



**УТОПИЯ  
и ЭСХАТОЛОГИЯ**  
в культуре  
русского модернизма



---

СЕРИЯ



**«ВЕЧНЫЕ»  
СЮЖЕТЫ  
И ОБРАЗЫ**

---

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО РАН



**УТОПИЯ  
и ЭСХАТОЛОГИЯ**  
в культуре  
русского модернизма



МОСКВА «ИНДРИК» 2016

УДК 821.161.1.09  
ББК 85.1  
У 85

Издание осуществлено  
за счет гранта Российского научного фонда (РНФ),  
проект № 14-18-02709

Редакционная коллегия серии  
«“Вечные” сюжеты и образы»:  
А.Г. Гачева, Е.В. Глухова, В.В. Полонский,  
А.Л. Топорков (*председатель*)

Ответственные редакторы выпуска:  
О.А. Богданова, А.Г. Гачева

Члены редколлегии:  
С.А. Серегина, М.В. Скороходов

Редактор В.Б. Зусева-Озкан

Рецензенты:  
*д-р филос. наук М.А. Маслин*  
*д-р филол. наук Н.М. Солнцева*

### **Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма /**

Сост. и отв. ред. О.А. Богданова, А.Г. Гачева. —

М.: Индрик, 2016. — 712 с., илл.

(Серия «“Вечные” сюжеты и образы». Вып. 3.)

**ISBN 978-5-91674-400-2**

В основу книги положены материалы Международной научной конференции «Утопия и эсхатология в литературе, искусстве и философской мысли русского модернизма» (Москва, ИМЛИ РАН, 24–27 июня 2015 г.). Авторы статей рассматривают соотношение утопического и эсхатологического типов сознания, показывают, как в русской культуре первой трети XX в. воплощались темы кризиса цивилизации, конца истории, «идеального строя жизни», искусства как теургии. Особое внимание уделяется трансформации «вечных» идей и сюжетов, переосмыслению образов Откровения Иоанна Богослова.

Книга адресована филологам, философам, искусствоведам, всем интересующимся историей отечественной культуры.

© Текст, коллектив авторов, 2016

© Оформление, Издательство «Индрик», 2016



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие . . . . . 11

### Утопия и эсхатология: ФИЛОСОФСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

*Н.А. Хренов.* Утопическое сознание в России  
рубежа XIX–XX вв.: от модерна к хилиазму . . . . . 16

*Н.Г. Полтавцева.* Модерн как стиль культуры и утопия:  
некоторые аспекты взаимодействия . . . . . 42

*Т.Д. Суходуб.* Критика утопии как типа мышления  
в русской философии первой трети XX в. . . . . 62

*В.В. Варва.* Рождение философии  
из духа эсхатологии (Опыт русской мысли) . . . . . 78

*А. Савицкий.* Мышление эсхатологическое  
и мышление утопическое . . . . . 92

*О.М. Седых.* «Тоска по мировой культуре»:  
поэтика и утопия русского модернизма . . . . . 106

*М.М. Шibaева.* Феномен панэстетизма  
в контексте русского модернизма . . . . . 124

*О.А. Казнина.* Критика социального утопизма  
в русском религиозном персонализме . . . . . 138

*А.Г. Гачева.* Идея оправдания истории  
и активно-творческий эсхатологизм  
русской религиозно-философской мысли  
конца XIX — первой трети XX в. . . . . 160





- Е.М. Титаренко. Утопия и иеротопия:  
образы сакрального пространства  
в супраморализме Н.Ф. Федорова . . . . . 184
- О.А. Богданова. Дворянская усадьба Серебряного века  
в пространстве ретроспективной утопии . . . . . 196
- О. Пфау. Утопия — проекция в будущее  
или реализация существующего?  
Влияние русских религиозных мыслителей XIX в.  
на формирование концепции утопизма у Э. Блоха . . . . 210
- Н.Н. Смирнова. Созерцание и откровение  
в теории творчества М.О. Гершензона . . . . . 218
- Е.Ю. Кнорре (Константинова). «Китежане» 1920-х:  
М. Пришвин, А. Мейер, М. Бахтин, А. Горский,  
Н. Сетницкий. «Творчество идеала» как модель  
самоопределения в социокультурной среде . . . . . 228
- В.Н. Катасонов. Наука и утопия . . . . . 242
- И.В. Желтикова. Утопия и образ будущего  
в русской мысли конца XIX — начала XX в. . . . . 258

Утопия и эсхатология  
в музыке и изобразительном искусстве

- О.С. Давыдова. Символизм как предчувствие утопии:  
скрытые смыслы модерна . . . . . 278
- К. Бланк. Петроград Мстислава Добужинского . . . . . 302
- А.А. Ровнер. Утопическая и эсхатологическая тематика  
в русской музыке конца XIX — начала XX в. . . . . 318





С.Р. Федякин. Утопия Александра Скрябина  
и антиутопия Сергея Рахманинова . . . . . 336

А.А. Меерзон. Эсхатологические образы  
в литературном творчестве композитора  
Алексея Станчинского . . . . . 358

Утопия, антиутопия, эсхатология:  
из опыта русской литературы

Т.А. Касаткина. Явление эсхатона:  
феномен Ф.М. Достоевского на рубеже XIX–XX вв. . . . . 372

А. Дуккон. Эсхатологичность Ф.М. Достоевского  
в интерпретации Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова . . . . . 390

Н. Андрич. Эсхатологическая тема в трилогии  
Дмитрия Мережковского «Христос и Антихрист» . . . . . 408

Е.Л. Куранда. Мания власти в романе-фантазии  
Л.Н. Урванцова. «Общество нормальных людей» . . . . . 422

Н.Н. Арсентьева. Утопия социальной справедливости  
в комедии Аристофана «Плутос» и пьесах  
Л.Н. Андреева «Анатэма» и «Царь Голод» . . . . . 438

О.А. Симонова. Образ «вавилонской блудницы»  
в русской литературе начала XX в. . . . . 452

С.А. Серегина. Н.А. Клюев и голгофское христианство:  
к истории вопроса . . . . . 468

Т.Б. Батыр. Он «в море не искал  
таинственных утопий»; антиутопии  
и практопии В.Я. Брусова . . . . . 484





- М.Л. Спивак. «Солнечный град» Андрея Белого:  
с Кампанеллой и без Кампанеллы . . . . . 496
- Е.В. Глухова, Д.О. Торшилов. Социальная и языковая утопия  
в творчестве Андрея Белого революционных лет . . . . . 518
- М.А. Ариас-Вихиль. Планетарная утопия философии  
коллективизма: каприйский эксперимент . . . . . 538
- Н.В. Михаленко. «Путешествие моего брата Алексея  
в страну крестьянской утопии» А.В. Чайнова  
в контексте утопических произведений начала XX в. . . . . 552
- Дж. Джиганте. Отражение конца эпохи  
в произведениях Александра Чайнова.  
Между утопией и ностальгией . . . . . 566
- Е.А. Папкова. Роман Вс. Иванова «Голубые пески»:  
границы утопии . . . . . 578
- И.И. Матвеева. Апокалипсис по-советски:  
эсхатологические мотивы в произведениях  
сатириков 1920-х гг. . . . . 588
- Е.Г. Чернышева. Драматургические версии  
«неудостоверенного» мира: «Елизавета Бам» Даниила  
Хармса и «Дураки на периферии» Андрея Платонова  
в утопической и эсхатологической проекциях . . . . . 602
- Н.В. Дзущева, В.В. Кулыгина. Эсхатологическая  
символика в «Римском дневнике 1944 года»  
Вячеслава Иванова . . . . . 622
- Е.А. Михеичева. Леонид Андреев — Даниил Андреев:  
оппозиция и диалог эсхатологического  
и утопического сознаний . . . . . 634





Е.Н. Ратникова. Образ будущего с точки зрения Даниила Андреева . . . . .	644
М.В. Яковлев. Эсхатологическая символика в драматической поэме Даниила Андреева «Железная мистерия» . . . . .	656
Б.А. Ланин. Русская литературная антиутопия: от модернизма к постмодернизму. . . . .	670
Список иллюстраций . . . . .	681
Сведения об авторах . . . . .	685
About the authors . . . . .	692
Указатель имен (сост. М.А. Соловьева) . . . . .	698
Список сокращений. . . . .	711







## ПРЕДИСЛОВИЕ

24–27 июня 2015 г. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН прошла Международная научная конференция «Утопия и эсхатология в литературе, искусстве и философской мысли русского модернизма». Научный форум, соединивший представителей разных гуманитарных наук: филологов, философов, искусствоведов, музыковедов, — стал органической частью исследовательского проекта ИМЛИ «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма», выполняемого при поддержке Российского научного фонда.

Тематический и проблемный диапазон конференции был широк: теория и типология утопии; соотношение утопического и эсхатологического типов сознаний; эсхатологизм русской мысли конца XIX — первой трети XX в.; апология и критика утопизма в философии и литературе. Особое внимание уделялось утопическим и эсхатологическим образам и сюжетам, их освоению и трансформации в культуре модернистской эпохи.

Междисциплинарный подход позволил представить не только литературные, но и художественные и философские версии русской утопии, которая то противостояла эсхатологизму с его устремленностью к финалу истории, то, напротив, шла рука об руку с ним, давая свои варианты христианского чаяния «Царства Божия на земле». Ряд докладов был посвящен эстетической утопии Серебряного века, где искусство становилось теургическим деланием, устремленным к преображению мира, «новому небу и новой земле», не избегая, впрочем, в конкретных художественно-философских моделях и биографических практиках нищенского искусства. Существенное внимание было уделено взаимодействию утопий с социальными практиками, трактовке «дробных», «осколочных» идеалов, полемика с которыми рождала дистопии и антиутопии, критике идеологического утопизма, не признающего свободы и вариативности развития, стремящегося втиснуть «живую жизнь» в прокрустово ложе теории. В то же время участники конференции



подчеркивали значение утопической мысли как одной из форм идеалотворчества, эвристический характер утопии как предчувствия будущего.

Статьи, подготовленные по итогам конференции, легли в основу данной книги. В ее *первом разделе* поднимаются теоретические вопросы, рассматриваются философские и культурологические аспекты темы «Модерн и утопия», феномен панэстетизма, проблема генезиса русской философии, рождающейся «из духа эсхатологии»; тема «Утопия и образ будущего». Отдельная статья посвящена теме «Наука и утопия», исследованию взаимосвязей между картиной мира, которая выстраивается европейской наукой, порождаемой ею философией человека и утопическим мышлением.

В русском модернизме построение утопии сочеталось с «эсхатологическим беспокойством», с напряженным переживанием катастрофичности бытия и истории, с критикой позитивистской картины мира, лишенной религиозного измерения, с отрицанием прогрессизма как внутреннего согласия на «дурную бесконечность» развития без перехода в онтологически новое качество. Острое переживание слома эпох, социальных катаклизмов (Первая мировая война, революционные события 1905 и 1917 гг., гражданское противостояние 1918–1920 гг.), неприятие наличных путей цивилизации, ощущение исчерпанности прежних идеалов жизни и прежних целей искусства, кризис гуманизма заставляли писателей и мыслителей обращаться к образам Апокалипсиса, объединенным темой Божественной кары заблудшему миру (снятие семи печатей, четыре всадника, трубящий ангел, саранча, звезда «попынь», серп, жнущий землю, семь чаш гнева Божия, зверь из бездны, Вавилон, Великая блудница, Антихрист, последняя битва и др.).

Эсхатологизм в культуре русского модернизма предстал в разных обликах: от историсофского негативизма и сурового апокалиптизма в духе К.Н. Леонтьева до попыток прочесть обетование о «новом небе и новой земле» как задание истории, которая может стать богочеловеческим делом. В последнем случае утопия фактически выступала как вариант «благой эсхатологии», ведущей не к катастрофе, а к преображению, — отсюда внимание в философии и литературе Серебряного века к сюжету спасения, теме «Царства Божия на земле», проблеме апокатастасиса, к тем образам Откровения Иоанна Богослова,

в которых акцентированы не гибель, но всецелое обновление твари. Отсюда — утверждение в религиозно-философской мысли эпохи идеи софийности мира, опора на соловьевский идеал преображения человечества в Богочеловечество и материи — в Богоматерию.

Во *втором разделе* книги рассматриваются те явления русской живописи и музыки начала XX в., в смысловом пространстве которых присутствуют в сложном сплетении утопические стремления, апокалиптические предчувствия, хилястические надежды. Разговор «о последних вещах» ведется здесь средствами живописного (графического) и музыкального языка. *Третий раздел* посвящен утопическим и антиутопическим тенденциям в литературе модернизма, художественной эсхатологии русских писателей и поэтов, выразивших в своем творчестве переживание слома эпох, неприятие наличных путей цивилизации, кризис гуманизма, понимание исчерпанности прежних идеалов жизни и прежних целей искусства, поиск новых ориентиров развития.

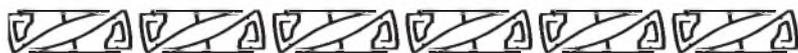
Составители рассматривают сборник как один из этапов работы над темой «Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма». В дальнейшем они планируют заняться исследованием проблемных вопросов, затронутых в сборнике, но не получивших детальной разработки. Так, существенный интерес представляет вопрос о соотношении утопических / эсхатологических тем и сюжетов, линий их развития и интерпретации в собственно модернистских течениях и в течениях авангарда, об общности и различии взглядов на утопию и ее место в культуре и жизни у представителей этих течений. Принципиальная футуристичность русского авангарда в соединении с пафосом активности человека в истории рождала проекты утопий, декларировавших тотальное разрушение основ прежнего мира и прежней культуры, резкий разрыв с традицией, полную смену художественных и жизненных форм, побуждавших здесь и сейчас перескочить из истории в эсхатологию, минуя посредствующие звенья, игнорируя живую реальность. Характерный для футуризма и конструктивизма индустриальный, технический пафос, подкреплявшийся бурным развитием техники и науки, проникал в сферу идеалотворчества, соединялся с революционной идеологией, соответственным образом расставляя акценты в утопических авангардистских проектах 1920-х гг., широко представленных в литературе, живописи, театре, архитектуре,

киноискусстве Советской России. В то же время можно говорить о таких явлениях в культуре русского авангарда (В. Хлебников, В.Н. Чекрыгин, П.Н. Филонов, Н.А. Заболоцкий и др.), которые в своих «зачеловеческих снах» о будущем синтезировали пафос радикального пересоздания мира с мотивами этической ответственности человека за бытие, за «всю тварь», что «совокупно стенает и мучится доныне» (Рим 8: 22). «Утопия» раскрывалась в их творчестве как «евтопия», как один из вариантов «эсхатологии спасения», развитой в лоне религиозно-философской мысли эпохи модернизма.

Принципиально важно сопоставить векторы утопических исканий литературы, философии, искусства Советской России 1920-х — начала 1930-х гг. и развитие утопической / эсхатологической темы в литературе и социально-философской мысли русского зарубежья. Здесь присутствовала и резкая критика утопии социалистического «земного рая», и ощущение исчерпанности истории, и декларация «заброшенности», тотального одиночества человека в социуме и в бытии («незамеченное поколение»), и попытка сконструировать будущее и испытать его на духовную прочность (В.С. Яновский. «Портативное бессмертие», 1938). В то же время представители философской диаспоры, сторонники «третьего пути», выдвигали варианты идеального строя жизни — от концепции «нового средневековья» Н.А. Бердяева до идеала новоградства Г.П. Федотова и Ф.А. Степуна, от апологии белой идеи И.А. Ильина до евразийской идеократии и младоросской формулы «Царь и Советы». А идеалотворчество писателей эмиграции простиралось от шмелевского «Лета Господня», житийных повестей Б.К. Зайцева, прозы А.М. Ремизова до «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова. Рассмотреть эти явления как продолжение модернистских исканий 1900-х — 1910-х гг. — задача будущих исследований.

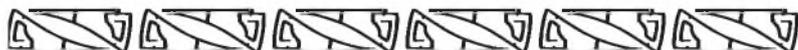
---

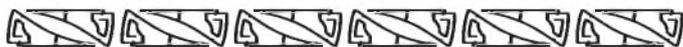
Во всех цитатах, приводимых в текстах статей, а в ряде случаев — и в самих статьях сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.



# Утопия и эсхатология: ФИЛОСОФСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Н.А. Хренов  
Н.Г. Полтавцева  
Т.Д. Суходуб  
В.В. Варава  
А. Савицкий  
О.М. Седых  
М.М. Шибаева  
О.А. Казнина  
А.Г. Гачева  
Е.М. Титаренко  
О.А. Богданова  
О. Пфау  
Н.Н. Смирнова  
Е.Ю. Кнорре  
(Константинова)  
В.Н. Катасонов  
И.В. Желтикова

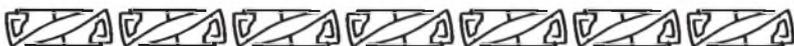




Н.А. Хренов (Москва)

УТОПИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ  
В РОССИИ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.:  
ОТ МОДЕРНА К ХИЛИАЗМУ





Осмысление русского авангарда первых десятилетий XX в. с точки зрения эсхатологических настроений еще только начинается. В связи с этим обратимся к символизму, из которого вышли все течения авангарда, а затем к революционному искусству 1920-х гг., которое в этом плане тоже еще не рассматривалось. Попробуем сначала поставить вопрос о характере русского утопизма на рубеже XIX–XX вв., а затем уже приведем и проанализируем некоторые явления из области искусства этого времени.

Рубеж XIX–XX вв. — исключительная эпоха. Ее изучение обычно сводят к политической истории с соответствующим ей линейным принципом. Даже если речь идет об искусстве, все равно оно осмысляется на фоне и в контексте такой истории. Действительно, политическая история этого времени богата событиями: распад империи, революции, Гражданская война, реабилитация империи под видом социализма, мировые войны и т. д. Но это все-таки надводная часть айсберга. То, что является подводной его частью, требует дополнительных исследований. Например, с точки зрения исторической психологии или радикальных трансформаций культуры, рассмотренных в циклической перспективе, из значимости которой мы исходили в своих предыдущих публикациях (Хренов 2004).

Это исключительная эпоха: в ней произошло то, что физики называют бифуркацией, а Ю. Лотман применительно к культуре обозначает как взрыв (см.: Лотман 1992). А когда происходит взрыв, то иерархическое строение культуры разрушается. Древние ее пласты выходят из подчинения поздних пластов, начиная доминировать. Следовательно, своим следствием бифуркация имеет радикальную трансформацию не только общества, что проявилось в распаде империи, но и культуры. Культура же функционирует в свойственных ей специфических ритмах и в особом времени. В эпоху рубежа веков заметно нарушалась преемственность в функционировании искусства. Обращает на себя внимание активная ассимиляция элементов разных культур, в том числе угаснувших — античной и византийской. Но применительно к этому периоду можно даже говорить и о не менее активной ассимиляции Россией восточных культур, поскольку, как будут утверждать



философы-евразийцы, и в частности историк-эмигрант Г.В. Вернадский, этносы, населяющие земли, на которых затем будет существовать Российская империя, входили в состав империй Востока. Отечественное искусство рубежа XIX–XX вв. проявляло заметный интерес к восточным корням русской культуры.

Поскольку в центре нашего внимания — утопия, то попробуем ее рассмотреть с точки зрения двух сталкивающихся между собой традиций, во многом определяющих характер утопизма. Первая из этих традиций связана с тем, что можно назвать, следуя Ю. Хабермасу, модерном (см.: Хабермас 2003). Это и созидательная, и разрушительная стихия, выпущенная эпохой Просвещения. Это логос, сознание, разум, революции, совершаемые во имя будущего справедливого общества. Это свобода, равенство и братство. Другая традиция вызвана к жизни романтизмом. Это напряженная связь с прошлым, идеализация Средневековья, бессознательное, инстинкт, мистицизм, миф и т. д. По сути (и тут мы приближаемся к утопии) это столкновение двух типов времени — ориентации на будущее (футуризм) и ориентации на прошлое (пассеизм). Отсюда и столкновение двух утопических комплексов — футуристического и пассаистического, т. е. консервативного. Оба комплекса в России оказались весьма активными. Одни «золотой век» усматривали в будущем, другие — в прошлом. Понятно, что славянофилы, как и вообще романтики (а русские славянофилы разделяли многие представления романтиков) золотой век связывали со Средними веками. Однако так получилось, что под утопией у нас понимают часто лишь ее разновидность, связанную с футуристическим комплексом. Пассаистический комплекс оказывается неосмысленным, и это обстоятельство не позволяет адекватно представить характер русского утопизма начала XX в.

Что же все-таки на рубеже XIX–XX вв. оказалось сильнее? Если на столкновение утопий посмотреть с социологической точки зрения, то ясно, что в нем проявились разные формы или стили жизни, которые в истории возникали последовательно. А на рубеже веков они в результате взрыва начали проявлять себя одновременно. Н.А. Бердяев точно констатирует: русские люди того времени жили на разных этажах и даже в разных веках (см.: Бердяев 1991, с. 100). Какая же из утопий в конечном счете оказалась сильнее? Кажется, утопия модерна. Отсюда и революция. Какой уж тут романтизм, какое Средневековье! Но не будем торопиться.

Дело в том, что происхождение столкнувшихся утопий имеет еще более раннее (и дело тут не только в столкновении модерна и романтизма), а именно мифологическое и архетипическое происхождение. Но сначала следует разобраться, а какие утопии в истории вообще бывают. Можно ли их свести к нескольким вариантам? По К. Манхейму, такая типология исчерпывается четырьмя основными типами (см.: Манхейм 1994). Это либерально-гуманистическая, консервативная, социалистическо-коммунистическая и хилиастическая утопии.

Конечно, революция 1917 г., многое в XX в. определившая, кажется ближе к либеральной утопии. Но она же демонстрирует и отклонение от утопии этого типа. В наиболее развитом и определенном виде эта утопия принадлежит западному миру. К началу XX в. ее носители действовали и в России. Во второй половине XIX в. капитализм успешно развивался, и уже тогда появились «новые русские». Правда, после 1917 г. они начали исчезать, а вместе с ними и тот слой, что обычно называют «средним сословием». Поэтому для актуализации этой утопии (а она репрезентативна для модерна) в России исчезает почва.

Смысл утопии этого типа заключается в том, что она, конечно, ориентируется на изменение миропорядка, но при этом не перечеркивает и прошлое. Изменение должно быть не революционным, разрушительным, а постепенным, т. е. эволюционным. Тут особая спешка не предполагается. В результате либеральной реформы миру предстоит выйти за пределы церковно-теологического видения. Этому должен способствовать выходящий на арену истории средний слой, который со временем на основе разума и построит новый, более гуманный социум со свободой и правами личности. Он его и строит вплоть до сегодняшнего дня.

Иначе говоря, определяющей идеей в этой утопии является идея прогресса, вовсе не предполагающая ее мгновенной реализации. Возникновением данной идеи мир обязан философии Просвещения, которая и порождает мировосприятие модерна. Как известно, своей целью эта философия ставит изменение миропорядка, но реализацию цели она перемещает в отдаленное будущее, не допуская мгновенной ломки государства и социума. Понятно, что, прежде чем получить выражение в философии Просвещения, либеральная утопия в предшествующей истории уже существовала в виде каких-то массовых движений и идеологий, пусть это и проявлялось в религиозных формах.

Следующая — коммунистическая утопия также связана с философией Просвещения и с вызванной ею к жизни идеей прогресса. Несколько поколений русских революционеров мыслили себя наследниками просветителей. Но идея, знакомая по просветительскому сознанию, в русском варианте предстает предельно радикализированной. В России основой коммунистической утопии был марксизм в редакции Ленина. Понятно, что ее выразителем является уже не средний класс, а пролетариат. В его среде получают признание носители самых радикальных идей, в том числе и идеи немедленного разрушения государства, всех его институтов и наличного социума. Если иметь в виду осуществление этой идеи в России, то здесь следует учитывать специфическую ментальность, ориентированную, как считал Н.А. Бердяев, на апокалиптическую трактовку прогресса. Ведь русскому миру не знакомы срединные ценности. Идея та же, а вот ментальность и культура другие. Потому идея реализуется в измененной форме. Таким образом, как либеральная, так и коммунистическая утопия ориентированы на будущее. Это разновидности футуристической утопии.

Собственно, мировосприятие, соответствующее коммунистической утопии, в его крайних формах имело место в России в первые десятилетия XX в. Видимо, проблематику художественного авангарда можно было бы вписать в мировосприятие этого типа, что в специальной литературе и делается. Тем не менее имеются все основания коснуться и других типов утопии, которые в эту эпоху тоже актуализируются.

Перейдем к утопии консервативного типа, которую нельзя недооценивать. В конечном счете именно она придет на смену тому крайнему выражению футуристического утопизма, который характерен для 1920-х гг. Если бы не было утопии футуристического типа, утопии модерна, не было бы основания для актуализации консервативной утопии. В России ее тоже пережили, но позднее. И пережили так же трагично. Именно футуристическая утопия и спровоцировала взрыв и реализацию утопии консервативной.

С консервативной утопией обычно связана идеализация каких-то периодов в истории или каких-то географических мест. Понятно, что утопическое сознание вторгается в представления о пространстве и времени. Может быть, консервативная утопия возникла и по-настоящему определилась лишь в результате возникновения утопии либерального типа, в соответствии с ко-

торой общества должны динамично развиваться и двигаться к более разумному устройению. Радикализм либеральной утопии спровоцировал сопротивление, которое и предстало в консервативной утопии. Сменяющая футуристическую утопию консервативная утопия появляется в виде «культуры Два», как ее обозначил В. Паперный, с присущим ей фольклористическим дискурсом и мифологизмом (см.: Паперный 1996). Эта актуализируемая в XX в. имперская традиция, традиция византийского типа, как раз во многом и определила политическую историю сталинского периода. В реабилитации имперской традиции византийского образца принимал участие не только сам вождь, причем, видимо, сознательно, но и уставшая от революционных взрывов масса. Но тут уж приходится иметь в виду коллективное бессознательное. В этом проявился знакомый консервативный комплекс массы, описанный еще Ф. Достоевским в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор».

Таким образом, в соответствии с логикой прогресса социум постоянно переживает волны «перестроек», в результате которых разрушается не только социум, но и культура, порождающая этот социум. С этой точки зрения, конечно, в утопии консервативного типа имеется смысл, ведь именно она позволяет восстановить равновесие, блокируя разрушительные процессы, неизбежные в результате динамизма в развитии индустриального общества, создаваемого третьим классом.

Когда К. Манхейм выделяет утопию консервативного типа и дает ее характеристику, то этого обстоятельства, т. е. культуры, он не учитывает. Она для него, как и для всякого социолога, просто не существует. Между тем культура — это стихия, развивающаяся между двумя полюсами: уклоном в будущее и уклоном в прошлое. То и другое — крайности. Но каждая из них для функционирования культуры необходима. Однако перевес одной из них может быть опасным. Например, опасность уклона в прошлое была аргументирована в связи с переизбытком истории Ф. Ницше (см.: Ницше 1990, с. 158). Еще и в начале XXI в. мы постигаем последствия вспыхнувшего в начале прошлого столетия уклона в будущее. Однако будущее не наступает, а прошлое утрачено.

Если на уровне политики и стремления перестраивать социум побеждает футуризм, то консервативная утопия пытается футуризму сопротивляться. Так, собственно, обстояло дело и в России. Чем активнее распространялась либеральная утопия,

тем более заметным оказывался комплекс романтизма, реабилитирующего Средневековье. Эта реабилитация, кстати, распространялась на фольклор, на устный пласт культуры, который был актуализирован именно в эпоху романтизма с присущим ему культом народности и национальности. Но в 1920-е гг. эти категории окажутся вытеснены на периферию культуры и вновь вспыхнут в коллективном сознании лишь в эпоху «оттепели», например у А. Солженицына и у писателей-деревенщиков.

В России XIX в. дух консерватизма и идеализация допетровской эпохи были присущи славянофилам. Собственно, консервативное начало улавливается в общественных настроениях до сих пор. На рубеже XX–XXI вв. этот комплекс в формах фундаментализма заметно заявляет о себе на Ближнем Востоке. Однако спровоцированный либеральной утопией консерватизм в еще большей степени противостоит коммунистической утопии в силу того, что она ориентирует не на постепенное движение к желаемому идеалу, а допускает крайний радикализм, предполагающий мгновенный слом, разрушение государственных институтов и государства в целом.

Конечно, утопия консервативного типа характерна не только для славянофилов XIX в. По сути, она возобладала и стала доминантной в «культуре Два», т. е. в сталинскую эпоху. Утопия консервативного типа возникает как реакция на революционную и постреволюционную катастрофу, на то видение прогресса, когда ради будущего многое, в том числе культура, приносится в жертву. Сталин ничего не изобретал. Он лишь угадал, уловил психологию масс и ностальгию по империи. Знакомый и актуальный комплекс. Мы все еще утописты, консервативные утописты. Все это свидетельствует лишь о том, что мы движемся по кругу, оказываясь во власти знакомых и повторяющихся, а потому мифологических комплексов. Причина их актуализации кроется в том, что отсутствуют позитивные и обращенные в будущее проекты развития.

Наконец, нельзя не сказать (и тут мы переходим к главному) и о последней разновидности утопии, а именно утопии хилиастического типа. С ней-то и связаны апокалиптические и эсхатологические настроения. Утопия этого типа возрождается не только в искусстве, но и в идеологии. Именно поэтому отделить их друг от друга невозможно. Был период, когда искусство, прежде всего авангард, оказалось созвучно идеологии. Ведь идея жизнестроения, созданная символизмом и подхваченная футуризм-

мом, скоро овладела большевизмом. Утопизм из сферы искусства переместился в идеологическое сознание. Поскольку политики взяли у художников идею жизнестроения и начали ее реализовывать в самой жизни, на возведение государства в 1920-е гг. смотрели сквозь призму Платона, что прокомментировали К. Поппер (см.: Поппер 1992, с. 208) и Я. Буркхардт (см.: Буркхардт 1996, с. 13), в соответствии с которыми государственное строительство является актом творческим, а само государство следует называть произведением искусства. При таком положении дел художника, творчество которого этому не соответствовало, можно было отправить в отставку. Он туда и отправлялся.

До сих пор логику двух противостоящих на рубеже XIX–XX вв. традиций мы пытались вывести из сравнительно недавней истории, т. е. истории Нового времени, из столкновения романтизма с модерном. Повторим: под модерном мы подразумеваем просветительскую философскую мысль и созданный этой мыслью проект созидания новых обществ. Но этого недостаточно. То, что прорвалось в эту эпоху в сознание, имеет более древние корни. Продолжим исследование подводной части айсберга. В данном случае можно констатировать удивительный парадокс. Рубеж XIX–XX вв. некоторыми философами и литераторами, например Н. Бердяевым и Д. Мережковским, воспринимался как запоздалый русский вариант западного Ренессанса с его реабилитацией Античности. На рубеже веков начали осмыслять все, что в это время происходило, сквозь призму Ренессанса и, естественно, Античности. Правда, Античность открывается по-новому. Не так, как ее в XVIII в. представлял И.И. Винкельман, а так, как ее видел Ницше, а он, как известно, открывал архаическую Грецию, или, если можно так выразиться, «античное Средневековье». Причем это характерно не только для России, в которой идеи Ф. Ницше оказались весьма популярными.

В 1910 г. немецкий режиссер М. Рейнхардт привез в Россию спектакль «Царь Эдип». В Петербурге он его показал в цирке Чинизелли. Первый показ спектакля спровоцировал просто удивление. В 1912 г. Рейнхардт снова продемонстрировал в России постановку античной трагедии. Это был уже успех, имевший широкий резонанс. Началось увлечение Античностью, что особенно коснулось театра. Это подвигло русских режиссеров на возрождение архаических театральных форм, в том числе мистерии. Об этом много писал Вяч. Иванов. Но эпоха начала XX в. в еще большей степени воскрешает Средневековье, что заметно

определило последующее развитие отечественного искусства. Не случайно потом не только Н.А. Бердяев (см.: Бердяев 1924), но и другие мыслители будут называть XX в. «новым Средневековьем». Началось все с бифуркации и продолжалось на протяжении всего XX в. По сути дела, речь должна идти о смуте. С ней и связаны апокалиптические настроения этого времени.

Действительно, рубеж XIX–XX вв. актуализирует два комплекса Средневековья, которые, видимо, следует воспринимать как тесно связанные между собой. И трудно сказать, какой из них воздействует на искусство сильнее. Это, *во-первых*, смеховая стихия, которая, правда, в своих первоначальных формах была прочно забыта, поскольку ее формы оказались жестко отредактированы церковью. И нужно было ждать такого исследователя, как М.М. Бахтин, который наконец-то извлечет из небытия и впервые прокомментирует сущность этой стихии, какой она была в первоизданном виде. Анализируя ее, Бахтин в то же время имел в виду и другую, сопутствующую ей стихию. Он писал о «предчувствиях надвигающегося большого — событий, переворотов, катастроф, космических, мировых и иных, — охвативших русское общество до войны» (Бахтин 1996, с. 58). В качестве иллюстрации Бахтин справедливо ссыался на мировосприятие символистов. Так что он усматривал связь смеха с эсхатологическими настроениями.

Вот мы и назвали вторую стихию, без которой понять характер утопизма эпохи трудно. Итак, *во-вторых*, это актуализация апокалиптического возбуждения, предшествующего революциям и войнам и им сопутствующего. Казалось, в Новое время данный комплекс был вытеснен из сознания в результате действия более мягкой утопии — либеральной. Но на рубеже XIX–XX вв. он снова оказался весьма активным. Возможно, это произошло потому, что было свернуто рациональное постижение мира, свойственное среднему классу. В начале XX в. в свете этого комплекса воспринимались и те актуальные и радикальные сдвиги, что связаны с революциями и войнами. Вот как об этой созвучности современности древним эпохам пишет С.Н. Булгаков: «И связанный с этим интерес духовного проникновения в мир иудейской апокалиптики с особенной живостью чувствуется в нашу эпоху, в сознании которой так неотступно встает проблема о смысле истории, цели ее и исходе, которая охвачена трепетным чувством какого-то стремительного, неудержимого, произвольного даже движения вперед, смутным ощущением исторического прорастания. Это разлито в нашей

духовной атмосфере и питает такое характерное движение наших дней, как социализм, прорывается в кровавом и хмельном энтузиазме революций с их зелотизмом, но и с их историческим прорывом. Наше ухо оказывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но сродных эпох» (Булгаков 1993, с. 377).

С.Н. Булгаков обращает внимание на то, что апокалиптика становится «историческим зеркалом» тех настроений, во власти которых находятся массовые общества рубежа XIX–XX вв. На первый план в этих древних представлениях выходило ожидание мировой катастрофы, что получило выражение в таких символических образах, как падение луны, солнца, звезд, потрясение небесных стихий, мировой пожар. Однако, согласно хилиастическому мировосприятию, катастрофа лишь приближает преобразование мира, наступление нового золотого века на земле и установление тысячелетнего царства. Таким образом, на определенных этапах истории, особенно в моменты бифуркационных взрывов, возникает потребность в мифологическом и апокалиптическом восприятии событий. Собственно, это и заинтересовало С.Н. Булгакова: «потребность искать себя и свою эпоху в символах Апокалипсиса, вновь смотреться в это мистическое зеркало, в котором видят себя все исторические эпохи» (Булгаков 1993, с. 415).

Хилиазм — наиболее древняя разновидность утопии, и потому она часто предстает в религиозных формах, хотя считается чужеродной христианской религии. Эта разновидность утопического сознания далека от своего философского и политического оформления. Обычно она реализуется в массовых протестных формах. Это наиболее радикальная из всех утопий, ибо она ориентирована на разрушение не только государства и социума, но и культуры. При этом, в отличие от либеральной утопии, усматривающей свою окончательную реализацию в будущем, хилиастическая утопия предполагает немедленное осуществление разрушительной идеи. Видимо, это самая революционная из всех существующих утопий, выдвигающая разрушение как условие радикального преобразования мира. Но раз немедленного преобразования произойти не может, то это происходит в мистическом порыве. На этой позиции, как известно, стоял М. Бакунин, что, собственно, и послужило причиной его расхождения с К. Марксом, который, хотя и аргументировал разрешение классового конфликта с помощью неизбежной революции, мистиком все же не был.

Поскольку носителями утопии этого типа являются угнетенные массы, то понятно, что она вроде бы должна предстать коммунистической утопией. Возникая и утверждаясь в границах религиозного сознания, утопия этого типа преследуется со стороны церкви, которая стоит на консервативных началах. А уж православие-то точно является консервативной религией, ибо в своей истории избежало того, что на Западе называют Реформацией. Но, конечно, определенное движение в этом направлении имело место и в Русской православной церкви. Так, в своей книге В. Жукоцкий и З. Жукоцкая доказывают, что русская Реформация произошла в 1917 г. (см.: Жукоцкий, Жукоцкая 2008). Кроме того, расхождение хилиазма с церковью объясняется тем, что реализацию тысячелетнего царства церковь связывала с потусторонним миром. Хилиазм его осуществление предполагал в поустороннем мире, на земле, и обязательно в настоящем времени. Это очень созвучно тому, что происходило в революцию 1917 г., которая, по мнению Н.А. Бердяева, может быть включена не только в историю политики, но и в историю религии. Вообще, как считал философ, вопрос о социализме в России стал религиозным вопросом (см.: Бердяев 1994, с. 89).

Это не означает, что хилиасты одобряют все, что связано с настоящим. Они предрасположены к радикальному пересозданию этого настоящего, к утверждению утопии, а значит, требуют преобразования настоящего непременно «здесь» и «теперь». Но поскольку в реальности это невозможно сделать мгновенно, то на помощь приходит мистика. Сектанты и некоторые сообщества в среде интеллигенции (например, символисты, которых называли неоромантиками) подготовили для этого почву. Хилиазм — это мистически окрашенное утопическое мировосприятие. Если в реальности осуществить прорыв в иной, более справедливый мир нельзя, то это можно проделать в форме мгновенного мистического прыжка в будущее. Как всякий мистик, хилиаст безразличен к истории и к времени вообще. Время он игнорирует. А когда время нейтрализуется, активизируется мифологическое сознание. Именно поэтому он предстает безжалостным разрушителем по отношению не только к государству и социуму, но и к культуре.

Может быть, постоянная недооценка культуры в России связана именно с тем, что в отечественной ментальности хилиастическая традиция является весьма активной. Проявился же хилиазм в революционном сознании XX в., в том числе в

художественном авангарде начала столетия, например в революционных фильмах С. Эйзенштейна.

Пытаясь разобраться в исключительных признаках утопии хилиастического типа, мы, по сути, возвращаемся к мировосприятию символистов, для которых мистическое отношение к миру определяло многое. Более того, именно в эпоху символизма и не без активного участия символистов происходит в России вспышка мистицизма. Вспомним, например, стихотворение раннего А. Блока из его «Стихов о Прекрасной Даме», передающее атмосферу экзальтированного ожидания преобразования мира в результате явления Софии: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо. / Все в облике одном предчувствую Тебя...» (Блок 1960, с. 94).

Возникнув в элитарной среде символистов, мировосприятие этого типа распространялось в массовой среде. Однако точнее было бы сказать, что оно благодаря символистам не распространялось, а пробуждалось, поскольку в массовой среде, еще сохранявшей средневековые фольклорные и мифологические черты, мистический утопизм подспудно присутствовал вплоть до XX в. и перешел в это столетие. С.Н. Булгаков обращал внимание на то, что апокалиптические образы — это образы фольклорные. Воспроизводя в романе «Серебряный голубь» сектантскую Русь, А. Белый и имел в виду этот мистицизм, столь реальный в ментальности массы. Революционный взрыв способствовал прорыву в массовое сознание древнейших архетипов, которые в более или менее очевидной форме имели место в сектантской среде. Вл. Соловьев находил в ней даже следы гностицизма.

В массовом сознании утопизм в дремлющем виде присутствовал всегда. Как утверждает исследователь утопического народного сознания К. Чистов, историю утопизма следует начинать с народных утопических идей в форме легенд. Исходной точкой утопии является представление об острове, на который переселяются души предков. Еще и в эпоху Гражданской войны и коллективизации в крестьянской массе грезили о Беловодье (см.: Чистов 1995, с. 53).

Такие фольклорные легенды, как утверждал А. Панченко, относились именно к хилиастическому типу (см.: Панченко 1995, с. 207). Хилиастическая составляющая коллективного бессознательного стала основой для объединения самых разных форм утопизма. Именно она позволила в анархическом революционном взрыве, истоком которого было атеистическое и рационалистическое Просвещение, усматривать религиозный

смысл, о чем превосходно писал С.Н. Булгаков в статье, опубликованной в знаменитом сборнике «Вехи». О том, что социалистическая идея на уровне массового сознания трансформировалась в идею религиозную, догадывался не только А.В. Луначарский, издавший на эту тему два тома под названием «Религия и социализм», но, как мы убедились, и Н.А. Бердяев в своей работе о Достоевском. Об этом также писал С.Н. Булгаков, глубоко проникнувший в религиозную суть революционной ментальности (см.: Булгаков 1990, с. 33).

Перечислив существующие типы утопии, вернемся к высказанной в самом начале мысли о том, что в реальной истории России первых десятилетий XX в. трудно выявить актуализацию какой-то одной разновидности утопии. Как уже отмечалось, все они актуализировались одновременно. Мы успели отметить, что до 1917 г. были активны и либеральная, и даже ею же спровоцированная консервативная утопии. Однако вместе с поражением Февральской революции в России либеральная утопия была похоронена, и ее место заняла более радикальная и даже иррациональная коммунистическая утопия. Это привело к полной замене пессимизма футуризмом, но уже не как художественного мировосприятия, а как политической доктрины.

Носителями коммунистической утопии явились большевики. В революционной ситуации им удалось внедрить свойственную им утопическую идею в сознание масс. Однако дело даже не в этом. Важнее то, что они разбудили коллективное бессознательное. В результате самая радикальная и самая жесткая утопия коммунистического типа демонстрировала возродившийся хилиазм. Возникла исключительная ментальность, замешенная на средневековом комплексе. Революционные настроения стали причиной взрыва архаического и, соответственно, хилиастического сознания масс.

Именно это обстоятельство — окраска коммунистической утопии в хилиастические тона — оказалось причиной того, почему характерные для русской революции, как и вообще для всякой революции, в том числе французской, образы жестокости не оттолкнули массы. Как не оттолкнули от русской революции на ее ранней стадии народы всего мира. Да, хилиастические настроения способствовали художественному ренессансу XX в. Но в этом ренессансе оказалось много средневекового. Благодаря хилиазму жестокий революционный взрыв приобрел положительную ауру. Она стала угасать лишь во второй половине XX в.,

что привело к новым потрясениям. Следует воздать должное К. Манхейму, констатирующему, что революционное насилие одухотворяется именно хилиазмом. Он становится причиной возникновения приемлемой и гипнотически воздействующей на массы ауры. Когда же восприятие революции лишается этой ауры, то происходит ее переоценка, что со временем в России и случилось. «В тех случаях, — пишет К. Манхейм, — когда хилиазм теряет свою интенсивность и порывает с революционным движением, в мире остается лишь неприкрытая ярость масс и неодухотворенное буйство» (Манхейм 1994, с. 184). В результате утраты хилиастической ауры мы сегодня критически воспринимаем революцию и ее вождей. Все наше искусство работает в данном направлении. Но это уже другая ментальность.

Вспышка авангарда (а она весьма значима для первых десятилетий XX в., позволяющих рассматриваемую эпоху идентифицировать как славянский или русский культурный ренессанс) соотносится лишь с прорывом в большевистское сознание хилиастической стихии. Когда в результате террора и Гражданской войны хилиазм постепенно угасает, авангард заканчивает самый блестящий период своей истории. Приходящая на смену хилиастической утопии в эпоху Сталина утопия консервативного типа лишает авангард возможности умереть собственной смертью (см.: Раппапорт 1991, с. 33). Поэтому и не следует преувеличивать то значение, которое для творческой вспышки в виде художественного авангарда имела революция. Во многом эта вспышка обязана прорыву хилиазма и мистицизма, характерных уже для мировосприятия символистов.

Осознание вторжения и активности утопии хилиастического типа происходило на уровне философии. А что же происходило с искусством, в частности с кинематографом, с той его разновидностью, которая получила выражение в авангарде? Более того, получило ли это вторжение хилиазма в кинематографический авангард какое-то осмысление? Конечно, на первый взгляд авангард, который мы в искусстве ассоциируем с Маяковским, Малевичем, Мейерхольдом и Эйзенштейном (кстати, все они имели то или иное отношение к кинематографу), вписался в политический авангард, и, следовательно, футуристическая интонация оказалась присущей всем названным и неназванным представителям художественного авангарда.

Но не так все просто. Любое искусство, а тем более переживающее эпоху расцвета, непременно сообщается с подсознанием.

На примере С. Эйзенштейна очевидно, что столь приветствуемое в среде символистов мифологическое мышление продолжает быть активным и в авангарде. Попробуем показать, что в творчестве Эйзенштейна, которое вроде бы должно выражать смысл социалистическо-коммунистической утопии, не менее активной, как это ни покажется странным, оказывается именно хилиастическая утопическая традиция. Правда, никто пока этот прорыв хилиазма в творчество Мастера не проанализировал. В самонаблюдениях С. Эйзенштейна над собственным творчеством, которых у него было более чем достаточно, отыскать такого рода признания тоже трудно.

Но если отсутствуют признания собственно о соотносительности творчества Эйзенштейна с хилиазмом, то все же у него можно обнаружить имена религиозных подвижников-мистиков, которые, несомненно, имеют отношение к хилиазму. Рожденная в нехудожественных сферах, в тех слоях, что еще сохраняли средневековое сознание, и окрашивающая революцию в благородные тона, хилиастическая традиция находит свое выражение в разных проявлениях искусства этого времени. Впрочем, стоит отметить, что в данном случае искусство нельзя считать лишь следствием. К нему невозможно относиться как к явлению по отношению к массовому сознанию вторичному и зависимому. Следовало бы помнить известную мысль Гегеля о том, что творцами греческих богов являются поэты Гомер и Гесиод (см.: Гегель 1977, с. 144). Конечно, как размышляет Гегель, до них боги в сознании греков уже существовали, и все же законченные формы выражения они получили лишь у Гомера и Гесиода.

Так нельзя ли помыслить, что образы героев революции, да даже и самой революции, тоже создавали поэты и художники? Скажем, эпизод из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» — взятие Зимнего дворца — исторической реальности не соответствует. Поэтому мы с полным правом можем таких режиссеров, как Эйзенштейн, назвать Гомерами и Гесиодами от кинематографа. В самом деле, ведь революция запомнилась именно по эпизоду взятия Зимнего из фильма Эйзенштейна. Поэтому точнее было бы утверждать, что, вызывая к жизни хилиастическую ауру революции, искусство тем самым будило древнейшие средневековые пласты массового сознания, оформляя их в духе революции. Так, революционные фильмы не исключают хилиазма, поскольку авангард до конца не освобождается от культивируемого символизмом мистического постижения мира. Ведь

символисты были убеждены, что всякое творчество есть прежде всего мифотворчество.

Это в полной мере присуще одному из самых выдающихся представителей советского киноавангарда — С. Эйзенштейну. Чтобы эту мысль аргументировать, обратим внимание на одно явление в теоретических трудах Эйзенштейна, а именно на то, что он постоянно возвращается к теме экстаза. Под ним Мастер понимает то, что приводит зрителя в состояние крайней взволнованности, заставляет вскакивать с кресла, рукоплескать и даже вскрикивать. Иначе говоря, заставляет «выходить из себя» (*ex-stasis* — «из состояния») (см.: Эйзенштейн 1997–2, с. 60). Но это еще чисто внешнее и самое поверхностное представление об экстазе. Пытаясь овладеть приемами, провоцирующими экстаз, и использовать их в художественных целях, С. Эйзенштейн углубляется в природу религиозного культа, в древнейшие обряды и ритуалы. Например, в связи с этим можно фиксировать его интерес к элевсинским мистериям, оргиастическому культу Диониса и орфическим сектам (см. Эйзенштейн 2002, с. 315).

Констатации этого интереса уже достаточно, чтобы понять, что он свидетельствует о связях С. Эйзенштейна с символистской традицией. Наконец, его интересует исихастская традиция, которая на Руси сопряжена с именами Нила Сорского, Тихона Задонского и Серафима Саровского. Эйзенштейн признавался, что линия экстатиков, мечтателей, «медиаторов» для творческой биографии не вредна («По-моему, доля религии в моей биографии была мне очень на пользу... От религии хорош «фанатизм», который потом может отделиться от первичного предмета культа и «переключиться» на другие страсти...»; Эйзенштейн 1997–1, с. 58). Это признание говорит о многом, и прежде всего о сознательном использовании религиозной (хилиастической) ауры в художественном процессе.

Характерен и интерес Мастера к основателю ордена Иисуса — Игнатию Лойоле, а точнее, к созданной им методике приведения верующего в экстаз, с помощью которой можно парализовать волю и, соответственно, высшие логические уровни сознания, «выключить» их и погрузиться в глубины чувственного мышления. Имея в виду приемы, используемые дервишами Востока, шаманами Сибири и «дансанте» Мексики и приводящие в состояние полного исступления, С. Эйзенштейн утверждает, что они делают возможным регресс психики, возвращение к формам примитивного мышления. Но если в

древних ритуалах экстаз, возвращающий к дологическим, чувственным формам сознания, и достигается в форме, например, ритма и танца, то в кино это становится возможным с помощью ритма и монтажа. Поэтому сводить монтаж, как его понимал Эйзенштейн, исключительно к художественному аспекту было бы недостаточным.

Мастер претендует на нечто большее. Да, конечно, ритм и монтаж способствуют большей убедительности и впечатляемости образов фильма, но воздействие кинокартины к этому не сводится. По Эйзенштейну, «выходом из себя» восприятие фильма не исчерпывается. Должен иметь место еще и переход в иное качество. В соответствии с теорией С. Эйзенштейна, экстаз — это не просто инертное, безжизненное состояние. В нем важно мгновение озарения («вспышка свершения»; Эйзенштейн 1997–2, с. 61). Но это озарение является следствием активизации нижних слоев сознания, т. е. того, что, собственно, и составляет основу мистицизма. Конечно, возвращаясь к технологии экстаза в религиозных практиках, С. Эйзенштейн преследовал явно не только художественные цели. Здесь следует уже говорить об исключительном понимании Эйзенштейном утопии, а вместе с этим и о понимании ее утопическим авангардом 1920-х гг. в целом.

Касаясь технологии экстаза в сектантстве, в частности у хлыстов, А. Панченко ставит вопрос о конечной цели достигаемого с помощью коллективных радений экстаза (см.: Панченко 1995, с. 219). Речь идет о выключении из повседневной реальности, выходе из времени и достижении контакта хлыстовской общины с воображаемым, идеальным и сакральным миром, заменяющим мир реальный. Происходит процесс мгновенной трансформации реального мира в иной и именно существующий «здесь и сейчас», на этой земле. Собственно, утопизм сектантов уже дает ключ к пониманию революционного утопизма, в котором проявились комплексы религиозного, а следовательно, и массового, в том числе крестьянского, утопизма. Такое сближение утопического сознания политического и художественного авангарда с религиозным и хилиастическим утопизмом не может не шокировать. Ведь, как пишет исследователь соотношения революции и сектантского мира А. Эткинд, в революции имел место синтез сектантского и коммунистического утопизма (см.: Эткинд 1998, с. 671).

Здесь следует снова вернуться к символизму, а точнее, к символистскому утопизму как элитарной предыстории рево-

люционного утопизма. Способствуя актуализации мистицизма, именно символизм первым открывает в сектантстве резервы для творческого вдохновения. Во всей этой применяемой Эйзенштейном для провоцирования регресса сознания технологии важно обеспечить мгновенный мистический прыжок в новую реальность, к которому и стремились утописты хилиастического типа. Достижимый с помощью монтажа регресс позволял устранить границу между реальностью и воображением. В соответствии с этим «методом» зритель ощущал себя в новой, точнее было бы сказать — виртуальной, реальности уже не настоящего, а будущего.

Но парадоксально, что этот соответствующий установке политического авангарда прорыв в будущее оказывался возможным лишь в результате провала или регресса в прошлое, в разные его состояния, которые, собственно, и образуют слоистую структуру подсознания. Ведь, в соответствии с мыслью С. Эйзенштейна, подсознание предстает отражением более ранних и недифференцированных стадий социального бытия. А эта трактовка подсознания уже не является фрейдистской. Она больше соответствует концепции культурно-исторической школы Л. Выготского, по-своему понимавшего психоанализ. Эйзенштейн был хорошо знаком с идеями, характерными для этой школы. Приходится размышлять о том, что тут идет от рационализма режиссера, что от его мистического самоощущения, а что остается от сохраняющегося в его методе мистицизма символистов. И не только символистов.

В соответствии с установкой на такое строение фильма, которое бы провоцировало экстатическое состояние зрителя, а следовательно, и погружение его на низшие слои и уровни психики, С. Эйзенштейн пытается осмыслить историю искусства в аспекте типа художника-экстатика. Этот тип он узнает в открытом и признанном во второй половине XIX в. Эль Греко, в Пиранези, Ван Гоге и т. д. Получается, что всполохи мистицизма и хилиазма постоянно имели место не только в религиозной, но и в художественной сфере. Совершенно очевидно, что, используя резерв подсознания и всех актуализируемых слоев в восприятии зрителя, Эйзенштейн, этот Гомер от кинематографа, создавал то, что можно было бы назвать идентичностью нового человека, о создании которого так мечтали символисты, а потом представители авангарда. В качестве составляющих уровней эта идентичность включала в себя и

утопию, и миф, являющийся, в соответствии с идеей А.Ф. Лосева, тоже слагаемым утопической картины мира, воссоздаваемой политическим авангардом.

Хотя если говорить о мифе, то, пожалуй, он не является двойником и союзником утопии. Видимо, вспышка утопизма возникает всякий раз, как разрушается миф, входящий составной частью в ту или иную систему культуры. В истории такое разрушение мифа не является конечным. Со временем возникает иная структура культуры, и она тоже будет развиваться на основе мифа. Но под этим новым мифом следовало бы понимать лишь одну из возможных его интерпретаций, соответствующую установкам новой культуры. Не случайно в связи с «культурой Два», соответствующей сталинской государственности, В. Паперный говорит о трансформации истории в миф (см.: Паперный 1996, с. 283). Получается, что «культура Два» реабилитирует миф, делая его основой своего развития. На самом же деле «культуру Два» нельзя противопоставлять предшествующей якобы немифологической эпохе, т. е. «культуре Один». Последняя в качестве своей основы также имела миф. Правда, в иной интерпретации.

В связи с С. Эйзенштейном немаловажным было бы отметить то, что применяемый Мастером метод не просто помог ему вписаться в социалистическо-коммунистическую утопию. Любопытно, что именно Эйзенштейн вызвал к жизни технологию, метод создания целого мировоззрения. Следовательно, он рационально осознал то, чего не могли осознать творящие интуитивно режиссеры, его коллеги. Обычно, когда об Эйзенштейне пишут киноведы, сверхзадачу его теоретических построений они сводят исключительно к эстетическим аспектам. Но усилия Мастера в этом направлении следует рассматривать как выражение потребности, возникшей в связи с утверждением того утопического мировосприятия, которое явилось в том числе и идеологическим.

Конечно, многие режиссеры в кино занимались тем же самым, что и С. Эйзенштейн, но они работали интуитивно и не теоретизировали. Отчасти потому, что теоретиками они не были. Сам Эйзенштейн этот аспект творчества отрефлектировал на примере своего кумира — театрального экспериментатора В. Мейерхольда, утверждая, что тот не был склонен к теории. «Мейерхольд, — пишет он, — не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества. Не имел и метода синтеза — сведения в методику. Он мог “показать” что угодно, но ничего

не мог “объяснить”» (Эйзенштейн 1997–2, с. 303). Иное дело — усвоивший опыт конструктивизма С. Эйзенштейн: «В нашем кино сложилось дело так, что вся основная работа в исследовательской области почти неизменно ложилась на самих же производителей. А потому в этой области приходится быть на самообслуживании. Каждый сам себе в основном — свой собственный теоретический кафетерий» (там же, с. 5).

Опираясь на психоанализ З. Фрейда, который он хорошо освоил, С. Эйзенштейн проделал глубокий анализ собственного творческого дарования. Проблема смыкания характерных для него и проявляющихся в его фильмах комплексов, с одной стороны, и утопии в форме идеологии — с другой, им осмыслена на уровне психологического исследования Э. Эриксона, посвященного Лютеру (см.: Эриксон 1996). Например, по собственному признанию Эйзенштейна, развившаяся у него в детстве склонность к жестокости и насилию получала выражение в его фильмах. Но ведь они стали идеальным выражением революционной и утопической ментальности. Поэтому в результате многих самонаблюдений и самопризнаний Мастера становится очевидным, что его индивидуальный авангардизм вовсе не противостоял установкам политического авангарда, а соответствовал им.

Эту свою причастность к духу времени и способность его выразить в своих произведениях С. Эйзенштейн отрефлектировал. «Я оказался, — признается он, — нужным своему времени, на своем участке именно таким, как определилась моя индивидуальность» (Эйзенштейн 1997–2, с. 13). Почему же Эйзенштейн явился тем режиссером, который оказался способным выразить *ressentiment* масс? Отвечая на этот вопрос, С. Эйзенштейн не мог избежать признания о влиянии З. Фрейда на интерпретацию своего творчества и постоянных для него тем и образов. Так, через «комплекс Эдипа» режиссер пытается осознать свои детские травмы и их следы в собственных фильмах, свой бунт против отца (см. там же, с. 22). «Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, — пишет он, — возростала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе» (там же, с. 341).

Режиссер объяснил даже свое влечение к жестокости, которое, по его признанию, получило отражение в его револю-

ционных фильмах. Оно тоже сформировалось в детстве. Так, перечисляя, как в его фильмах расстреливают толпу, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, давят детей на одесской лестнице, бросают людей в пылающие костры и т. д., С. Эйзенштейн видит исток этих образов в детских травмах (см.: Эйзенштейн 1997–2, с. 12). Раз так, то Мастер предстает не просто транслятором и медиатором политического авангарда, но его пропагандистом, использующим кино для продвижения большевистского утопизма.

Естественно, что его эксперименты связаны с воздействием на массы. Можно ли утверждать, что С. Эйзенштейну удалось осознать механизм воздействия своих фильмов на массовую аудиторию до конца? Заимствованный у символистов мистицизм подготовил Эйзенштейна к тому, чтобы в его фильмах получила выражение хилиастическая вспышка, давшая выход массовому *ressentiment*. Конечно, прежде всего она выразилась в событиях самой революции, а не в кино. Но аура в ее художественном проявлении все же утверждалась с помощью фильмов, в том числе фильмов С. Эйзенштейна. Когда мы констатируем заимствование символистского мистицизма представителем авангарда Эйзенштейном, то здесь следует иметь в виду двойственное отношение режиссера к мистике. В случае Эйзенштейна мы имеем дело, *с одной стороны*, с бессознательным выражением этой хилиастической вспышки, а *с другой* — с осознанием психологической природы этой вспышки и, следовательно, мистики в ее революционном проявлении. И наконец, *в-третьих*, речь должна идти о владении методикой, способствующей такой вспышке, причем в специфическом, нужном режиссеру как идеологу направлении.

По сути дела, у С. Эйзенштейна разъятая на понятия и рационально осознанная мистика перестает быть мистикой, превращаясь в способ контролируемого внушения и воздействия, не преследующего исключительно художественные цели. Эйзенштейну удастся осознать то, что имелось в символизме, но что самими символистами, несмотря на склонность некоторых из них к теории, осознано не было. Но не просто осознать. Рационально постигая механизмы, активные на ранних этапах сознания, которые просто не существуют без мистики, Эйзенштейн пытается использовать их на практике. Речь идет не об интуиции, а о рациональном постижении мистического сознания. Постижении и использовании восприятия кино как

способа конструирования новой идентичности людей именно на этом уровне, причем в ее не индивидуальном, а коллективном выражении.

Таким образом, фильмы С. Эйзенштейна просто художественными решениями не исчерпываются. Они больше, чем художественные фильмы. Они представляют собой способ воздействия и, следовательно, внушения, рассчитанный на массы. Так Мастером была реализована одна из самых существенных установок футуризма. Эйзенштейн, в частности, признает, что эффект внушения возможен лишь в том случае, если иметь представление о структуре сознания массы. В самом деле, может быть, то, что впервые продемонстрировал в театральной режиссуре В. Мейерхольд и что обогатило мировой театр XX в., более глубоко отрефлектировал и разработал именно Эйзенштейн. Авангардистские эксперименты Эйзенштейна и сопутствующие им теоретические сочинения трудно рассматривать без соотнесения с необходимостью вписаться в утопическое сознание эпохи.

Сам С. Эйзенштейн пытался эту созвучность своих индивидуальных утопических устремлений с установками утопического и идеологического сознания эпохи осознать. Сверхзадача творчества Мастера заключается в том, чтобы иметь возможность проникнуть в структуру сознания масс и провоцировать активность ранних уровней этого сознания. С этой точки зрения фильм предстает как система раздражителей (С. Эйзенштейн не избегает использования понятий, почерпнутых в бехтеревской рефлексологии). Естественно, что, углубляясь в эти вопросы, С. Эйзенштейн ориентируется и на психоанализ З. Фрейда, и на культурно-историческую школу Л. Выготского. Методы достижения эффекта внушения и провоцирования экстаза, которыми он озабочен, основываются на серьезных научных источниках.

Таким образом, заключая сказанное, можно утверждать, что творчество С. Эйзенштейна как вариант художественного авангарда в целом демонстрирует ту самую форму утопизма, что связана со смыканием социалистическо-коммунистической утопии с утопией хилиастического типа. Поскольку же хилиазм явился признаком революционного *ressentiment* масс, то метод Эйзенштейна оказался эффективным. Хилиастическая аура, сопровождающая зафиксированные в его революционных фильмах события революции, создавала контакт режиссера с массовой аудиторией. Взрыв утопического сознания способствовал тому, что авангард в лице Эйзенштейна получал

отзвук в мессианском сознании, что для авангарда в его других проявлениях было проблемой.

Привлекая для объяснения смыкания художественного авангарда с авангардом политическим творчество С. Эйзенштейна, мы пришли к выводу о том, что в том и в другом случае в утопию социалистическо-коммунистического типа вторглась хилиастическая стихия. Видимо, это стало одним из признаков пассионарности, характерной и для большевистского сознания, и для сознания масс, но и для представителей авангарда.

А теперь попробуем вернуться к исходной точке наших рассуждений, в частности к уже высказанной мысли о том, что в начале XX в. человек перестает существовать в настоящем, раздваиваясь между установкой на пассеизм и установкой на футуризм. Правда, в авангарде присутствуют обе установки: одна — на прошлое, другая — на будущее, одна выражает подсознание, другая — сознание художников. Пришло время объяснить, почему создалась такая исключительная ситуация, когда в русской культуре активно и одновременно проявлялись самые разные утопические стихии.

Пытаясь осознать специфический тип утопии, получившей выражение в фильмах С. Эйзенштейна, мы выходим также на обсуждение одной из значимых проблем, связанных с искусством, оказавшимся в ситуации перехода от одного культурного цикла к другому. Необходимо понять происхождение и природу искусства авангарда, и в частности киноавангарда, в контексте исторического отрезка в истории искусства, соотносимого с первыми десятилетиями XX в. Естественно, что, как уже нами показано, не все, что С. Эйзенштейн интересовало, когда он разрабатывал проблематику экстаза, можно исчерпать социалистическо-коммунистической утопией. Однако сам Эйзенштейн свое творчество постоянно соотносил с утопией этого типа, поскольку его фильмы выражали дух русской революции. Эйзенштейн — один из представителей авангарда, оказавшихся в ситуации радикального перехода, который в истории не часто случается. Но когда он случается, то сопровождающее его разрушение тех уровней сознания, которые развились на поздних стадиях истории и социума, становится причиной того, что последовательно возникавшие на разных этапах истории художественные формы активизируются и начинают функционировать одновременно.

Мы это уже пытались показать, выявляя смыкание двух разных типов утопии. В результате для художника возникает соблазн прибегнуть к любой художественной форме, что, соб-

ственно, он часто и делает. В этом смысле творчество Пикассо оказывается весьма репрезентативным. Чтобы в этом разобраться, можно было бы прибегнуть к тому, что Гегель идентифицировал как формы становления Духа. Известно, что их Гегель насчитывал три: символическую, классическую и романтическую. Поздние эпохи в истории искусства, в том числе XX в., можно осмыслять в соответствии с самой поздней, т. е. романтической, фазой становления Духа. Конечно, эта форма для Гегеля соотносится с христианской Европой, пережившей в своем становлении много подъемов и спадов.

Но, может быть, идея расхождения между Духом, т. е. смыслом, идеей, с одной стороны, и предметно-чувственным миром — с другой, которая, по Гегелю, характерна для этой третьей фазы, достигла апогея именно в начале XX в. и именно в художественном авангарде. Ведь здесь художник, устремленный к беспредметности, демонстрирует полный отрыв Духа от поднятых на пьедестал эстетики модерна чувственной реальности и чувственного познания. Но, конечно, этой тенденцией реальность всего искусства XX в. не исчерпывается. В нем, например, продолжает быть активной эстетика классицизма, характерного для второй фазы становления Духа по Гегелю.

Но, что особенно любопытно, в XX в. оказывается чрезвычайно активной символическая, т. е. первая и ранняя, форма становления Духа. Не случайно на рубеже XIX–XX вв. чрезвычайно заметным направлением в искусстве предстает символизм, выпустивший джинна авангарда. Переходность на уровне смены культурных циклов способствовала тому, что, демонстрируя в авангарде выражение крайней формы разрыва между Духом и предметно-чувственной реальностью, с помощью которой Дух больше не получает адекватного и исчерпывающего выражения, искусство XX в. устремляется к своим первоисточкам. Оно как бы воскрешает самые ранние эпохи в истории своего становления. В этом смысле романтическая фаза в истории Духа подводит к самому, пожалуй, радикальному в истории и не предполагавшемуся Гегелем переходу, провоцирующему возвращение к исходной точке, требующее осмысления в соответствии уже не с линейным принципом, которому следовал Гегель, а с принципом циклическим. Без этого возвращения не будут понятными ни интерес всего нового искусства к архаике, ни возникновение авангарда, ни теоретические работы С. Эйзенштейна, ни, конечно, всепроницающий утопизм начала XX в.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1996 — Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5.
- Бердяев 1924 — Бердяев Н.А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. Берлин, 1924.
- Бердяев 1991 — Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991.
- Бердяев 1994 — Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 7-150.
- Блок 1960 — Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3.
- Булгаков 1990 — Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1990. С. 27-73.
- Булгаков 1993 — Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 368-434.
- Буркхардт 1996 — Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. М., 1996.
- Гегель 1977 — Гегель Г.-В.-Ф. Философия религии: В 2 т. / Пер. с нем. М., 1977. Т. 2.
- Жукоцкий, Жукоцкая 2008 — Жукоцкий В., Жукоцкая З. Русская Реформация XX века: Статьи по культурфилософии советизма. М., 2008.
- Лотман 1992 — Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
- Манхейм 1994 — Манхейм К. Диагноз нашего времени / Пер. с нем. М., 1994.
- Ницше 1990 — Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 158-230.
- Панченко 1995 — Панченко А. Религиозный утопизм русских мистических сект // Русские утопии. СПб., 1995. С. 205-238.
- Паперный 1996 — Паперный В. Культура Два. М., 1996.
- Поппер 1992 — Поппер К. Открытое общество и его враги: В 2 т. / Пер. с нем. М., 1992. Т. 1.
- Раппапорт 1991 — Раппапорт А. Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. 1991. № 11. С. 33-37.
- Хабермас 2003 — Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М., 2003.
- Хренов 2004 — Хренов Н.А. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004. С. 15-73.
- Чистов 1995 — Чистов К.В. Утопии и современность // Русские утопии. СПб., 1995. С. 22-54.
- Эйзенштейн 1997-1 — Эйзенштейн С. Мемуары: В 2 т. М., 1997. Т. 1.
- Эйзенштейн 1997-2 — Эйзенштейн С. Мемуары: В 2 т. М., 1997. Т. 2.
- Эйзенштейн 2002 — Эйзенштейн С. Метод: В 2 т. М., 2002. Т. 2.
- Эриксон 1996 — Эриксон Э. Молодой Лютер: Психоаналитическое историческое исследование / Пер. с англ. М., 1996.
- Эткинд 1998 — Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998.

Утопическое сознание в России рубежа XIX–XX вв.:  
от модерна к хилиазму

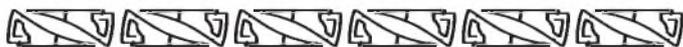
В статье предпринята попытка соотнести художественные процессы в их символистских и авангардистских проявлениях с социальной психологией рубежа XIX–XX вв., для которой были характерны настроения эсхатологизма и апокалиптики. Автор выявляет характер русского утопизма в его как футуристических, так и пассаистических формах. В русской культуре этого времени утопизм предстает не в виде какой-то одной его разновидности, а в виде слившихся воедино футуристической, т. е. модернистской, и пассаистской, т. е. консервативной, утопии. В результате коммунистическая утопия предстала в форме не либеральной, а хилиастической, т. е. религиозной, утопии. Такого рода утопические настроения характерны не только для искусства, но и для большевистской идеологии, т. е. политического авангарда. В качестве иллюстрации такой трансформации утопии предпринят анализ творчества С. Эйзенштейна.

*Ключевые слова:* утопия, эсхатология, апокалиптика, символизм, пассаизм, авангард, футуризм, модерн, хилиазм, романтизм, миф, архетип, мистицизм, экстаз, архаика.

Utopian Consciousness in Russia  
at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries:  
from Modernism to Chiliasm

The paper correlates artistic processes in their symbolist and avant-garde manifestations with social psychology at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries characterized by eschatological and apocalyptic frame of mind. The author considers the nature of Russian utopianism both in its futuristic and passeistic forms. In the Russian culture of the time utopianism is represented not as one of its types but as the merged together futuristic, i.e. modernist, and passeistic, i.e. conservative, utopias. As a result, the communistic utopia appeared in the form of not liberal, but chiliastic, i.e. religious utopia. This utopian frame of mind is typical not only for art, but also for Bolshevik ideology, i.e. for political avant-garde. Creative work of S. Eisenstein has been analyzed as an illustration of this transformation of utopia.

*Keywords:* utopia, eschatology, apocalyptic, symbolism, passéisme, avant-garde, futurism, modernism, chiliasm, romanticism, myth, archetype, mysticism, ecstasy, archaics.



Н.Г. Полтавцева (Москва)

МОДЕРН КАК СТИЛЬ КУЛЬТУРЫ  
И УТОПИЯ: НЕКОТОРЫЕ  
АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ





## ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ, ТЕМАТИКА, ГИПОТЕЗА, СТРУКТУРА, ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ РАБОТЫ

В работе сделана попытка описать парадигму модерна как «большого стиля» культуры, выделить внутри нее проблемы, связанные с утопическим началом как таковым, рассмотреть, как происходит в утопическом дискурсе реинтерпретация модели времени, заложенной еще в классической работе Блаженного Августина «О Граде Божиим» (см.: Августин 2000), а также показать, как некоторые моменты, с этим связанные, отражаются в различных типах и видах утопических текстов.

Основная проблема данной работы такова: исходя из определения модерна как культурного стиля, включающего в себя прежде всего интерес к его символической составляющей, определить, что означает в нем обращение к утопическому. Причем под последним подразумевается обращение к утопии не только как к литературному жанру, но и как к способу реализации и проверки на символическом уровне — уровне культурной коммуникации — проектов нового социального мироустройства, т. е. «проектантской» модернизационной компоненты различных типов утопического дискурса<sup>1</sup>.

1 С позиций социологии культуры они были выделены еще в 1920-х гг. в работах Л. Мэмфорда «История утопии» (1923) (см.: Mumford 1923) и К. Мангейма «Идеология и утопия» (1927) (см.: Мангейм 1994). (Подробнее о Мангейме и утопическом дискурсе см. статью Н.А. Хренова в настоящем сборнике.) Мэмфорд связывает появление программ утопического переустройства общества с возникновением городской цивилизации и с дальнейшей урбанизацией, т. е. с модернизационными процессами, идущими в обществе и культуре, полагая, что некий прообраз утопии лежит в желании построить совершенный полис. При этом Мэмфорд выделяет два типа утопий, связанных с модернизационными процессами: утопии бегства и утопии реконструкции. Первые связаны с консервативно-пассеистической тенденцией поисков идеала в прошлом. Вторые предлагают конкретную программу немедленного социального изменения, в то время как в утопиях бегства она отсутствует. Мангейм, в свою очередь, выделяет четыре типа утопического дискурса: хилиастический, консервативно-пассеисти-



## МОДЕРН КАК «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» КУЛЬТУРЫ

Говоря о модерне, мы не имеем в виду ни искусствоведческий стиль, ни *modernity* (модерность) Ю. Хабермаса (см.: Хабермас 2003), связанную с европейским Новым временем. Для нас модерн — это «большой стиль» культуры XX в. и первый постклассический стиль, чье возникновение хотя и связано с процессами модернизации, но ими отнюдь не ограничивается<sup>2</sup>.

Прежде всего, понятие модерна как стиля культуры относится к принципам образования и репрезентации культурных форм, которые определяют эти процессы и, в свою очередь, определяются ими, будучи тесно связаны с данной социальной парадигмой. Несмотря на активную рефлексивную критику, предпринятую в его же рамках во второй половине XX в. постмодерном, исходные принципы построения и репрезентации культурных форм модерна сохраняются до сих пор.

В современной социологии культуры принято говорить о расхождении между социальной структурой и тем уровнем культуры, который определяется человеческими представлениями и результатами когнитивных процессов, выраженными в символических артефактах и являющими собой определенный аспект социокультурного пространства и — в более узком смысле — его ценностный аспект. С этой точки зрения модерн можно считать стилистической реакцией представителей высокой культуры на нарастание нормативной неопределенности в социокультурном пространстве, вызванное процессами модернизации. В самой его основе содержалась ориентация на преодоление этих тенденций. Его специфика связана с противопоставлением предшествующим историческим принципам формообразования, а не со следованием им, со стремлением утвердить новые, нетрадиционные начала в этой области.

---

ческий (по сути романтический), либерально-демократический (по существу, связанный с «классикой» модерности) и, наконец, социалистический (определяемый идеологией социализма и коммунизма).

- 2 Модерн как культурный стиль был для меня на протяжении ряда лет, начиная с 1990-х гг., темой плодотворных обсуждений с социологом культуры Э.А. Орловой, что и положило начало данной концепции, в которой идея модерна как «большого стиля» культуры XX в. и первого постклассического стиля принадлежит мне, идея же раздельности и равноправия социального и культурного, представленных как социальное взаимодействие и культурная коммуникация, а также разработка проявлений модерна в различных областях культуры — Э.А. Орловой (см.: Орлова 2012).

Модерн как культурный стиль характеризуется попыткой сохранить идею единства и целостности мира в качестве исходной и аксиоматической. Эта интенция постоянно сталкивалась с видимыми проявлениями многообразия, разнородности, изменчивости окружения, несводимыми к метафизической картине мира, характерной для предшествующих исторических периодов, рождая его двойственность и амбивалентность.

### Истоки и предпосылки модерна

Итак, в конце XIX — начале XX в. начинает формироваться новый «большой стиль» культуры. Его возникновение тесно связано с шедшими в это время процессами, которые получили обобщенное название процессов модернизации. Именно рассмотрение культурного стиля как социально-культурной категории позволяет увидеть расхождение между его «классическими» мировоззренческими установками и реально изменившимся опытом существования людей, что позже обусловит направленность постмодернистских поисков в искусстве, философии и социальных науках.

В целях дальнейшего анализа следует разделить социальное и культурное измерения социокультурной реальности, о чем уже упоминалось выше<sup>3</sup>.

Понятием «модернизация» обозначаются основания и структуры социальных взаимодействий, реализующихся на институциональном и стратификационном уровнях социокультурного пространства, или соответствующая социальная парадигма.

Понятие модерна, которое мы применяем, относится к принципам образования и представленности (репрезентации) культурных форм. Эти принципы, с одной стороны, обоснованы данными культурными формами, а с другой — сами детерминируют содержание этих отношений. Такое разведение позволяет с помощью категории культурного стиля рассматривать основание и организацию процессов совместной жизнедеятельности людей и представленность этих процес-

3 Эта позиция ярко выражена в работах Дж. Александера (см.: Александер 2007) и в других терминах — еще классической, а не постклассической парадигмы — уже присутствует в работе К. Манхейма «Идеология и утопия» (1927), по-прежнему актуальной и в наши дни.

сов в общезначимой форме. С этой точки зрения установление условных исторических пределов модерна, включая его второй этап — этап постмодерна, позволит выявить общие принципы формирования этого стиля в европейской культуре, которые были и остаются доминирующими.

Модерн стал одной из лидирующих мировоззренческих ориентаций в европейской культуре XX в. Его исходные принципы построения и репрезентации культурных форм сохраняются до сих пор, хотя во второй половине века они были подвергнуты развернутой рефлексивной критике, нашедшей воплощение в совокупности теоретических положений и практик, получивших общее название постмодерна.

Можно утверждать, что к началу XX в., когда обнаружилась множественность реакций на модернизационные процессы в повседневной жизни разных слоев общества, наряду с технократической стереотипизацией, которая, казалось бы, упрощала работу людей в быту и на производстве, возникла и вторая тенденция. Это было ослабление влияния локальных, традиционных обычаев и нравов.

И какими бы ни были в это время правовые и моральные нормы, ощущение неопределенности, смены привычных форм бытия новыми вызывало самые различные реакции.

С одной стороны, усиливаются утопические тенденции, а с другой — возникает попытка сказать о конце «классики» и наступлении «постклассики», но еще в метафорах старого языка (языка предшествующей парадигмы), таких как «гибель богов», «закат Европы» и др.

Возникновение и становление циклических концепций культуры, основанных на мифологеме «вечного возвращения», и представление о том, что культурное, а не социальное становится одним из начал, с которым нужно считаться, — характерная черта, «знак» этой эпохи. В то же время на уровне символической коммуникации возникает и нарастает тенденция прибегать к синестезии различных символических кодов: философия пользуется языком литературы (тенденция, возникшая еще со времен Ф. Ницше), а литература вбирает в себя не только языки различных видов искусства, но и других культурных доменов: религии, философии, науки.

В этот период происходит все более заметное расхождение между социальными процессами модернизации, ее культурными процессами и инерционно сохраняющейся приватной жиз-

нию людей. В рамках модерна как стиля культуры центральной темой репрезентации стали отношения человека с миром в условиях неопределенности. В первую очередь предметом обсуждения оказались культура и общество как производные совместной жизни и деятельности людей. Здесь переосмыслились и объединялись культурные черты разных эпох, а также разрабатывались собственные приемы построения культурных текстов, основанные на попытках совместить в пределах одной картины мира принципы, казалось бы, противоположные: природного и рукотворного, единой целостности и многообразия, статики и динамики, закономерного и случайного.

В области познания в это время происходило объединение элементов прошлого и настоящего, а также различных мировоззренческих ориентаций современности. В рамках философии как науки это выразилось в программном эклектизме и обращении к междисциплинарности, а в эстетике и искусстве — на уровне полистилистики<sup>4</sup>. Повторим: модерн как культурный стиль характеризуется попыткой сохранить идею единства и целостности мира в качестве исходной и аксиоматической. Эта интенция постоянно сталкивается с видимыми проявлениями многообразия, разносторонности, изменчивости, несводимыми к метафизической картине мира, характерной для предшествующих исторических периодов. Поэтому основным предметом познания становится наличная актуальность, повседневность, которая представлена как в образцах культуры, почерпнутых из разных эпох прошлого (знаменитые «следы» постмодерна, т. е. то, что остается в сознании от определенного переживания), так и в построении основанных на них и текущем опыте настоящего проектов будущего. Проекты будущего — одна из составляющих утопического дискурса модерна.

В таком контексте обращение к культурному опыту прошлого (как и вообще обращение к культурной составляющей) — это попытка зафиксировать различие между переживаемым историческим периодом и теми представлениями о более ранних эпохах, которые имеют более или менее четкое определение в

---

4 Надо сказать, что полистилистика (как, впрочем, и методологический программный эклектизм) часто воспринимается нашими современниками как черта, присущая исключительно второму этапу стиля модерн — постмодерну, и только как прием, в основном инструментальный, в то время как за ней стоит глубокое мировоззренческое содержание.

культуре настоящего. Так на наших глазах происходит формирование представлений о современности как о существовании «здесь и сейчас», но при наличии элементов культуры прошлого, релевантность которых актуальной реальности становится проблематичной.

Итак, основой знаменитого синтеза модерна, который отмечают все (говорят ли они о хабермасовской модерности, об ар-нуво или о модерне как стиле культуры), стала переориентация интереса с неких субстанциональных свойств объекта познания на их существование в динамическом контексте, на отношения между ними, на перекомпоновки, переориентации бывших когда-то устойчивыми культурных и социальных связей.

Иными словами, в рамках этого культурного стиля всегда сосуществуют две разнонаправленные ориентации: на сохранение идеи единства и целостности мира и его закономерного устройства, с одной стороны, и на уверенность в непреодолимом многообразии, разнородности социальных и культурных форм человеческого существования — с другой.

Очень важно отметить, что в качестве приоритетной области исследования в модерне был взят символический уровень человеческой реальности, т. е. ее культурное измерение, поскольку в начале XX в. происходившие там процессы были отражены лучше, чем то, что называлось социальным взаимодействием, и уже сложился вполне приемлемый язык описания, наблюдения и анализа. Именно поэтому мы наблюдаем столь пристальный исследовательский интерес к искусству, где эти формы символической репрезентации, представленные в кодах различных искусств, являют нам моментальный, схваченный на обобщающем образном уровне опыт работы по осмыслению происходящего. Более того, мир символов и порождающее его сознание рассматриваются как детерминанты общественной жизни. Соответственно, в рамках философии и науки первостепенными стали проблемы познания, а изучение праксиса как бы отодвинулось на задний план (несмотря на то, что именно в это время идеи новой социальной философии — теории марксизма — начинают переходить из состояния социальной модели в жизнь).

Тем не менее именно символический уровень, представленный в культурных текстах, — не случайно в это время издается «Философия символических форм» Э. Кассирера (см.: Кассирер 2001) — выходит на первый план. Иными словами,

предметной областью изучения общества и культуры становятся процессы символической коммуникации, а не процессы социального взаимодействия. Следует отметить, что эта ситуация сохраняется до сих пор, а связи между символической коммуникацией и социальным праксисом остаются по сей день неисследованными (подробнее об этом см.: Орлова 2012).

### МОДЕРН И МОДЕЛЬ ВРЕМЕНИ БЛАЖЕННОГО АВГУСТИНА

Модерн как «большой стиль» культуры и первый постклассический культурный стиль взаимодействует с утопией, как и «классика» модерности (т. е. период с начала европейского Нового времени и до начала модерна), в рамках концепции времени, идущей еще от Блаженного Августина.

В модели Августина оба града (Град Божий — область идеального мироустройства — и град земной, человеческий), существующие, казалось бы, по разным законам, объединены постулатом целостности (все в нашем мире едино), постулатом вечного порядка (единственно достойным предметом познания является то, что неизменно, т. е. Божественный Абсолют) и постулатом о том, что искать устойчивое можно лишь в познании. Познавать Бога можно только в том, что постоянно и вечно, но тогда все, что меняется, в том числе и время, сотворено. Различение (узнавание) вечно изменяющегося состоит в том, что оно есть нечто, сотворенное при участии разумных сил. И в этом заключается концепция истории и концепция времени как движения.

Вся человеческая история представлена у Августина как движение по определенным этапам: до Потопа — этап первого творения мира, но неудачный; после Ноя — процесс самознания, вочеловечения, который должен завершиться с появлением Христа, и этап апостольский. Три выделенных периода исторического процесса — период предтеч, период Христа и период апостольский, т. е. проповеди Его учения, который должен завершиться Страшным судом. Возникает вопрос: что же искать человеку в окружающем его мире? Где искать? Ответ Августина исчерпывающе краток: искать следует вне нас или в нас. Но сами мы и все вокруг нас телесно изменяется, а посему любой способ познания телесного не может дать верного

ответа. Поэтому искать надо только в умозрении, ибо только логическое не изменяется. Однако логическое — область разума, а вера выше знания, следовательно, «авторитет», «учитель», «вера» априори выше «разума», знания», «ученика». Вещи, о которых человек способен судить, — это лишь область человеческого знания и разума; область же, которая выходит за пределы познания, — непознаваемое, принимаемое только на веру. По Августину, существуют два источника знания — Божественный авторитет и сам человек, который либо научается от учителя, либо основывается на своей способности рассуждать. Но путь человеческий неверен, так как в нем таится опасность искушения, отпадения и разрушения целостности<sup>5</sup>.

В каком соотношении в результате подобных рассуждений находятся у Августина время, история и человек? Человек либо живет «по человеку», либо живет «по Богу», и эти два принципа несовместимы. «Град земной» как способ жизни изначален, общий объем жизни «по человеку» все время увеличивается, так как человечество — это как бы один человек, который ведет свою историю «от Адама», и здесь появляется мысль о целостности бытия во времени, не разграниченном откровением, т. е. полнотой познания. Относительно «града земного» Августин не призывает ни к каким преобразующим действиям, так как этот «град» находится в тех условиях и под той властью, которым каждый человек подчинен в силу своего земного рождения (т. е. радикальные преобразования земной человеческой жизни, по мнению Августина, тщетны и пагубны).

Три момента времени: прошедшее, настоящее и будущее — как исходный постулат представлены у Августина следующим образом. Прошедшее связано с человеческой памятью, настоящее — с человеческой чувственностью (телесностью), а будущее — с нашими упованиями. Все они определяют исторический процесс (движение человеческого времени), в результате которого «град земной» будет заменен на «Град Небесный». Тогда исчезнет неравенство, но тогда придет и конец времени и всей истории как «человеческому, слишком человеческому»<sup>6</sup>, ибо это и будет Страшный суд. История и время имеют, следовательно, целевую направленность, так как они суть способ приобщения

5 Подробнее о роли патристики и схоластики в становлении науки Нового времени см.: Петров 1992.

6 Парафраз известного выражения Ф. Ницше.

людей к Богу, но «стрела времени», запущенная Блаженным Августином, летит только в прошлом и настоящем.

Будущее, отмеченное Апокалипсисом, — «град небесный» — жизнь в лоне Божественного Абсолюта, т. е. самого источника познания мира, предполагает вместо Истории — Вечность.

Поэтому исторический процесс, в результате которого «град земной» будет заменен на «Град Небесный», есть реализация лишь первой части проекта. В точке Апокалипсиса, Страшного суда, где всем — и недостойным, и достойным — воздастся по заслугам, начинается вторая часть проекта. В этой точке время исчезнет за ненужностью, потому что не только произойдет переход из одного «града» в другой, но и человеческая сущность перерастет в нечто высшее.

Для нас здесь важен момент, обычно трактуемый на уровне эсхатологической метафоры Страшного суда, традиционно понимаемого как уничтожение, деструкция. С точки зрения постмодерна это точка бифуркации<sup>7</sup>. Тогда Страшный суд (по аналогии с английским *crisis*) лишь высшая точка напряжения, создающая возможность нового развития, деконструкции и переконфигурации элементов.

Трактовать модель Блаженного Августина в таких терминах несколько необычно, однако для понимания «стрелы времени» как вектора «исторической» устремленности всей будущей модерна это необходимо. История и время приобретают целевую направленность, связанную с ожиданием высшего откровения. Все утопические дискурсы модерна, независимо от того, являются ли они пассеистическими или же направлены на идеал счастливого будущего, так или иначе определены этой моделью.

## МОДЕРН И РАЗЛИЧНЫЕ ТИПЫ УТОПИЙ

Остановимся на некоторых примерах литературных утопий, которые связаны с тремя стадиями развития модерна как стиля культуры и с тремя типами соотношений культурного и социального.

---

7 В синергетике и неравновесной термодинамике точка бифуркации обозначает смену установившегося режима в работе системы. — Прим. авт. В истории и культурологии это момент раздвоения русла, по которому шел мировой процесс, и переноса дальнейшего его течения лишь на одну из возможных альтернатив. — Прим. ред.

*Первая стадия* — «классика» модерна: утопии Серебряного века и первой половины 1920-х гг., связанные с представлениями о необходимости пересмотра социальной составляющей, социального порядка. Социальное превалирует над культурным. *Вторая стадия* — переходный период реконструкции (конец 1920-х — первая половина 1930-х гг.): утопии ревизии и перепроверки, обусловленные пониманием недостаточности изменения одного лишь социального порядка для осуществления проекта всеобщего счастья и обращением к культурным компонентам стиля модерн как своеобразной лакмусовой бумаге, проявившей эти несоответствия. И наконец, *третья стадия* — период деконструкции: постмодернистские утопии, которые имеют дело по преимуществу с культурной составляющей модерна как стиля культуры. В современной русской литературе мы видим явный интерес к этой стороне проблемы. Место Апокалипсиса в модели времени занимает при этом Революция как новая точка бифуркации и главное событие XX в., двойственное по своей природе — как символический факт культуры (утопический проект) и как акт социального взаимодействия (реализация «идеологии» по К. Манхейму).

При этом в качестве репрезентативных примеров берутся в основном тексты русской литературы модерна<sup>8</sup>, в которой переходы от «классики» к «постклассике» были и на символическом уровне культуры связаны прежде всего с важнейшим событием социального праксиса XX в. — русской революцией.

### УТОПИИ ПЕРВОГО ТИПА

Когда модерн как культурный стиль только зарождается, он в большей степени связан с попытками работать с социальным порядком. На уровне художественной системы в ареале текстов, находящихся на границе философии, религии и литературы (синтез, идущий от Ницше: когда в романе преобладает интеллектуальность, а философский текст приобретает черты публицистики и некоторой художественности), в это время формируются те или иные «классические» утопии. В России это утопии реконструкции и утопии бегства (по Мэмфорду).

Рассмотрим это на примере одного из дискурсов, выделенных Манхеймом, — хилиастического. Хилиазм в какой-то мере

8 Имеется в виду период с конца XIX до начала XXI в.

задал то представление о времени и взаимоотношении этого времени с пространством бытия и ожиданиями людей, которое было заложено уже в «точке бифуркации» модели времени у Блаженного Августина. Здесь присутствуют недифференцированное время, ожидание взрыва и готовность к нему, понимание взрыва как Божественного Откровения, благодаря которому происходит мгновенное преобразование мира.

В русской версии модерна эта модель развернется, с одной стороны, в мистических предчувствиях символизма, а с другой — в диалоге между широко мыслящими церковниками, религиозными маргиналами и сектантами, впервые организованном Мережковскими на Религиозно-философских собраниях в Петербурге 1901–1903 гг.

Не последнюю роль в этом процессе сыграет влиятельная в символистских кругах философия Вл.С. Соловьева с ее сильнейшими утопическими тенденциями, амбивалентная по своей сущности, удобно совмещающая влияния позднего романтизма (Ф. Шеллинг) с новейшими идеями социальной философии (К. Маркс) и традициями гностицизма (обращение к идее всеединства). Кроме того, в ней присутствует повлиявшая на судьбу всех отношений социального порядка и культурного (символического) начала в модерне утопическая идея революции духа, первым этапом которой является революция социальная, а вторым — революция сознания (переключки с концепцией истории и времени Блаженного Августина очевидны). К символистским утопическим текстам, связанным с идеями философии Соловьева, относятся его «Краткая повесть об Антихристе», романная трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист», «Серебряный голубь» и «Петербург» Андрея Белого, «Песня судьбы» А.А. Блока, историческая проза В.Я. Брюсова «Огненный ангел» и «Рея Сильвия», его же рассказ «Республика Южного Креста» и пьеса «Земля». Среди них преобладают утопии реконструкции, но есть и утопии бегства, косвенно, через Соловьева, отсылающие к консервативно-пассеистическому дискурсу Н.Ф. Федорова. Наиболее явно эти тенденции представлены, несмотря на время как футурум в названии течения, у футуристов: В.В. Хлебникова («Шаман и Венера», «И и Э. Повесть каменного века», «Журавль», «Лебедя будущего»), В.В. Маяковского («Владимир Маяковский», «Война и мир»).

Что касается советских социальных утопий первой половины 1920-х гг., то они по существу являются продолжением

символистской «классики», воплощая в рамках социалистически-коммунистического дискурса (Манхейм) утопии реконструкции, утверждающие тип советского социального устройства как идеальный («Страна Гонгури» В.А. Итина, «Аэлита» А.Н. Толстого и др.).

Эта тенденция любопытно продолжится в литературных произведениях соцреализма, в рамках единого социального модернизационного проекта образовавших один огромный интертекст социальной утопии — с общим героем, эстетикой и типом наррации. При этом желаемое будущее изображалось здесь как актуальное настоящее, что привело к почти полному замещению символического (культурного) социальным, а в эстетике — к приоритету возвышенного.

В написанном в рамках либерально-демократического дискурса романе Е.И. Замятина «Мы» можно увидеть деконструкцию модернизационного социального проекта, однако с позиций формообразования это все та же «классика» реконструкции, только представленная в виде антиутопии. То же самое можно сказать о существующем на границе между первой и второй стадиями модерна романе В.Н. Войновича «Москва 2042».

### Утопии второго типа

Во второй половине 1920-х — первой половине 1930-х гг. «классическая» утопия реконструкции переходит в новую стадию развития, выявляющую не только ее амбивалентность, но и ее противоречивость, причем анализ дается на этот раз изнутри самого социалистического утопического дискурса и с его мировоззренческих позиций.

Мы видим, что в утопическом дискурсе революция начинает исследоваться как культурный текст, т. е. не как герменевтическая структура, а через динамику многообразных связей текста и контекста. Ключом к этому сложному процессу выступает дискурсивность. В России данные тенденции ярко воплощаются в творчестве А.П. Платонова, давшего интересные варианты «амбивалентного хода» — одновременного обращения к утопии и антиутопии (вот она, амбивалентность модерна!) и постоянной проверки границ и пределов возможностей социального и одновременно культурного преобразования мира. Платонов показывает, что культура (культурное, явленное нам

как «снизу» — через «людей повседневности», людей «смутного сознания», так и «сверху» — через «людей идеологии») далеко не всегда способна соответствовать жесткому социальному проекту, вследствие чего проект, изнутри дискурса, подвергается ревизии и некоторому «уплощению».

Три почти одновременно написанных Платоновым текста дают нам три версии проверки социального на прочность в пространстве мангеймовского социалистически-коммунистического дискурса. «Чевенгур» (1928) совершенно замечательно реализует базовое мангеймовское противостояние утопии и идеологии, как бы меняющихся местами в процессе коммуникации. «Котлован» (1930) более жестко показывает разрушение (деструкцию) социального культурным, а «Ювенильное море» (1931) дает образчик идеальной утопии реконструкции, так как социальный проект, созданный в соответствии с ним социальный порядок и возникающая в его лоне культурная составляющая «большого стиля» идеально совпадают.

Одновременно с Платоновым лабораторный анализ утопического в романах «Кремль» (1930) и «У» (1932) предпринимает В.В. Иванов. В большей степени тяготеющий к либерально-демократическому, чем к социалистическому утопическому дискурсу, он также проверяет новую социальность динамикой многообразных связей социального «текста» и культурного «контекста». Причем у Иванова эта проверка не распределена функционально по нескольким текстам, как у Платонова — писателя с сильной конструктивистской жилкой, а происходит в пространстве каждого из романов, в которых наличествует все. Следует заметить, что в полной авторской версии романа «Джан» (1931–1933) Платонов проделывает подобный же эксперимент.

Любая утопия связана с модернизацией или с коренным преобразованием не только социального, но и культурного. Иванов прослеживает их взаимодействие в пространстве утопии на уровне материального («Кремль»), идеального (там же), антропологического — как попытки повлиять на природу человека через социальные изменения («У»). Так, в «У» происходит подспудная ревизия социального проекта переделки старого человека в нового, проверяется на истинность идея немедленной революции сознания, с одной стороны, восходящая к учению Соловьева, а с другой — укорененная в современном автору социалистически-коммунистическом дискурсе. Герой-резонер Черпанов,

начальник-«самозванец», как определяет его Иванов, собирается провести массовую психологическую трансформацию народонаселения, осуществив «подвиг», «сказку» (утопический социальный проект) при помощи «закрепленной соответствующими полномочиями» идеологии (отвердевшего социального порядка), дабы создать сверхчеловека, живущего при этом в коммуне (*sic!*) (см.: Иванов 1990, с. 301). Физическая смерть героя прерывает попытки преобразования человека научным словом. В романе «Кремль» сталкиваются целых два утопических проекта переделки жизни — на уровне материального (Мануфактуры инженеров) и на уровне идеального (Кремль маргиналов-церковников)<sup>9</sup>.

Однако все три направления утопического движения — утопия бегства и утопия реконструкции в «Кремле», утопия реконструкции в «У» — имеют одинаковый финал: попытки разомкнуть циклическое движение сюжета в идеальное будущее или идеальное прошлое (при помощи консервативной идеологии или модернизационной технологии в «Кремле», через изменение самой природы человека в «У») приводят к краху.

Исследование, предпринятое писателем, заканчивается грустным резюме: переделка социального порядка искусственным (т. е. неорганическим, насильственным) способом чревата катастрофой. Утопия у Иванова служит способом «остранения» реальности (по В.Б. Шкловскому), одновременно происходящего на макро- и микроуровне. Сталкивая «идеальный тип» и «мелкие структуры», она создает в художественном мире произведения соответствующую позицию наблюдения и особую писательскую стратегию. К тому же она выступает как механизм пуска и развития наррации, маркируя в тексте агентов изменений и модернизации<sup>10</sup>. Аналог тому, что делали Платонов и Иванов,

9 «Вымышленный автором город, разделенный рекой <...> на два противоборствующих лагеря <...> По одну сторону реки — старинный кремль с множеством церквей, где кучка людей <...> пытается издать Библию на русском языке. Организовано “Православное общество”, которое скорее напоминает хлыстовскую секту со своей Богородицей <...>

Противостоит “церковникам” противоположный берег, где ходят “Мануфактуры” <...> где стараются строить новую жизнь, столь же вульгарно ее понимая, как “церковники” религию» (Иванов 1990, с. 514).

10 Трудно согласиться с позицией А.Е. Эткинда, как бы устранивающего из романа «Кремль» автора и замещающего его «всеведущим рассказчиком, нарративной маской Бога Отца». В романе, по мнению

на Западе представили Дж. Оруэлл и О. Хаксли: первый — в рамках социалистического утопического дискурса («1984», «Скотный двор»<sup>11</sup>), другой — либерально-демократического («Прекрасный новый мир», «Остров», философская публицистика<sup>12</sup>).

### УТОПИИ ТРЕТЬЕГО ТИПА

Наконец, в постмодерне как этапе осознанной деконструкции модерна происходит игровое исследование связей социального и культурного, причем «игра» ведется со всеми типами утопических дискурсов как по Манхейму, так и по Мэмфорду. Часто в пространстве одного текста (не говоря уже об общем интертексте) идет работа с компонентами прежних дискурсов как со «следами» — метафорами прошлого. Таким образом, в тексте и в интертексте одного писателя осуществляется переход от историзма (с его целенаправленно летящей в заданную точку «стрелой времени») к «историцизму» как поиску метафорических признаков прежних эпох. В свете этих, казалось бы, случайных процессов возникают те утопии и антиутопии, которые работают прежде всего с культурной составляющей модерна. Именно она становится инструментом деконструкции.

Так происходит во всех книгах В.О. Пелевина — автора, обладающего обостренной культурной и социальной прогностикой (см. романы «Омон Ра» 1992 г., «Generation P» 1999 г., «Священная книга оборотня» 2004 г., «Empire V» 2006 г., «S.N.U.F.F.» 2011 г. и др.). По этому же принципу деконструируются консервативно-пассеистические дискурсы в повестях, рассказах и романах В.Г. Сорокина «День опричника» (2006), «Сахарный Кремль» (2008), «Теллурия» (2013); авторским в них выступает либерально-демократический утопический дискурс.

---

исследователя, происходит самодвижение текста, который деконструирует сам себя по аналогии с человеческой историей, где наблюдается движение масс, а не одиночек, классов, а не вождей, дискурсов, а не текстов (см.: Etkind 1999).

- 11 Роман Дж. Оруэлла «1984» напечатан в 1949 г., повесть-притча «Скотный двор» издана в 1945 г.
- 12 Роман О. Хаксли «Прекрасный новый мир» (в рус. пер.: «О дивный новый мир») напечатан в 1932 г., роман «Остров» — в 1962 г., философская публицистика писалась и печаталась в 1940-е — 1960-е гг.

Особенно интересен в свете нашей проблематики роман О.А. Славниковой «2017» (2007), где сквозь постмодернистское игровое проигрывание-реконструкцию, через вхождение в своеобразный историко-культурный театр<sup>13</sup> возникают контуры и очертания старого социального проекта, появляется грозная тень революции. В ролевой игре, посвященной столетию Октября, участники заигрываются, и символический театр становится «театром военных действий». На этот раз революция репрезентируется не как соловьевская революция сознания, не как Марксова социальная революция, не как точка бифуркации и перерождения, но как повторение предыдущего этапа истории на более непонятном и страшном хаотическом уровне, — возможно, как деструкция (см.: Магун 2008).

Еще в начале XX в., у истоков стиля модерн, В.И. Иванов в сборнике «Родное и Вселенское» (1918), посвященном новому аффективному опыту Первой мировой войны и построенном как единый текст по аналогии с символистской книгой стихов, указал на опасность перерождения революции как утопического социального проекта в гражданскую войну как апокалиптическую стихию деструкции и нигилистического отрицания (см.: Иванов 1918)<sup>14</sup>.

Подведем некоторые итоги наших размышлений.

Во всех рассмотренных случаях утопическое начало связывается с представлением о будущем как точке бифуркации, Страшном суде, когда время исчезает и наступает блаженная вечность, аналог искомого рая — идеальное социальное устройство. Место Апокалипсиса во временной модели модерна как «большого стиля» культуры занимает Революция — новая точка бифуркации и главное событие XX в.

Будучи зеркальным отражением утопии, антиутопическая модель строится от противного — как нежелательное социальное устройство или как выявление в претендующем на благое социальном устройстве негативных черт.

При этом подчеркивается парадоксальность и амбивалентность утопии, в которой будущее есть возможность: а) пассивистического возврата, б) остановки времени, в) разрыва между

13 Здесь наблюдается интенсивная эксплуатация культурного как символического, а также постмодернистской идеи «общества-спектакля».

14 Подробнее о взглядах В.И. Иванова на русскую революцию 1917–1921 гг. см.: Полтавцева 2016.

социальным и культурным, возникающего как насущная и опасная проблема.

Утопический дискурс в модерне начинает работать как от-рефлексируемый инструмент деконструкции социального при помощи культурного, символического, вызывая к жизни и актуализируя антропологически обоснованные формы социального взаимодействия.

Анализ взаимоотношений модерна как культурного стиля и утопического начала как одной из его составляющих приводит нас к выводу о том, что «историческое» на стадии постмодерна сменяется «историцизмом», порождающим новые взаимоотношения текста и контекста. Отсюда — многоявленность и многоплановость их динамических связей, зафиксированных в многочисленных вариантах утопий и антиутопий, которые работают прежде всего с культурной составляющей «большого стиля», выявляя уже в ней те противоречия и амбивалентность, что были заложены уже в раннем модерне. При этом время из категории превращается в условие и параметр деконструкции.

В модерне начинается работа не только с герменевтическим текстом и структурно-функциональными связями внутри этого текста, но появляется понятие «культурный текст» во всем многообразии его компонентов, включающих как лингвистические, так и экстралингвистические аспекты, вследствие чего возникает понимание многосоставности сложных связей культурного и социального. И как результат — многоявленности того, что можно назвать «временем» (см.: Гирц 2004).

В начале XXI в. мы присутствуем при окончании модерна как «большого стиля» культуры, при пересмотре его позиций и оснований. Тем не менее они не столько отрицаются (деструктурируются), сколько реинтерпретируются и деконструируются *под новые задачи*, вследствие чего мы выходим в новый «культурный промежуток». Это «зазор» между парадигмами, область культурной неопределенности, которая характеризуется формированием и «предчувствием» нового большого культурного стиля. Каким он будет, мы не знаем, но то, что он будет иным и что в нем будет происходить перекомпоновка, переадресация и реинтерпретация моментов, присутствующих в модерне как первом постклассическом «большом стиле» культуры, несомненно.

Постпостклассика назрела, ее черты наблюдаемы, она ощущается как новая область культурной неопределенности, и мы — активные участники процесса ее освоения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Августин 2000 — *Августин Блаженный*. О Граде Божием. М., 1971.
- Александр 2007 — *Александр Дж.С.* Аналитические дебаты. Понимание относительной автономии культуры / Пер. с англ. М. Шуровой; Под ред. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 17–37.
- Гирц 2004 — *Гирц К.* Интерпретация культур / Пер. с англ. Е.Я. Лазарева, В.Г. Николаева, А.А. Борзунова, Г.М. Дашевского, А.В. Барсукова, А.В. Матешука. М., 2004.
- Иванов 1918 — *Иванов В.И.* Родное и Вселенское: Статьи. М., 1918.
- Иванов 1990 — *Иванов В.В.* Кремль. У: Романы. М., 1990.
- Иванова 1990 — *Иванова Т.В.* Писатель обгоняет время // *Иванов В.В.* Кремль. У: Романы. М., 1990. С. 512–526.
- Кассирер 2001 — *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 1. Язык. М., 2001.
- Магун 2008 — *Магун А.* Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта. СПб., 2008.
- Манхейм 1994 — *Манхейм К.* Идеология и утопия // *Манхейм К.* Диагноз нашего времени / Пер. с нем. М., 1994. С. 7–276.
- Орлова 2012 — *Орлова Э.А.* Социология культуры. М., 2012.
- Петров 1992 — *Петров М.К.* Самосознание и научное творчество. М., 1992.
- Полтавцева 2016 — *Полтавцева Н.Г.* Война и антропология литературы: война как модель конфликта у Вячеслава Иванова и Андрея Платонова // Запечатленная победа: ключевые образы, концепты, идеологемы (литературные события и феномены XX века): Материалы Международной конференции, посвященной 70-летию окончания Второй мировой войны. СПб.; Воронеж, 2016. С. 191–204.
- Хабермас 2003 — *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М.М. Беляева, К.В. Костенко, Е.Л. Петренко, И.В. Розанова, Г.М. Северского. М., 2003.
- Etkind 1999 — *Etkind А.* Жить у Кремля и писать не для печати: романы Всеволода Иванова 1930-х годов // *Revue des études slaves*. 1999. V. 71. № 3. P. 633–648.
- Mumford 1923 — *Mumford L.* The Story of Utopias. L., 1923.

### Модерн как стиль культуры и утопия: некоторые аспекты взаимодействия

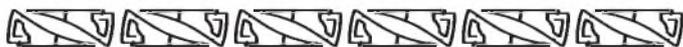
В свете гипотезы о несводимости культурного к социальному на материале русской литературы рассматриваются взаимоотношения между модерном как «большим стилем» культуры XX в. и утопическим дискурсом внутри него. Показано, что здесь до сих пор используется утопическая модель эпохи Блаженного Августина, в которой, однако, место Страшного суда занимает событие Революции. В статье разводятся понятия модерна и модерности, модерна как искусствоведческого и культурного стилей, определяются специфические этапы классики, реконструкции и деконструкции в модерне, а также связанные с ними три типа утопий.

*Ключевые слова:* модерн, модерность, постмодерн, утопическое, социальное, культурное, модель времени, текст и контекст, классика, реконструкция, деконструкция.

### Modern as a Style of Culture and Utopia: Some Aspects of the Interaction

The article discusses the relationship between Modern as the «great style» of culture and utopia on the basis of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century. The basic model in this utopian discourse is St. Augustine's model of time, but the Revolution event replaces Apocalypse. The paper separates the concepts of projective transformation and genre and identifies its specific stages such as the classics of modernity, reconstruction and deconstruction, as well as three correlated to this stages types of utopias.

*Keywords:* Modern, modernity, postmodern, utopia, social and cultural, model of time, text and context, classics, reconstruction, deconstruction.



Т.Д. Суходуб (Киев)

КРИТИКА УТОПИИ  
КАК ТИПА МЫШЛЕНИЯ  
В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ  
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.





Для утопических образов находилось место уже в античном воззрении человека на мир. Жанр, в котором создавался идеал гармоничного бытия как альтернативы существующей действительности, в древнегреческой культуре представлен именами Платона, Эвгемера, Ямбула. В силу того что исходным в понимании любого исследуемого феномена является первичное знание о нем, содержащееся в понятийном определении, начнем именно с него: «Что такое утопии? Это идеальные изображения других миров, существование и возможность которых нельзя доказать научно и в которые можно только верить» (Фогт 2012, с. 1). Итак, эта вера в «лучшее будущее» и связанная с нею готовность человека «обманываться» наблюдались как культурные явления уже в эпоху Античности. И хотя мы перефразировали иной по смыслу поэтический сюжет, тем не менее ключевое — «я сам обманываться рад» — высказывание, думаю, здесь уместное, поясняющее, как никакое другое, исток утопичности — в самом человеке, духовно-интеллектуальная жизнь которого всегда «распределяется» между двумя мирами — наличного бытия и воображаемого (бытия не наличных в данное время обстоятельств). Отсюда утопия — явление метаисторическое, проходящее через все эпохи, несущее надежду и одновременно сомнение в силе утопического способа видения, постановки и решения человеческих проблем. Трагизм опоры на утопическое мышление впервые высказывает интеллектуальная и жизненная судьба мудрейшего Платона, выписавшего «прекрасное место»<sup>1</sup>

- 1 Дело в том, что понятие «утопия», созданное Т. Мором, имеет приставку «у», значение которой двояко: если имеется в виду связь с греческим словом *οι*, тогда смысл понятия — «место, которого нет», а если с *ευ*, тогда речь идет об «эвтопии», т. е. «хорошем месте». На это обращает внимание Е. Шацкий, напоминая о репутации Т. Мора как «неисправимого сочинителя каламбуров» и подчеркивая, что «утопия Мора была, разумеется, и тем и другим» (Шацкий 1990, с. 18). Думаю, что английский интеллектуал XVI в. точно расшифровал посыл Платона. Ведь платоновская теория «идеального государства» была способом, с одной стороны, помыслить сущность государства на предельном уровне — категориальном, а с другой — представить и предельно точную, близкую к реальности — возможную — картину общественного бытия, где возможность имеет шанс слиться с действительностью.



в своем «Государстве» (идеальное!) и усомнившегося в реальности этих надежд в «Законах». Великий афинянин (герой диалога и, конечно же, мыслитель-герой), не сомневаясь в незыблемости Истины, мучается возможностью ее подмены, вернее, легковёрностью людей, способных доверяться подменным «истинам»: «Однако оказалось легким делом заставить поверить сказке про сидонца, хотя она столь невероятна, да и тысяче других» (Платон 1994, с. 113).

В чем же исток утопического самообмана? Как уже было сказано, исходно то обстоятельство, что сознание человека по причинам психологическим, мировоззренческим, идеологическим, историческим, жизненно-ситуационным и т. д. готово быть утопичным, т. е. «не находиться в соответствии с окружающим его “бытием”» (Мангейм 1991, с. 113). Эта готовность детерминируется самыми разными практиками человеческого бытия (общественно-политической, литературно-художественной, духовно-нравственной и др.). Главное — в этих практиках становится важным посмотреть на социокультурный «мир человека» в измерении его совершенного состояния, а чтобы суметь это сделать, нужно *принять* возможность «утопически» помыслить нечто: ситуацию, сюжет, художественный образ, общественный идеал или план развития — хозяйственной отрасли или общества в целом... Что именно помыслить в каждом конкретном случае — непринципиально. Принципиально другое: утопический взгляд всегда связан со специфическим мышлением, имеющим свои закономерности и характеристики, распознать и оценить которые критически важно (особенно в век технологий и манипуляций с сознанием), при этом, безусловно, не отрицая ценности утопий как феноменов культуры. Таким образом, утопия — это всегда образ, способ, тип мышления. В данном отношении мне близка позиция Е. Шацкого: «Я, однако, в качестве основополагающей черты утопии принимаю не столько определенную литературную форму, сколько образ мышления, который, правда, именно в этой форме выражается наиболее полно, но отнюдь не исчерпывается ею» (Шацкий 1990, с. 21). С мышлением связывает утопию и Э. Блох, подчеркивая неразрывность надежд, ожиданий, мечтаний, утопических целеполаганий с «естественным» состоянием индивидуального самосознания: «Думать о лучшем — есть первоначально сугубо внутренний процесс “Я”» (Блох 1991, с. 49). Ему, можно сказать, вторит А. Фогт: «Каждый человек с

более живым темпераментом и соображением почти всегда склонен к утопическим взглядам» (Фогт 2012, с. 1).

Однако, как бы мы ни интерпретировали утопическое мышление, важен вопрос о критерии разграничения утопического и неутопического в сознании и культуре. Ведь все свойственные человеку черты мировоззренческого самосознания: надежда, вера, убеждение, идеал, мечта и т. д. — могут приобретать утопические особенности, а могут и не иметь их, оставаясь составляющими эстетического, нравственного или духовно-культурного самосознания человека и человечества, связанными с реальным жизненным процессом. Ключ к отделению первого от второго нашел К. Мангейм. Мыслитель, предельно обобщая смыслы многообразных форм духовного, сводит идеальную реальность к двум культурным пластам — идеологии и утопии. Оба феномена трансцендентны по отношению к действительности. Но если идеология несет в себе «те трансцендентные бытию представления, которые де-факто никогда не достигают реализации своего содержания» (Мангейм 1991, с. 115), то утопия имеет ориентацию также трансцендентную, но такую, которая, «преобразуясь в действие, частично или полностью взрывает существующий в данный момент порядок вещей» (там же, с. 113). При этом стоит подчеркнуть, что вот эту способность «взрывать» реальное (отнюдь не иллюзорное) бытие, чем особенно отмечена история XX в., утопические идейные конструкции получили не сразу — для этого должен был родиться определенный тип исторического человека с соответствующими типами мышления и отношения к миру. Иначе говоря, беда, связанная с таким, как представляется на первый взгляд, «естественным» для человека стремлением мыслить мир в форме утопии, появляется тогда, когда собственное сознание отказывает человеку в ином стремлении (причем не менее, а скорее более важном для человеческой сущности) — мыслить критически<sup>2</sup>.

2 Нелишне, думаю, напомнить, что понятие «критика» (от греч. κρίσις — искусство судить) несет в себе смысл не столько отрицательного суждения о чем-либо, сколько суждения аналитического, оценочного, наполненного рассуждениями о многих аспектах, характеризующих предмет мысли с тем, чтобы не сводить его к одному, что часто делает утопически настроенный ум. Кроме того, важно отметить, что понятие «критический» означает не только относящийся к критике, но и к кризису, т. е. несет в себе смыслы мышле-

Некритическое восприятие утопий, по сути, демонстрирует антиисторизм утопически ориентированного сознания, игнорирование им объективно существующих закономерностей, определяющих социально-историческое развитие, что становится возможным прежде всего при смешении, а точнее — подмене в понимании бытия объективного субъективным, индивидуального коллективным, жизненно-реального ирреальным. Именно на это, оценивая практическую «действенность» утопической мысли в начале XX в., обращает внимание П.И. Новгородцев. Опасность, по его мнению, заключается не столько в том, что утопическая мысль не признает наличия «высших законов истории» или что «признание их остается чисто внешним и словесным», а в том, что «<...> пока эти законы открывают простор для самопревознесения субъективного сознания, для самообольщений утопизма <...>» (Новгородцев 1991-1, с. 442). Проблема эта — критической оценки утопий — особенно актуализировалась в Новейшее время, когда утопический жанр, исторически трансформируясь, не только приобрел черты идеологической доктрины, но последняя стала претендовать на свою практическую реализацию в истории. Жизнь перестала быть равной жизни, а идеи — равными идеям, объясняющим жизнь, направляющим ее, но никак не подменяющим: «большие» идеи исторических эпох стали претендовать на большую по отношению к собственно жизни и к конкретному (живому!) человеку значимость. Идеи стали стоять дороже жизни и жизней. Именно поэтому вопрос-предостережение Н.А. Бердяева о том, как «избежать утопий, как вернуться к не-утопическому обществу», использованный в качестве эпиграфа О. Хаксли (см.: Хаксли 1990, с. 306), становится, на наш взгляд, ключом к пониманию современной истории.

Но каким же образом стало возможным укоренение утопии в жизненном мире? Чтобы понять это, совершим небольшой историко-философский экскурс. Вдохнула новый импульс в развитие утопии, как известно, ренессансная культура, превратив традиционный литературный жанр в тип политического мышления: «Возрождение было чревато утопией, абсолютизация богоподобного человека неизбежно вела к искани-

---

ния — действия решающего, но и опасного, переломного в понимании феномена. В этих значениях понятие «критика» методологически используется в данной статье.

ям совершенного общественного устройства» (Кудрявцев 1991, с. 270). На излете этой эпохи сформировались, по сути, два типа социально-философского мышления. *Первый* представлен произведениями мыслителей-утопистов (Т. Мор, Т. Кампанелла, Т. Мюнцер), показывающих путь к решению реальных проблем человеческого общежития с позиций описанного ими идеализированного общества. Что касается *второго типа*, то Н. Макиавелли, не желая подпадать под утопические иллюзии, в «Государе» ставит задачу описать политическое движение, уподобив его физическому, в этом плане — также подчиненному определенным (действующим реально) законам. Таким образом, если утопизм ориентирован на принципиально иной вариант обустройства общественного бытия, то политическая философия Макиавелли выстраивает дискурс о реальной политике и принципах политических решений, ставя задачу не кардинально изменять общество, но объективно его выписать и тем показать пути возможных общественных трансформаций. Так, по сути, были заложены идеологии революционизма и реформизма. И та и другая позиции нацелены на изменения, однако принципиально разного порядка.

В последующие века доверие к человеку и его разуму только росло — на этом строилась культура модерна в целом. С эпохой Просвещения, с философской «классической» традицией человек все тверже (шаг за шагом сбрасывая религиозное, экзистенциально-ценностное измерение своего бытия) становился, образно говоря, на собственные ноги без каких-либо внешних по отношению к нему ориентиров и подпорок. «Новый» человеческий тип, конечно, эволюционировал в своем развитии: его активность проявилась прежде всего в утверждении себя в познавательной деятельности в качестве ее приоритетного «начала» и закрепилась в положении о необходимости социально-политического утверждения определенных, представленных на уровне идей и в этом смысле приоритетных «начал» общественного бытия. «Новое» мышление, рассматривая человека в рационализированной «культуре рефлексии» прежде всего как субъекта — сначала субъекта познающего, мыслящего (причем разумно), позже — субъекта действующего, преобразующего, сформировало тип человека, нацеленного на будущее. Соответственно — воспитало в человеке волю мочь: ставить задачи и действовать согласно своей автономной воле. Вполне закономерно, что к концу просветительской эпохи человек почувствовал себя

«могушим». Открылись, как казалось, пути практической реализации его прав — на свободу, равенство, общественный прогресс и т. д. Таким образом, ренессансный гуманизм как тип мышления к XIX в. сменился конкретным «проектом» преобразования социального мира, правда, с довольно сильными утопическими составляющими. Неслучайно с этим последним — утопическим содержанием «проекта модерна» во многом, уже в культуре XX в., был связан «постмодернистский поворот» (Ф. Гуаттари, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко и др.), поставивший прежде всего задачу преодолеть грандиозные утопические конструкции, ориентирующие историческое человечество на тотальное преобразование действительности на основе особым образом понятого разума.

Но еще раньше, на рубеже XIX–XX вв., в иной, конечно, категориально-понятийной культуре философского мышления, но не менее отчетливо в плане видения проблем утопизма, разрушительности для обществ утопических идей мыслили русские философы. Они показывали, что, перестраивая мир, утопии катастрофически обедняют его, ведь никогда жизнь не укладывается в идеологически сконструированные доктрины; что не может быть жизнеспособной начертанная чьим-то «умом» схема жизни «для всех»; что утопия, взятая на вооружение определенной коллективностью, закрепленная политически, закономерно «вычищает» (буквально!) жизнь в каких-то ее — очень важных в духовно-культурных смыслах — измерениях и частях. Репрессивность идей, таким образом, очень легко и быстро может оборачиваться реально действующим институтом репрессий, страшным следствием чего становятся прерванные линии развития. И речь идет не только о культурных традициях, научных школах, но прежде всего — о людях, не родившихся, не состоявшихся, не выживших в искусственно сконструированных условиях, наконец, сознательно умерщвленных, — и так случается в реальной истории по утопически придуманным калькам. Трагизм утопического идеологизма, ставшего предметом критического анализа философов русского Серебряного века, проявлялся и в том, что этот принцип общественного обустройства составлял реальную основу их жизни и судьбы<sup>3</sup>.

3 Для русских философов этого поколения дискурс об условиях исторической реализации утопий не составлял исключительно теоретического интереса. Приведу в качестве примера дневниковые записи

Именно поэтому, как представляется, русская философия первой трети XX в. не только занимается критикой утопии как типа мышления (в первую очередь идеологического в этот период), но и критически переосмысливает культуру философского «модерна» в целом. Так, Н.А. Бердяев, в отличие от современных философских интеллектуалов, пытался не просто найти контрпонятия «классическому» разуму (хотя культура его философского мышления несла в себе и экзистенциально понятую свободу, и «волю к культуре», и персоналистически представленного человека и общество), а обнаружить пути к «иному» разуму (в его учении — «коммунитарному», диалогическому). Для него было важно обосновать совмещение в культуре («ином» модерне) таких измерений человеческого бытия, как всеобщее, универсальное, должное, автономное, с единичным, индивидуальным, экзистенциальным, жизненным. Философ исходил из того, что только персоналистическое мировоззрение способно пересилить идеологическое творческим, коллективное (массовое) — личностным. Следовательно, согласно Бердяеву, культура должна при всех общественных трансформациях сохранять главное — ориентацию на совмещение времен, на категорию вечного, ценностно общезначимого во все эпохи. Вне этого культура не только, образно говоря, беспамятствует (ведь прошлое теряется при «культе» будущего), но и перестает воспроизводить в межличностных отношениях человечность. «Мы не можем уже верить в теории “прогресса”, — резюмирует философ, — которыми увлекался XIX век и в силу которых нарождающееся будущее всегда должно быть лучше, прекраснее и отраднее прошедшего. Мы более склонны верить, что лучшее, прекрасное и отрадное находится в вечном, а не в будущем и что было оно и в прошлом, насколько прошлое приобщалось к вечному и творило вечное» (Бердяев 1923, с. 21–22).

---

Н.О. Лосского, описывающего свое прощание с родным городом и горожан, навсегда прощающихся с «философским пароходом»: «Утром на следующий день, на рассвете приехало на пристань много лиц провожать отъезжающих, не только родных, но и знакомых. В числе провожавших нас, имевших мужество прийти на пристань, был профессор Н.И. Кареев. Последнее впечатление от любимого мною Петербурга была картина красивого силуэта Исаакиевского собора и зданий набережной на фоне неба» (Лосский 2008, с. 195). От этой жгучей боли больно и сейчас — она не чужая... Незаживающими ранами в душе философа, понятно, всегда были и потерянное счастье жить на родине, и живые воспоминания о ней.

Отметим также, что, предельно критически отзываясь о многих современных философов явлениях, Н.А. Бердяев никогда не работает в стиле зряшного негативизма, отрицания ради самого отрицания, вне обращенности к позитивному утверждению и действию. Так, подчеркивая свое скептическое отношение к одной из главных просветительских идей — прогрессу, он ищет в ней важное для исторического человека содержание. По мнению Бердяева, для того чтобы общественное развитие действительно было прогрессивным, необходимо внести в теорию развития телеологический принцип: «Прогресс есть движение сущего по направлению к должному, есть торжество должного в сущем. Другого смысла прогресс иметь не может, и в философии прогресса мы должны вернуться к великим идеалистам прошлого, особенно к Фихте...» (Бердяев 2002, с. 27). Если вдуматься, то Бердяев подчеркивает тут особое значение культуры (что особенно ценно — в век, когда доминирующим измерением человеческого бытия все больше становится политика). Однако именно культура, несущая в себе не сущее, а должное, способствует самоопределению человека, в том числе и в общественных преобразованиях, в границах подлинного гуманизма. В этом плане ложные надежды прельщают, конечно, сильнее, чем трудное критическое мышление, связанное с философским освоением человеком мира, но вне его этот мир не сделать человеческим.

Критическое измерение действительности требует от человека прежде всего умения задавать вопросы самому себе, сомневаться в правильности принимаемых решений, особенно если эти решения затрагивают жизнь других. Из этого убеждения, как представляется, исходят веховцы, авторы первого в истории XX в. «коллективного» опыта критического социального мышления. На наш взгляд, сборник статей о русской интеллигенции отразил не только ситуацию интеллектуала в предреволюционной России, положение мыслителя в духовно больном, переживающем кризис и революционные трансформации обществе, но и представил поиск «новой» философской культуры, связанной с предчувствием трагичности последующей истории. Каждая статья «Вех» — свидетельство горькой социальной правды о том, что преодолеть стихию бунта и разбуженные инстинкты масс почти невозможно; что опора исключительно на политику, революционный фанатизм, абстрактный рационализм, лежащий в основании политиче-

ских идеологий прогрессистского толка, не может не привести к разрушению социальных институтов «до основания». А впереди — огромные человеческие и духовно-культурные потери. Предчувствуя последние, обобщая опыт первой русской революции, С.Н. Булгаков прозорливо напишет: у революции «созидательные силы оказались далеко слабее разрушительных» (Булгаков 1991, с. 41). Эта закономерность будет наблюдаться и в революционных событиях 1917 г., стремительно надвигавшихся на Россию.

Ставя перед собой задачу «критически уяснить и оценить нравственное мировоззрение интеллигенции» (Франк 1991, с. 155), веховцы надеялись переломить тенденцию радикализма, утопизма в общественном переустройстве, преодолеть социальный кризис на путях не политического, а духовно-культурного развития и решающего влияния на общественные процессы личностной креативности, культуры подлинно философского мышления. С этой целью естественная для философского мышления критика противопоставлялась феномену критиканства. Различие их прекрасно разъяснил С.Н. Булгаков, проанализировавший двойственность феномена героизма (негативную и позитивную его формы). Так, он писал: «Подъем героизма в действительности доступен лишь избранным натурам, и притом в исключительные моменты истории, между тем жизнь складывается из повседневности, а интеллигенция состоит не из одних только героических натур» (Булгаков 1991, с. 62–63). Следовательно, без подлинного героизма и возможности его проявления он превращается в позу, претензию, рождает «дух героического ханжества и безответственного критиканства» (там же, с. 63).

В качестве метафизической проблемы критику рассматривает Н.А. Бердяев, предлагая интеллигенции прежде всего опыт самокритики. «В данный час истории, — утверждает философ, — интеллигенция нуждается не в самовосхвалении, а в самокритике. К новому сознанию мы можем перейти лишь через покаяние и самообличение» (Бердяев 1991, с. 30), что требует прежде всего уяснить в кризисную эпоху, в «эпоху переоценки старых идеологий», «наше отношение к философии» (там же, с. 24). Для него отношение к философии — принципиальное основание различения двух четко различаемых в тогдашней России «интеллигентских миров» — «интеллигенции в широком, общенациональном, общеисторическом смысле этого слова»

и «интеллигентщины» (Бердяев 1991). Отношение «кружковой интеллигенции» к философии характеризовалось «консерватизмом», «косностью». Кроме того, захваченная пафосом движения масс, такая интеллигенция с пренебрежением относилась к феноменам личностного бытия. Все это способствовало тому, что качества «душевного уклада» данной группы интеллигенции удивительным образом соединялись, как утверждал Бердяев, с вниманием к «последним европейским течениям», но они «никогда не усваивались глубоко. <...> Отношение к философии было так же малокультурно, как и к другим духовным ценностям: самостоятельное значение философии отрицалось...» (там же). «Высокую философскую культуру можно было встретить лишь у отдельных личностей, которые тем самым уже выделялись из мира “интеллигентщины”» (там же, с. 25), — горько констатировал мыслитель. Таким образом, реализация радикальных утопических проектов имеет своей причиной не только идеологическую фантазию отдельных деятельных мечтателей о «лучшем обществе» или политических фанатиков, нацеленных на идеи и пренебрегающих людьми, но и общее состояние цивилизованности общества, готового принять или, напротив, отбросить утопические конструкции.

Кроме того, важнейшую роль в предотвращении увлеченности утопиями призвана сыграть культура философского мышления, позволяющая отличать утопические социальные иллюзии от общественных идеалов. Размышляя над этой проблемой, П.И. Новгородцев указывал на традиционный соблазн интеллигенции — романтический идеал облагораживания мира переустройством его — и основанную на этом соблазне «интеллигентскую веру» в мощь социально-творческого, исторического созидания — веру, преобразующую косность мира. При этом философ не склонен обвинять в «социальных грехах» хаотически развивающегося общества исключительно русскую интеллигенцию, а увязывает широко распространенные в начале XX в. политический радикализм и утопизацию сознания с общей тенденцией развития европейского классического рационализма. Так, он писал: «Кризис интеллигентского сознания есть не русское только, а всемирно-историческое явление» (Новгородцев 1991–1, с. 428). Европейская мысль, в Новое время исходящая из рационализма Р. Декарта и мистики Б. Паскаля, завершилась в своем развитии, согласно Новгородцеву, утверждением рационалистического мировоззрения, что и привело

«интеллигентское сознание» к «рационалистическому утопизму». Человеческий разум «приходит к самоуверенному сознанию, что он может перестроить жизнь по-своему и силой человеческой мысли привести ее к безусловному совершенству, он впадает в утопизм» (там же). Однако, очарованный силой своего разума, захватывающим непосредственным гуманизмом рожденных им идей, «новевропейский человек», человек эпохи модерна, со временем оказывается в ситуации, когда мир выкажет ему невосприимчивость к творимой таким образом гармонии, так как всякий раз реализация прекрасных идеалов принимает всего лишь новую форму кровавого противостояния людей, «по-новому» закабаленных. Идеиный исток таких исторических «повторений» философ видит в культуре модерна, конкретно — «в утопизме французской революционной доктрины XVIII в. с ее верою во всемогущее значение учреждений, в чудесную силу человеческого разума, в близость земного рая» (там же, с. 431).

Утопией же Новгородцев называет «мысль о возможности конкретного определения высшего гармонического совершенства» (Новгородцев 1991–2, с. 121–122) и выделяет несколько черт, характерных для утопического осознания человеком действительности и перспектив ее исторического развития. Пожалуй, главной причиной становления утопического мышления, разрушающего реальную жизнь, философ считает ориентацию человека на некритически воспринимаемые абстрактные идеи, что создает ситуацию абсолютного доверия к абстракциям с характерным для нее отрывом мировоззрения от жизненных реалий. Когда «мысль человеческая отрывается от своих жизненных корней, когда она стремится сама из себя воссоздать всю действительность, заменив ее органические законы своими отвлеченными требованиями, тогда вместо того, чтобы быть силой созидательной и прогрессивной, она становится началом разрушительным и революционным» (Новгородцев 1991–1, с. 429). Таким образом, развивающееся утопическое мировоззрение программирует выход из истории — некоторую негативную «метаисторичность», также являющуюся характерной его чертой. Консервируя многообразие потенций реального исторического бытия и сводя это многообразие к однозначной зависимости действительности от идеального представления о ней, утопия подменяет человека идеями, а жизнь — идеологической схемой: «Свет разума <...> не устраняет <...> ее (истории)

бесконечных возможностей, ее иррациональных основ. Вот почему каждая утопия предполагает перерыв в истории, чудо социального преобразования и в своем осуществлении приводит к насилию над историей» (Новгородцев 1991–1, с. 440–441). Утопия демонстрирует притязание на абсолютное измерение бытия — «...не временное и частичное улучшение существующих условий, а коренное и всецелое их преобразование» (Новгородцев 1991–2, с. 56). При утопической установке сознания срабатывает идеология тотального отрицания прошлого, выдающая «прогресс» лишь в «создании нового» (причем оторванного от старого), в полном переустройстве жизни.

Таким образом, феномен утопии, направляющий сознание на совмещение мира идеального и мира реального, сопровождает историю человечества от ее истоков. Потребность в критической оценке утопий возникла с превращением утопического жанра в идеологическую доктрину, претендующую на тотальное обустройство общества, подчиняющую идеологическим основаниям жизнь во всех ее многообразных формах. Такая историческая тенденция не могла не подводить общества к установлению тоталитарных режимов с их насилием, идейным однообразием и идеологическим контролем. Таким образом, утопия отбирает у человека главное его право — право на свободу, разрушает основу гражданского общества — автономию личности. В философских позициях русских мыслителей начала XX в.: Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, П.И. Новгородцева и др. — наблюдается один из первых опытов критического анализа не только феномена утопических идеологий, но и новоевропейской философской традиции (культуры модерна), что в большей мере характеризует современную философскую мысль.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1923 — *Бердяев Н.* Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // *София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии.* Берлин, 1923. С. 21–46.
- Бердяев 1991 — *Бердяев Н.А.* Философская истина и интеллигентская правда // *Вехи. Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910.* М., 1991. С. 24–42.
- Бердяев 2002 — *Бердяев Н.А.* Борьба за идеализм // *Бердяев Н.А. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906).* М., 2002. С. 10–43.
- Блох 1991 — *Блох Э.* Принцип надежды // *Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы.* М., 1991. С. 49–78.
- Булгаков 1991 — *Булгаков С.Н.* Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // *Вехи. Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910.* М., 1991. С. 43–84.
- Кудрявцев 1991 — *Кудрявцев О.Ф.* Ренессансный гуманизм и «Утопия». М., 1991.
- Лосский 2008 — *Лосский Н.О.* Воспоминания: Жизнь и философский путь // *Лосский Н.О. Воспоминания: Жизнь и философский путь. Прилож.: Письма Н.О. Лосского к священнику Павлу Флоренскому (1913–1919); Биографические данные о Борисе Николаевиче Лосском; Письма Н.О. Лосского к Б.Н. Лосскому и его семье (1948–1949, 1954–1957).* М., 2008. С. 15–298.
- Мангейм 1991 — *Мангейм К.* Идеология и утопия // *Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы.* М., 1991. С. 113–169.
- Новгородцев 1991–1 — *Новгородцев П.И.* О путях и задачах русской интеллигенции // *Вехи. Из глубины.* М., 1991. С. 424–442.
- Новгородцев 1991–2 — *Новгородцев П.И.* Об общественном идеале // *Новгородцев П.И. Об общественном идеале.* М., 1991. С. 11–522.
- Платон 1994 — *Платон.* Законы // *Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994.* Т. 4. С. 71–437.
- Фогт 2012 — *Фогт А.* Социальные утопии / Пер. с нем. М., 2012.
- Франк 1991 — *Франк С.Л.* Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // *Вехи. Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910.* М., 1991. С. 153–184.
- Хаксли 1990 — *Хаксли О.* О дивный новый мир // *О дивный новый мир: Английская антиутопия. Романы: Сб. М., 1990.* С. 295–488.
- Шацкий 1990 — *Шацкий Е.* Утопии // *Шацкий Е. Утопия и традиция.* М., 1990. С. 15–204.

### Критика утопии как типа мышления в русской философии первой трети XX в.

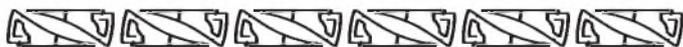
Исходным принципом исследования является трансисторичность феномена утопии. В эпоху модерна утопия трансформируется: жанр утопии приобретает черты типа социального мышления и политической прогрессистской идеологии. Анализируются основные черты утопического мышления: абстрактный рационализм, антиисторизм, пренебрежение личностью и др. Русская философия рубежа XIX–XX вв. создает «иной» модерн, ориентированный на совмещение абсолютного, универсального и жизненного, индивидуального в творческой деятельности личности. Критика утопического мышления Н.А. Бердяевым, С.Н. Булгаковым, П.И. Новгородцевым и другими мыслителями несет в себе опыт личностного сопротивления репрессивности утопических идей, направленных на поглощение индивидуального коллективным.

*Ключевые слова:* утопия, модерн, «иной» модерн, тип мышления, коллективное, индивидуальное.

## The Critique of Utopia as a Type of Thinking by Russian Philosophers in the first third of the 20<sup>th</sup> century

The initial principle of this paper is transhistoricity of the phenomenon of utopia. In modernity utopia is transformed, and this genre acquires the features of the type of social thinking and progressivist political ideology. The peculiarities of the utopian thinking are analyzed, viz.: abstract rationalism, anti-historicism, disregard for the individuality, etc. Russian philosophy at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries creates «another» modernity oriented toward combining absolute, universal and vital, individual in the creative activity. The critique of utopian thinking by Nikolai Berdyaev, Sergei Bulgakov, Pavel Novgorodtsev and other thinkers holds a personal experience of resistance against repressiveness of the utopian ideas aimed at the absorption of the individual by the collective.

*Keywords:* utopia, modernity, «another» modernity, type of thinking, collective, individual.



В.В. Варава (Воронеж)

РОЖДЕНИЕ ФИЛОСОФИИ  
ИЗ ДУХА ЭСХАТОЛОГИИ  
(ОПЫТ РУССКОЙ МЫСЛИ)





Проблема начала философии, связанная непосредственно с вопросом о ее сущности, относится к разряду «вечных». По отношению к русской философии эта проблема обычно поднимается в контексте ее сравнения с западноевропейской мыслью. По поводу «источника» философии в значимом для нас смысле очень точно сказал А. Мацейна: «Только историческая склонность Запада философствовать под влиянием удивления или сомнения прикрыла и даже заслонила страдание настолько, что мы сегодня почти не смеем считать его возможным источником философии» (Мацейна 1994, с. 278).

Русская философия не совпадает в строгом смысле ни с одним культурно-историческим типом философии. Если же попытаться подвести ее под один из этих типов, то придется признать: в большей степени она соответствует типу, *рожденному из духа страдания*. Эта мысль находит подтверждение во многих авторитетных текстах русских философов. Вот известные слова И.А. Ильина, в некотором роде аксиоматизирующие сущность русской философии: «Жизнь есть страдание, ведущее к мудрости, а философия есть мудрость, рожденная страданием» (Ильин 1994, с. 58). У современных исследователей эта идея находит свой отклик. «Отечественную философию, — пишет М.Н. Громов, — во многом можно считать философией страдания и сострадания, идущей тяжким путем Иова многострадального» (Громов 1997, с. 95). Здесь нужно понимать, что «тяжкий путь» русской философии — это не только драматизм ее исторического бытования, но и тяжесть ее тем и нравственных заданий.

Во многом соглашаясь с этими мыслями, необходимо конкретизировать идею *страдания как начала философии* в контексте отечественной философской культуры. Необходимо задать вопросы: «Что, собственно, порождает страдание, ставшее истоком отечественной философии?», «Есть ли у страдания более глубокая основа?», или, по-другому, «В чем причина страдания?». Здесь мы, конечно, вступаем на очень зыбкую почву субъективных предпочтений и трактовок и рискуем выдать за начало философии какой-нибудь психологический комплекс. Недостатка в подобных трактовках русской философии как «невроза» никогда не было.



Мы считаем, что в основании русской философии как «философии Иова многострадального» лежит такое трудноверифицируемое и практически не концептуализируемое понятие, как «эсхатологическая тревога». Однако если признать нестрогий концепт «эсхатологической тревоги» за начало русской философии, то можно будет увидеть ее яркую и мощную полифонию.

Для наших целей нужно прежде всего различать эсхатологию как церковное учение и эсхатологическую тревогу как философское мироощущение. Это разные вещи, хотя христианский эсхатологический элемент, бесспорно, присутствует и в философии.

Можно ли каким-то образом концептуализировать «эсхатологическую тревогу»? Если философия как таковая связана с поиском «первоначала сущего», то русская философия, в отличие от аксиологически нейтральной западноевропейской, характеризуется большим экзистенциальным погружением в стихию первоначала. И это погружение, по сути дела — погружение в «бездну», не может быть спокойным и беспристрастным, «объективным» в научном плане.

В некотором роде то, что можно называть эсхатологической тревогой, присуще человеку смертному как таковому. В любое время, в любой культуре человек чувствует свою смертность, переживает ее, испытывая при этом предельные, конечные, т. е. в прямом смысле эсхатологические, чувства, среди которых тревожность, наверное, наиболее частотное. И как универсальное антропологическое чувство, принадлежащее смертному, эсхатологическая тревога не может быть исключительно русским явлением. Тем более таким явлением, из которого выводится вся национальная философия.

И все же именно русскому национальному самосознанию более всего, как мы полагаем, проявленному в философии, присуще особо острое чувство эсхатологической тревоги. Характеризуя русскую философию в целом, В.В. Зеньковский употребляет понятие «теургическое беспокойство», которое «держало мысль и совесть на высоте историософского универсализма» (Зеньковский 1991, с. 185).

С.Н. Булгаков, размышляя в «Вехах» о религиозной природе русской интеллигенции, назвал очень точное ее качество — это «эсхатологическая мечта о Граде Божием» (Булгаков 1991, с. 48). Г.П. Федотов, давая общую характеристику отечественной духовной культуре, писал: «Русская религиозность всегда отличалась особой эсхатологической напряженностью — как в народной сти-

хии, так и в новой православной мысли. Богословие и философия Вл. Соловьева, Н. Федорова, Н.А. Бердяева и о. Булгакова эсхатологичны — хотя и в разном смысле» (Федотов 1996, с. 149).

В контексте русской религиозной философии эсхатология чаще всего понимается *исторически*, как учение, связанное с представлениями о конечных целях истории и мира. И в этом смысле философия всеединства В.С. Соловьева является основой для эсхатологических исканий русской философии. Это бесспорно, однако необходимо сделать одно существенное уточнение: речь в данном случае идет об историософской и теократической эсхатологии, по сути дела, о *христианской историософии* в контексте русской религиозной философии. Мы же делаем акцент на *экзистенциальных параметрах эсхатологического мирочувствия*, следствием которых могут быть (а могут и не быть!) мессианские историософские и теократические проекты. В этом смысле «всеединство» В.С. Соловьева вторично по отношению к первичному философскому импульсу эсхатологической тревоги. Иными словами, мы хотим выделить малые истоки «великой эсхатологии», «эсхатологических путей Израиля» (см.: Федотов 1996, с. 150).

В.П. Шестаков в своем исследовании выделяет *антиномию эсхатологизма и утопизма* как отличительную черту русской ментальности. Он пишет: «Русскому национальному самосознанию всегда было свойственно трагическое ощущение, эсхатологическая вера в достижение лучшей жизни» и наряду с этим «мессианистическое убеждение в особой роли России в мировой истории» (Шестаков 1995, с. 4). Трагическое ощущение жизни — это и есть эсхатологическая тревога в нашей терминологии («малая эсхатология»), в то время как мессианизм — историософская проекция всеединства Соловьева («великая эсхатология» Израиля, по слову Г.П. Федотова).

Н.А. Бердяев говорит о «русской тревоге и русском искании», которые по своей сути являются религиозными. В работе о Хомякове он утверждает: «Славянофилы определили русскую мысль как религиозную по преимуществу. <...> Славянофилы впервые ясно формулировали, что центр русской духовной жизни — религиозный, что русская тревога и русское искание в существе своем религиозны. И до наших дней все, что было и есть оригинального, творческого, значительного в нашей культуре, в нашей литературе и философии, в нашем самосознании, все это — религиозное по теме, устремлению, по размаху» (Бердяев 2007, с. 231).

Религиозность вообще связывается Бердяевым с проявлением русского гения. Но здесь важен акцент на «русской тревоге» и «русских исканиях», которые религиозны в бердяевском, но отнюдь не в конфессиональном смысле. В.В. Розанов как бы поясняет и углубляет эту мысль Бердяева, когда пишет в «Уединенном»: «Православие в высшей степени отвечает гармоничному духу, но в высшей степени не отвечает потревоженному духу» (Розанов 1990, с. 254). «Потревоженный дух» и есть истинный дух русской философии, которая раз и навсегда оказалась потревоженной «высшим и предельным», «бездной», что многие связывают с открытиями Достоевского.

«Достоевский, — отмечает Ф.А. Степун, — жаждал не успокоения в прошлом, но беспокойства в будущем» (Степун 1998, с. 60). Вячеслав Иванов сказал, что Достоевский есть «великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности». «До него, — продолжает философ, — все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, <...> поставил будущему вопросы, которые до него никто не ставил, и нашептал ответы на еще непонятные вопросы. Он как бы переместил планетарную систему: он принес нам откровение личности. <...> Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей все и все-ленское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных, выбирать то или другое, на распутье» (Иванов 1990, с. 165).

Таким образом, по Бердяеву, *русские гениальность, религиозность, искание и тревога* оказываются неким целостным феноменом, с помощью которого представляется возможным описать наиболее существенные проявления русской философии.

Проницательный В.Ф. Эрн в своей книге о Сковороде говорил о «специфической русской тревоге», причем связывал это чувство с *внутренним странничеством*, которым «проникнута вся творческая русская мысль»: «Тревожность мысли Гоголя, Соловьева и особенно Достоевского — непревзойденной вершины нашего самосознания — совершенно нова для современной Европы. Эта специфическая русская тревога в своих высших явлениях ощущает с силой исторический ход времени, эпох, сознает страннический, переходный и преходящий характер всей земли, всего мира и начинает чувствовать Апокалипсис как живую книгу Истории, которая перелистывается на наших глазах» (Эрн 2000, с. 583–584).

Кроме упомянутых Гоголя, Соловьева и Достоевского, Эрн называет Печерина, Добролюбова, Толстого и, конечно, Сквороду как главного выразителя русской тревожности и духовного странничества. Философ связывает русскую тревогу с особо проникновенным ощущением «исторического хода времени». Но это не столько ход «большой истории», сколько трагическое переживание своего Апокалипсиса, который и заставил Сквороду сорваться с «насиженных мест» европейской культуры. Здесь очень тонкая грань между личным ощущением конечности и безличным движением истории. Общее, конечно, в остром переживании конечности и конца, гибели мира. Однако эсхатологическую тревогу образует не только трагическое ощущение конца, но и тревожность по отношению к сущему.

«Специфическую русскую тревогу» мы находим у многих представителей русской философской культуры. Это и Гоголь, и Розанов, и Соловьев, и Федоров, и Толстой, и Бердяев, и Шестов. Здесь же экзистенциальное отчаяние нигилистов и террористов (Б. Савинков), «разъедающая тоска» Чехова и Арцыбашева, «ужас» Леонида Андреева и «горе» Андрея Платонова. Все это различные наименования одного и того же чувствования, из которого произрастают все культурные (равно как и антикультурные) проекции русской философии.

Крайнее выражение эсхатологической тревоги можно найти у Гоголя и Леонтьева — очень близких духовно, психологически и даже биографически фигур. Их обоих всю жизнь преследует эсхатологический ужас, вызывающий мощный аскетический удар по жизни, творчеству и культуре. Ужас — это, как правило, *ужас смерти*. Гоголь, по словам К. Мочульского, чувствует везде «дыхание Смерти» и вообще видит «мир sub specie mortis» (Мочульский 1995, с. 34). Гоголь создает своего рода *первую художественную философию смерти*, основанную на личной эсхатологической тревоге.

Главное, что *ужасный мир* Гоголя — это цельная в своей сути интенция эсхатологической тревоги, которая как бы реинкарнирует в Константина Леонтьева. «Душа Леонтьева, — пишет С.Н. Булгаков, — не утешенная тишиною Оптиной, не умиренная ее миром, мятущаяся, неуспокоенная. Древний ужас, *terrore antiquo*, сторожит ее и объемлет» (Булгаков 1996, с. 82). И далее: «<...> какой-то изначальный и роковой метафизический и исторический испуг, дребезжащий мотив страха звучит и переливается во всех писаниях Леонтьева: такова его религия, политика, социология» (там же).

Это очень точные слова, они находятся в одной тональности с тем, что говорит Н.А. Бердяев о Леонтьеве: «Он не переживал в глубине близости Бога и человека, Бога и мира. Он всегда испытывал ужас тварности» (Бердяев 2007, с. 217). «Ужас тварности» — самое точное и предельное выражение русской эсхатологической тревоги, которое нашло в Леонтьеве наиболее сильное воплощение. Мирочувствие Леонтьева представляет собой идеальный образец этой тревоги и этого ужаса, в котором непостижимым образом переплетено трансцендентное и натуралистическое, религиозное и материалистическое, эгоистическое и эстетическое, конечное и бесконечное.

Это не чистый эсхатологический христианский ужас перед вечностью, но и не атеистический страх перед смертью. Ужас не только перед конечностью, но и перед бесконечностью, не только перед небытием, но и перед бытием. Абсолютизированная, доведенная до предела (т. е. до конца) конечность (или бесконечность) и есть антиномичная эсхатологическая тревога, проистекающая из невозможности принятия какого-либо одного финального исхода, который всегда будет половинчатым, неподлинным. Эта тревога чужда и спокойному неверующему, и спокойному верующему, которые в равной мере смирились со своей участью: один с конечностью, другой с бесконечностью. Леонтьев как раз и не мог смириться ни с одним из возможных исходов.

Отблеск этого леонтьевского ужаса пал на многие мыслительные и художественные творения русских философов и писателей. Ближайшим образом леонтьевский пессимизм отразился на Василии Розанове, эстетически отравляя его, в сущности, витальное мировосприятие. Розанов часто в каком-то отрешенном недоумении как бы замирает над бездной тоски, которая, по всему видно, гложет его изнутри. Эта *тоска есть метафизическая проекция эсхатологической тревоги*, которую он, кажется, чувствовал всю жизнь, стараясь заглушить ее разными способами: литературой, религией, семьей... Но все тщетно. Последнее слово у Розанова всегда за тоской и тревогой. Этим переполнены все его, в особенности главные, тексты. И сам Розанов весь какой-то потревоженный, дерганый, нервный до последнего извива его неподражаемого письма, которое все из этого духа потревоженности и вышло.

«Потревоженный дух» Розанова и есть истинный дух русской философии, которая раз и навсегда оказалась потревожен-

ной высшим и предельным, «бездной», что, как уже говорилось выше, многие связывают с открытиями Достоевского и — далее — Платонова.

Григорий Померанц, сопоставляя духовные миры Мартина Бубера и Достоевского, делает важное и глубокое наблюдение, раскрывающее фундаментальные типологические черты русской философской мысли. Он пишет: «Решающим религиозным переживанием Бубера был паскалевский страх бездны пространства и времени, страх бесконечности, который в русском читателе расшевелили Тютчев, Толстой, Достоевский» (Померанц 2013, с. 272).

Померанц обращается к буберовской классификации философов на необустроенных и обустроенных (проблематичных и непроблематичных). К обустроенным относятся Аристотель, Аквинат, Гегель, к необустроенным — Августин, Паскаль, Кьеркегор. Померанц, продолжая мысль Бубера, говорит: «<...> бросается в глаза, что русские философы “проблематичны”, необустроены, “экзистенциальны”<...>» (Померанц 2013, с. 271). Это «<...> люди потрясенного, кризисного сознания. Не профессионалы, занятые обобщением результатов наук, а мыслящие лирики, ищущие дороги от субъективного к “трансубъективному”, более реальному, чем субъективное и объективное в оторванности друг от друга» (там же).

Вот почему герои Достоевского — это люди, согласно Померанцу, «потрясенного сознания», «в состоянии надрыва». «Точка безумия оказывается точкой совести, точкой раскрытия истины» (Померанц 2013, с. 156).

В творчестве Андрея Платонова видны многочисленные следы сильнейших душевных мук и терзаний. Известное выражение писателя из романа «Чевенгур» — «горе во мне живет как вещество» — передает высшее напряжение, которое испытывает человек, соприкоснувшись с катастрофой мира. Горе у Платонова — это некий «эсхатологический концентрат»; в нем собраны все предельные чувствования человека. И поэтому эсхатологическая тревога неустранима, это фон, на котором разворачиваются события жизни и вне которого эти события невозможно понять.

Прот. Г. Флоровский определяет «русскую душу» как «душу потемненную и ослепшую», которая в проекции вовне дает такую картину: «История русской культуры, вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях,

изменах, разрывах. Всего меньше в ней непосредственной цельности. Русская историческая ткань так странно спутана и вся точно перемята и оборвана» (Флоровский 1991, с. 500). Можно сказать о такой душе, что она крайне встревожена, испытывает все время какую-то опасность и потому неспокойна в фатальном смысле.

В 1910 г. русский философ Г. Ланц писал: «В религиозно-нравственных вопросах современный человек переживает нередко глубокую и мучительную трагедию. Его этика и его религия не могут вынести того железного мира смерти, зла и слепой необходимости, который раскрывает перед ним его наука и его логика. <...> Его религиозно-этическая совесть вступает в непримиримый конфликт с его логической правдивостью» (Ланц 1910, с. 249). На вызов смерти, с которым не справились религия и наука, русская культура начала прошлого века ответила мощным экзистенциальным прорывом.

Таким образом, в русской философской культуре имеет место эсхатологизм двух типов. Условно эти типы можно определить как *историософский* и *экзистенциальный*. И тот и другой основываются прежде всего на остром переживании конечности (в первом случае — мира и истории, во втором — отдельного человека). Однако во втором случае имеет место эсхатологическая тревога, вызванная не только концом, гибелью и смертью, но и «ужасом тварности», т. е. ужасом перед действительностью, перед миром и бытием. Иными словами, ужас перед действительностью вызывается не только страхом смерти («арзамасский ужас» Толстого), но и ужасом перед миром как миром («Ужас» В. Набокова).

Это можно объяснить этическими причинами; в самой действительности сильно переживание зла («больного бытия»), которое не позволяет абсолютизировать не только эту наличную действительность, но и ее трансцендентный проект в виде Небесного Града (экзистенциальное отчаяние нигилистов).

При этом эсхатологическая тревога в своей сути остается непостижимым свойством мирочувствия, не поддающимся концептуализации и рационализации. Мы можем видеть только следы этого чувства в культуре и жизни. Поэтому для понимания особенностей философской культуры важны различные, порой диаметрально противоположные проекции этого исходного и единого чувства эсхатологической тревоги. Здесь уместно будет применить типологию, включающую та-

кие переменные значения, как *трагизм (пессимизм) / активизм (оптимизм)*. При всей условности подобной классификации все же большинство крупных проявлений русского философского самосознания найдет здесь свое место.

Можно выделить чистых представителей и смешанные типы. Так, например, Гоголь и Леонтьев выражают крайне трагический и пессимистический взгляд на мир. Достоевский, Толстой, Соловьев, Розанов, Платонов характеризуются сменной умонастроений. Николай Федоров наиболее радикальный представитель активного христианства, в основе которого — деятельно-оптимистический подход к жизни и культуре. Бердяев, Булгаков и особенно Федотов в большей степени примыкают к идеям федоровского онтологического оптимизма.

У Г.П. Федотова имеет место *синтез эсхатологии и культуры*. Он ставит фундаментальный вопрос: «Как совместить служение культуре с ожиданием ее конца?» Для этого, согласно философу, нужно прежде всего отбросить две крайние, абсолютизированные формы мировоззрения: *культуру без эсхатологии и эсхатологию без культуры*. Первый тип эсхатологии — это бесконечный прогресс секуляризованной Европы; второй — насильственная, внечеловеческая и антикультурная эсхатология, свойственная первохристианству и русской народной религиозности.

И в том и в другом случае искажается христианский смысл истории как богочеловеческого процесса, предполагающего одновременно благодать и человеческое усилие. Г.П. Федотов склоняется к идее Н.Ф. Федорова об условном значении пророчеств, считая ее «настоящим освобождением». Федотов полагает, что «единственная эсхатология, которая может сочетать оправдание общего дела с упованием общего спасения, есть эсхатология условных пророчеств, открывающая возможность — конечно, только возможность — оптимистического конца» (Федотов 1996, с. 157).

Несмотря на оптимистический и в целом рационалистический настрой Федотова, видно, как сильно он озабочен этой проблемой, встревожен трудностью ее непротиворечивого решения. Он, в принципе, движим тем же «ужасом тварности», который составляет субстанцию эсхатологической тревоги у большинства русских мыслителей. Конечно, этого ужаса у Федотова меньше, чем у Гоголя и Леонтьева, однако исключить его нельзя.

Показательны идеи Бердяева об *эсхатологической этике*: «Эсхатологическая этика совсем не означает пассивного отказа от

творчества и активности. Пассивные апокалиптические настроения принадлежат прошлому, они означают упадочность и бегство от жизни. Наоборот, эсхатологическая этика, основанная на апокалиптическом опыте, требует небывалого напряжения человеческой активности и творчества. Нельзя пассивно, в тоске, ужасе и страхе ждать наступления конца и смерти человеческой личности и мира. Человек призван активно бороться со смертоносными силами зла и творчески уготовлять наступление Царства Божьего» (Бердяев 2003, с. 379–380).

Это своего рода *квинтэссенция активного эсхатологизма*, в котором преодолена трагедия и тревога на путях творческого преобразования жизни и культуры. Этому *преодолению трагизма* посвящены многие работы С.Г. Семеновой, в частности книга, которая так и называется — «Преодоление трагедии» (см.: Семенова 1989). В ней автор на огромном литературно-философском материале как бы иллюстрирует приведенную выше мысль Н.А. Бердяева.

Так, в поэзии Тютчева, Пушкина, Баратынского и Лермонтова С.Г. Семенова видит острейшую философскую постановку «вечных» и «проклятых» вопросов, которые впоследствии будут мучить отечественную и мировую мысль своей неразрешимостью. В творчестве Толстого, Достоевского и Федорова автор видит выражение «высшей идеи существования», которая является и высшей идеей отечественной философской культуры. Затем в поле зрения автора оказываются «проклятые» вопросы французского экзистенциализма (Сартр, Камю). И в заключение — преодоление трагедии в поэзии 1920-х гг., у Горького, Заболоцкого, Платонова, Пришвина, Отара Чиладзе, Ч. Айтматова и А. Кима.

Трагедия человеческого существования, по мысли С.Г. Семеновой, связана со смертью, которая также является главной причиной зла. И здесь возможны два исхода: пассивное смирение с неизбежной смертной участью и активное неприятие и преодоление смертного удела. Автор книги «Преодоление трагедии» выявляет мельчайшие проявления активной эсхатологии в творчестве разных писателей и философов. Характеристика, данная Пушкину, может быть применима ко многим авторам: «Высшая инстанция понимания звучит голосом самого Пушкина в одной из строф “Медного всадника”»; в ней не только исторический, но и “метафизический” оптимизм поэта, верящего в возможность победы над разрушительным, стихийным

началом природы, в гармонизацию натурально-онтологического конфликта человека и природного закона» (Семенова 1989, с. 41).

Рассмотрев некоторые эсхатологические построения русских философов, можно заключить, что идея смертности и конечности действительно составляет главный эсхатологический нерв русской мысли. С «ужасом гибели» самым глубочайшим и нерасторжимым образом связан «ужас тварности». Этот сложный психометафизический комплекс представляет собой некую предельную основу русского способа философствования, который отличает его как от античного, так и от классического западноевропейского.

Если в Античности начало философии есть удивление, а в западноевропейской традиции — познание, то в русской — эсхатологическая тревога. Она и составляет основу двойного ужаса — тварности и гибели. Русский эсхатологический ужас — это не только религиозный ужас перед «концом света»; это не только ужас перед собственной смертью; это еще и ужас перед бытием, перед тем, что есть.

Экзистенциальное измерение эсхатологии составляет предмет нравственных исканий и эстетических экспериментов в литературе, которая в этом смысле является несомненной формой философии.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 2003 — Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 2003.
- Бердяев 2007 — Бердяев Н.А. Константин Леонтьев: Очерк из истории русской религиозной мысли. Алексей Степанович Хомяков. М., 2007.
- Булгаков 1991 — Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. М., 1991. С. 43–85.
- Булгаков 1996 — Булгаков С.Н. Победитель — Победенный // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 82–95.
- Громов 1997 — Громов М.Н. Структура и типология русской средневековой философии. М., 1997.
- Зеньковский 1991 — Зеньковский В.В. История русской философии. Т. I. Ч. 1. Л., 1991.
- Иванов 1990 — Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. М., 1990. С. 164–193.
- Ильин 1994 — Ильин И.А. Религиозный смысл философии: Три речи // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3. С. 15–89.
- Ланц 1910 — Ланц Г. Вопросы и проблемы бессмертия // Логос. М., 1910. С. 249–264.
- Мацейна 1994 — Мацейна А. Происхождение и смысл философии // Историко-философский ежегодник '93. М., 1994. С. 285–293.
- Мочульский 1995 — Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
- Померанц 2013 — Померанц Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.; СПб., 2013.
- Розанов 1990 — Розанов В.В. Уединенное. М., 1990.
- Семенова 1989 — Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989.
- Степун 1998 — Степун Ф.А. Встречи. М., 1998.
- Федотов 1996 — Федотов Г.П. Эсхатология и культура // Русские философы (конец XIX — середина XX века). Вып. 3. М., 1996. С. 148–157.
- Флоровский 1991 — Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.
- Шестаков 1995 — Шестаков В.П. Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры. М., 1995.
- Эрн 2000 — Эрн В.Ф. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение // Эрн В.Ф. Борьба за Логос. Сковорода. Жизнь и учение. М., 2000. С. 333–590.

## Рождение философии из духа эсхатологии (Опыт русской мысли)

В статье рассматриваются эсхатологические истоки русской философии. Автор показывает, что «эсхатологическая тревога» в качестве начала философии играет такую же значимую роль для отечественных мыслителей, как познание для западноевропейских и удивление для античных. В результате анализа воззрений крупных русских философов делается вывод, что в основании эсхатологической тревоги лежит трагическое ощущение жизни, связанное со смертностью и конечностью человека, мира и истории. Существует разное отношение к этому: здесь и пассивное ожидание конца, и активное преодоление наличного бытия. В итоге определено, что в русской философской культуре эсхатологическую тревогу образует не только трагическое ощущение конца, но и тревожность по отношению к сущему («ужас тварности»).

*Ключевые слова:* русская философия, христианство, эсхатология, эсхатологическая тревога, ужас, смерть, бытие.

## The Birth of Philosophy from the Spirit of Eschatology (The Experience of Russian Thought)

This article discusses the eschatological origins of Russian philosophy. It shows that the «eschatological anxiety» is the source of Russian philosophy in the same way as for the Western philosophical tradition it is cognition and for the ancient philosophy it is wonder. The analysis of the ideas of major Russian thinkers leads to the conclusion that at the base of the eschatological anxiety lies the tragic sense of life associated with mortality and finiteness of the human being, the world and the history. At the same time, there are different attitudes toward this — passive expectation of the end and active overcoming of present being. As a result, it is determined that the eschatological anxiety in the Russian philosophical culture relates not only to the sense of the tragic end, but also to the anxiety of being («horror of creatureliness»).

*Keywords:* Russian philosophy, Christianity, eschatology, eschatological anxiety, horror, death, being.



А. Савицкий (Краков)

МЫШЛЕНИЕ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЕ  
И МЫШЛЕНИЕ УТОПИЧЕСКОЕ





Связь между миром и человеком, взятым в его сущностных чертах, во всей глубине индивидуального «я», выражается в экзистенции, пребывании в мире, а также в мышлении, которое представляет собой способ ориентации в мире и одновременно проект возможного отношения к миру. Существование как таковое еще не делает из человека личность, способную к целенаправленному действию, — существование можно понимать только как следствие естественных процессов, с которыми мы знакомимся сразу после рождения. Лишь мышление является тем, что нас, как людей, ориентирует в этом мире. Через мышление и благодаря мышлению человек перестает существовать бессознательно, подчиняясь животнo-природному типу жизни, его бытие приобретает *целесообразный* характер. Чем же по существу является мышление, если не поиском цели, задающей вектор развития, компаса, руководящего действием? Смыслообразующая активность человеческого существа оказывается непосредственно связана с тем, что можно было бы назвать *телеологической страстью*. Показательно при этом, что утверждающие абсурдность жизни во всех ее проявлениях самым актом мышления, которое приводит их к этому результату, дают свидетельство неслучайного и целенаправленного характера мышления человека.

Мышление открывает человеку его экзистенцию как своеобразное *неудобное приключение* с миром, проблематизируя ее ценность и долговечность в этой форме. Отсюда рождаются проекты экзистенции, какой она *должна быть*. Благодаря дару мышления человек становится существом, устремленным в будущее, находящимся в состоянии вечной творческой неудовлетворенности.

Мышление придает специфическую окраску тому, что можно назвать *локализацией* человеческого бытия. Основной проблемой человека оказывается его постоянная «бездомность». Всякое существо занимает определенное место в структуре мира. И только в отношении существа сознающего терпят фиаско попытки приписать его к конкретному месту в бытии. Отсутствие четкой локализации, которая открывается человеку в его мышлении, является несомненным симптомом *свободы*. Свобода же



по своей природе не то иное, как стремление вырваться из плена бытийной ситуации.

Человек позиционирует себя как существо, которое постоянно находится в некотором месте, определяемом через факторы времени и пространства, однако, с другой стороны, испытывает постоянное ощущение отчуждения, неполного существования в выделенном ему ареале. Мышление не позволяет человеку впасть в сон «обыденного» существования, рождая не только удивление, но и тревогу и различные формы страдания. Человек в природе отмечен печатью отличия, поскольку все иные существа мира находят свое место и реализуют себя в ней же, природе, в то время как человек находится в состоянии вечного паломника. Полюс природного обретает свою противоположность в Божественном, которое понимается как полнота местонахождения, пребывания. Следовательно, человек находится на *пересечении* этих двух местонахождений, определяемых, с одной стороны, Богом, а с другой — природой, и потому местонахождение человека имеет характер неустойчивый и драматический. Думаю, что и Бога мы понимаем не только как полноту пребывания, но и как полноту и свободу движения, бесконечную Стрость, которая является выражением столь же бесконечной Любви. Бог христианства не является бытием, открываемым путем философских спекуляций. Это Тот, Кто ближе к человеку более даже, чем к Самому Себе.

Имея в виду направляющую, целетворческую функцию мышления, следовало бы взглянуть на то, какими на самом деле могут быть выведенные благодаря мышлению цели, каков их характер и статус, плоскость, в которой они локализованы. Следует прежде всего отметить, что человек ищет *иного*, чего-то более совершенного и более высокого по отношению к имеющейся актуальной реальности. Недовольство наличными условиями побуждает к созданию проектов лучшего, совершенного существования. Можно при этом представить весь каталог причин, по которым в настоящее время переживаемая реальность предстает несовершенной, неполной, деформированной. Помимо крайне гедонистических форм философской мысли, которые подчеркивают значимость и уникальность чувственных ощущений, формируя при этом определенные модели или образцы счастливой жизни, трудно найти у большинства философов различных философских школ констатацию того, что целью человека может быть лишь переживание жизни такой,

какой она дана ему судьбой. Уровень неприятия реальности может быть разным: от крайнего пессимизма (Гегесий, гностики, Шопенгауэр, Сиоран) через разные формы идеализма (Платон, св. Августин, Кант) до реалистической и материалистической философии (Аристотель, св. Фома, Демокрит, Эпикур, Маркс), но похвалы миру в его наличном состоянии последняя все равно не содержит. Нужно какое-то принципиальное изменение самой действительности или внутренняя перестройка человека, чтобы его жизнь отыскала свои направление и смысл. И неизлечимые пессимисты (хотя в этом отношении задача как бы облегчается), и неисправимые оптимисты не могут заглушать реальность смерти, страдания и различных форм человеческой несправедливости.

Есть различие в том, как видит реальность каждый конкретный человек, усматривающий в ней своеобразный счет прибылей и потерь, который он, живя в этом мире, выставляет себе самому, и в том, как представляется амплитуда взлетов и падений с точки зрения функционирования глобальной машины. Речь идет о поиске *причин* неудовлетворительного положения вещей. Точное *описание* состояния мира не может заменить поиска оснований, из-за которых мир принял такой характер, а не иной. Описание требует проникновения в основы, требует понимания. Только тогда мы сможем говорить о вполне философском отношении к дилемме существования и человеческое мышление получит соответствующее ему значение. Таким образом, следует задать себе вопрос: что лежит в основании трещины в структуре мира, каковы причины, по которым человек расходится с тем местом, что он занимает в мире, и ищет удовлетворения в чем-то ином?

Ответ на этот вопрос обусловлен тем, какие основания мы принимаем за фундамент своего философского мышления. Можно говорить об отношениях *натуралистически-гуманистическом* и *метафизически-религиозном* как о двух различных способах философской рефлексии. Принятие любого из этих двух методов философствования определяет в значительной степени его дальнейшие результаты. Натуралистическое и гуманистическое понимание реальности опирается на убеждение в ее принципиальной *доступности*, в том, что реальность имеет характер, историю и может исследоваться и преобразовываться доступными человеку способами, а человек по своему существу — дитя природы и поддерживает с ней симбиотические связи.

А метафизический и религиозный подход предполагает, что основа реальности имеет характер *таинственный*: и природа, и человек являются выражением или даже символом этой тайны. В рамках такого подхода реальность характеризуется многоуровневостью и иерархичностью, и доступность каждого из ее уровней имеет обусловленный характер. Преобразование человеком реальности зависит от того, в какой степени он сохраняет связь с этими ее уровнями, находящимися выше того уровня, на котором пребывает он сам. Поэтому в целом можно сказать, что эти два типа философствования подразумевают различные позиции человека по отношению к миру и разное его влияние на возможность формирования своей судьбы в нем.

Согласно натуралистическому пониманию, актуальное состояние мира не является каким-то принципиальным его дефектом, а непрозрачность ситуации живущего в нем человека возникает не столько из бытийного недостатка, сколько из познавательной и волевой недостаточности, которая может быть преодолена на пути постепенного, систематического развития и увеличения человеком своих возможностей. Если человек — дитя природы, тот, кто вышел из лона земли, это значит, что не существует кого-то третьего, вне человека и природы, кто обусловливал бы его отношение к природе. Человека, не знающего всех законов природы на актуальном этапе развития, интересует именно то, что он сам не является существом, в полной мере локализованным в мире. Отсутствие гармонии в человеческих отношениях к природе вызывает путаницу в отношениях между людьми, но это несоответствие человеческого существа миру не имеет характера катастрофы или падения. Если можно здесь говорить о вине человека за существующее положение вещей, то его вина не в том, что человек слишком доверился земле, но, наоборот, в том, что он забыл о мудрости земли и гармонии материального космоса. Обновляя или открывая заново свою земную родословную, мы не возвращаемся к потерянному неземному раю, но получаем возможность черпать из той полноты, которую может дать нам земля. Поэтому причиной ощущения недостаточности является не выпадение из какой-то высшей реальности, но суженное, неполное восприятие реальности этой жизни, данной «здесь и сейчас».

В свою очередь, метафизическое понимание, делающее акцент на многоуровневости бытия, представляет человека как существо, *отчужденное* от этого мира, и причину отчуждения

видит в подсознательной памяти о потерянном рае, который должен быть соответствующей ему средой жизни. Потеря рая — ежедневное горькое свидетельство человеческой жизни — соединяется с глубоким чувством вины, являющимся чем-то гораздо большим, чем только обыкновенная потеря и забвение. Бытийная и физическая деградация человека означает выпадение его из самого лона бытия и является драмой того, кто причастился иной реальности, во всех отношениях превосходящей эту, являющуюся для человека сегодняшним его уделом. Человек не только отделился от своего онтологического центра, ушел за его пределы, но и утратил контакт с этим центром. В этом смысле человек стал другим в сравнении с тем, каким он был до падения. Если же что-то и осталось от потерянного рая, то лишь бледный образ в подсознательной памяти. На самом же деле потеря рая является потерей связи с Богом, лишением себя жизни в Его близости.

Гуманистическая концепция человека предполагает в конечном счете какую-то форму антропоцентризма, поскольку все внимание сосредоточено на человеке и его творческой деятельности. Центром тяжести мира здесь является человек, его существование и самореализация, а нарушение равновесия в этом мире связано с тем, что люди покинули предоставленные им в структуре космоса ключевые места. Человек забыл о своей центральной позиции и кружит по окраине, а мир лишился соединения, связки, которой он, человек, должен быть. Между тем в рамках религиозного видения все обстоит наоборот, т. е. основная вина человека заключается в том, что он захотел занять центральное место, принадлежащее только Богу, Который является творцом и законодателем мира. Деятельность человека носит характер узурпации, а не добровольного отречения от престола. В первом случае человек покинул гармоничную реальность, во втором — разрушил ее. Поэтому речь идет не только о поиске правильного отношения к себе, но прежде всего о восстановлении адекватного отношения к Самому Богу. А это невозможно без Божьего вмешательства в порядок, а вернее, беспорядок падшего мира. Это спасительное вмешательство имеет также задачу обновления самого человека. Об этом говорят все религии спасения. Натурализм и гуманизм формируют утопии, которые являются выражением идеального типа человеческого существования и указывают на место, где человек должен найти порядок и гармонию. А метафизика и религия говорят

о необходимости эсхатологического осуществления в конце истории. Утопический мир может быть определен как земная разновидность рая, который является усилением всего, что в этой жизни важно и ценно. Поэтому утопические места локализуются в горизонтальной плоскости, как какие-то идеальные пространства, которые существуют параллельно и до которых можно добраться, потому что прибытие к ним лежит в пределах человеческих возможностей. Притом места эти отдалены более в пространстве, чем во времени. Места, в которых сегодня проживают люди, не должны быть уничтожены либо сожжены в мировом пожаре, чтобы могла проявиться новая реальность. Достаточно покинуть место и отправиться в путешествие, чтобы добраться до вожделенного рая. Здесь нет решительного отрицания существующего мира, а только утверждение его неудобств и изъянов. Проводником в этом путешествии к новой земле должны быть мечта и сила воображения. Утопист является путешественником, Колумбом, идущим навстречу новым землям. Он, правда, покидает место своего рождения, но при этом не проклинает его. Наоборот, он хочет перенести то, что было в нем ценного, чтобы это засияло во всей своей красе в новом месте. Утопия не предполагает радикальной *трансформации* реальности и человеческого бытия в ней, но лишь ее *уточнение и усовершенствование*. Утопии Кампанеллы, Бэкона, Мора, Кабе, Фурье обращены в сторону преобразованного мира, построенного на принципах новой науки и социальных реформах. Здесь нет принципиального разрыва со стремлениями «ветхого» человека. Речь идет только о помещении его в новые условия.

Эсхатология же опирается на другие основания. Настоящий мир, желательный мир помещается в вертикальной плоскости, и появиться он должен в перспективе грядущего времени. Религиозная эсхатология имеет в основе апокалиптическое измерение, а это означает, что человечеству предстоит обрести себя в новой эре, эре не падшего времени, но эре вечности. Поскольку райское падение связывалось с катастрофой падения во времени, то только через мировую катастрофу человек сможет опять родиться. Прежний мир как плод падения должен прекратить существование, погибнуть в космическом пожаре. Апокалиптическая эсхатология, в отличие от утопии, говорит не только о «новой земле», но и о «новом небе». Небо же является реальностью, которая явится неожиданно, с высоты и превзойдет любую мечту, подрывая сами основы прежней жизни.

Знаменательно, что утопические системы посвящают много внимания внешним условиям человеческой жизни. Утопии имеют размерность проектов, прежде всего общественных. Они изобилуют разнородностью содержания, которое можно представить. Э. Сиоран, рассуждая о том, что легче организовать — утопию или апокалипсис, присуждает победу первой: он констатирует, что утопия породила значительно больше литературы, поскольку язык угроз и предостережений, объявляющий о всеобщем катаклизме, психологически менее доступен человеку, чем усыпляющее обещание земного рая, изображенное в художественных картинах-сериях (см.: Сиоран 1997). Этот момент представляется существенным. Утопия усыпляет и успокаивает, в то время как апокалиптическая эсхатология требует постоянного бдения в состоянии тревоги и ожидания. Апокалипсис больше сосредоточивается на необходимости внутреннего изменения, которое должно произойти в человеке, чтобы тот достиг спасения и отыскал свое потерянное место перед лицом Божиим, а потому не изобилует описаниями видов неземного рая. Зато гораздо больше внимания уделяется здесь картинам разрушения временного мира и осуждения отвергающих Бога.

Можно сказать, что утопический рай — это то место, которое каждый может найти без особых заслуг. Это место, к которому следует двигаться, жить в нем, и его достаточно просто найти, чтобы каждый человек обрел там счастье. Вся сложность заключается именно в поиске места, которого, по сути, нет нигде. Между тем апокалиптическое спасение достигается за счет бесчисленных страданий людей и должно быть радикальным концом их земного мира. Более того, радости рая будут доступны лишь тем, кто этого, по мнению Бога, заслужил. Даже если в религиях допускается окончательное спасение всех, праведников и грешников, т. е. апокатастасис, то в случае грешников требуется прохождение всего процесса нравственного очищения, да и праведники, прежде чем будут спасены, переживают муки неопределенности относительно приговора Божьего суда.

Совсем иначе дело представляется в идеальных утопических сообществах, в которых само соблюдение регулирующих правил — а они сконструированы как надежные — является достаточным условием для достижения полного счастья. Поиски утопического места уже сами по себе несут уверенность не только в спасении, но и в будущем полном счастье. Ценой

универсального утопического счастья, однако, является то, что люди ведут в подобных оазисах жизнь манекенов, служа этой рождающей счастье машине. Сиоран верно замечает по этому поводу: «В утопических рассказах наиболее поражает отсутствие чувств, отсутствие психологического инстинкта. Люди в них выступают автоматами, существами полностью вымышленными или символами: нет никого настоящего, ни один из них <...> не выходит за рамки идеальных условий, они погружены в мир без опорных точек. <...> Зачем строить общество марионеток? Я рекомендую описание Фаланстера как самое эффективное рвотное средство»<sup>1</sup> (Сиоран 1997, s. 68–69).

Довольно часто выдвигается обвинение, что религиозное, особенно христианское, небо является по существу таким мертвым, лишенным динамизма и колорита местом. Упускают при этом, что окончательной реальностью для человека небо является не само по себе, но как вместилище Творца. Этот характер отношений по природе своей не может оставаться статичным. Функционирование в утопическом обществе означает не что иное, как счастье, достигнутое ценой ликвидации свободы, а потому счастье это — принудительное. Такое видение счастья религия отбрасывает, потому что утопический рай является фальшивым раем, в котором нет места свободе. Библейский рай, описанный в Книге Бытия, невозможно отождествлять с атлантидами утопистов, поскольку, создавая его и помещая в нем прародителей, Бог стремился не только к тому, чтобы они были в нем счастливы. Речь шла не о счастье, которое сверху запланировано и систематически дозируется, но о том, чтобы переживание счастья связывалось с ощущением свободы. Религиозная эсхатология обрисовывает перспективу избавления человека от детерминизма, в который человек впутал себя и природу своим падением, ставшим попыткой свободы, данной ему Богом. Оно не должно быть, однако, счастьем, полученным ценой лишения свободы.

Утопическое сообщество призвано служить удобной, комфортной жизни, лишенной всевозможных забот. Но это исключительно потребительский идеал, поскольку такое сообщество функционирует исправно благодаря своеобразной дисциплине и организации работы. Зато эсхатологический рай служит спа-

1 Цит. по польскому изданию. Перевод на рус. яз. выполнен автором статьи.

сению, является местом спасения. Речь не идет только об ощущении неземных наслаждений (хотя такое потребительски-гедонистическое понимание рая выступает, например, в религии ислама), потому что рай должен быть местом осчастливливающего видения Бога и безустанного Его обожания. Можно сказать, что если утопические сообщества запроективаны служить исключительно благу людей, то неземной рай окончательно служит славе Бога. Эсхатология указывает на существование места, созданного Богом (сад Эдема), которое человеку пришлось покинуть, потому что он не выполнил условий завета с Богом, но куда может вернуться. Совсем иначе представляется дело в утопиях. Утопические оазисы счастья должны быть делом только самих людей. Условиями возникновения оазисов являются взаимная гармония и согласие между людьми. Показательно при этом, что утописты более сосредоточиваются на представлении готовых идеальных сообществ и описании их исправного функционирования, а не на указании способов и путей реализации. Предпочитают говорить, что такие сообщества возможны, но хуже обстоят дела с ответом на вопрос, как именно возможны.

Сообщество небесное есть множество освобожденных из неволи греха людей, которые испытывали чувство вины перед Богом и, устанавливая новый завет с Ним после катастрофы падения, шли проложенной через Него дорогой. Поэтому можно сказать, что есть те, кто освободился от катастрофы падшего мира, прошел через очищающий огонь конца и удостоился непосредственной близости Бога. Спасение совершилось через собственные страдания и страдания Спасителя — Христа. Когда же идет речь об утопическом сообществе, то трудно говорить, что побуждением к нему является стремление избавиться от отравляющего душу балласта греха. Здесь мы имеем дело скорее с желанием достичь большего комфорта, лучшего качества жизни. Следовательно, утопическая идиллия не имеет связи с желанием радикальной переоценки прежнего способа существования — речь идет об исправлении того, что действительно несовершенно, но все еще приемлемо. Поиск удобства, а не голос совести определяет утопическую ментальность. Поэтому переход от актуального состояния жизни к созданному в мечтах не разделен границей окончательного суда, который связывается с радикальной оценкой прошлого.

Эсхатология указывает на мир, в котором поляризованы добро и зло. Над будущим человечества висит непрерывная угроза

разделения на «проклятых» и «спасенных». Воскресение не означает окончательного решения человеческой судьбы, поскольку за ним следует суд над человеком. Такого напряжения неопределенности в случае утопии мы не имеем, поскольку здесь пребывание в новом мире изобилует преимуществами и снимает неопределенность. Утопия несет с собой правду об упрощенном мире, нахождение в котором, по существу, должно касаться всех и без специальной заслуги. Утопия может быть определена как недозревшая эсхатология, потому что она останавливается где-то на серьезных подходах размышления человека о самом себе и своем предназначении. Она обещает достижение счастья малой ценой и даже даром, в то время как эсхатологическая истина указывает на то, что условием вечного счастья является прохождение пути страданий, дороги креста.

Счастье, достигнутое легким способом через простое перемещение в райский сад, является неполным счастьем, которое по сути становится ленивой и скучной жизнью, изобилующей избытком благосостояния. Счастье, являющееся выражением радости через слезы, о котором говорит религиозная эсхатология, есть нечто другое. Когда оно *завоевано*, а не только *дано*, тогда имеет ценность. Христос отверг такой рай, который Ему предлагал Сатана во время Его пребывания в пустыне. Наверное, это было именно такое утопическое царство немедленного изобилия, но достигаемое ценой поклонения Сатане. Выбрал же Христос и указал другим дорогу к счастью, ведущую через узкие врата, через игольное ушко из притчи.

Сегодняшняя эпоха «смерти Бога» является также эпохой смерти эсхатологического мышления. Парадоксально, но за утопию, или нечто, что есть нигде, принимаются христианское небо и ад. Люди живут в ожидании неизбежного прихода утопического порядка, иного, чем ожидали первые христиане. Конец света должен был прийти мгновенно и неожиданно. Согласно сегодняшним представлениям, мир утопии появится таким же способом — с той лишь разницей, что произойдет это не как апокалиптическая катастрофа, но как внезапная констатация, что вот мы уже оказались в раю. Утопия не нуждается при этом в спасителе, подобном Христу или Прометею, который ломает врата ада и введет в новый мир. Это будет работа проектантов и инженеров, преобразующих одинаково как природу, так и человеческие души. В Божий план спасения была включена жертва Христа, зато утопия является мероприятием

чисто организационным, чтобы не сказать логистическим. Утопия должна быть результатом развития человеческого ума и рациональности, а не ростом духовности. Поэтому дорога к ней не ведет через исповедание собственной совести, а, по-видимому, зависит от всего, что уже вскоре сделается в алхимических мастерских современной науки. Легкость, с которой в первые века христианства провозглашался скорый приход конца света, сегодня имеет аналог в декретировании через утопический разум следующего прорыва человечества, создания земногорая. Эсхатологический жар, срок которого истек, был заменен теплом утопического проектирования. При этом Христа, Который снова придет на землю, чтобы радикально ее изменить, не ожидают. Спасение предусматривается в рамках имманентности, которая воспринимается как творческая настолько, что она сама выведет из себя все, что соответствует критериям непрерывного счастья.

То, что о компенсаторной функции религии писал в XIX в. Маркс<sup>2</sup>, следовало бы отнести скорее к утопии. Это именно утопия вырастает из духа мечтаний и подбрасывает образы счастливых обществ, которые, словно по мановению волшебной палочки, могут стать реальностью благодаря использованию простых и детальных предписаний, регулирующих межличностные отношения. Показательно и то, что, критикуя религию как форму утопии, сам Маркс поддался искушению утопического мышления, проектируя идеальное коммунистическое общество. Эсхатологическое же мышление не имеет мечтательного характера, но вырастает из глубокого понимания сути отношений, соединяющих Творца со Своим созданием. Факт искажения создания здесь представлен не только как следствие нарушения взаимоотношений, которые соединяют людей друг с другом, но имеет своим источником нарушение подлинных отношений каждого человека к Богу. Ни на что не сгодятся всевозможные реформы и революции в общественной отрасли, если будет рожден духовно новый человек. Человек в конечном счете должен отречься от мира в прежнем его виде, а не совершать самостоятельно его трансформацию. Утопии люди имеют в себе и застревают в истории, забывая о необходимости

---

2 «Религия — это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков. Религия есть опиум народа» (Маркс 1955, с. 415).

выполнения радикального прыжка в сферу вечности. Вечность утопического рая получает характер дурной бесконечности, которая никогда не будет связываться с выходом за временную сферу бытия. В рамках истории человек осужден на непрерывное повторение тех же самых ошибок, даже если руководствуется мечтой о лучшем мире. Он не способен преодолеть их, потому что не может преодолеть свои физические ограничения. Стоит привести здесь горькую, но глубокую мысль Элзенберга: «Не хлебом единым живет человек, но и иллюзией своей души. Открывать новые миры? А зачем? Чтобы вносить в них старые страдания?»<sup>3</sup> (Elzenberg 1994, s. 97–98).

Утопическое мышление, несомненно, выполняет определенную функцию, оно важно для психологической природы человека, ведь он является мечтающим существом. Хуже, однако, если этими мечтами он начнет таранить реальность, переходя от проектируемой утопии к утопии «реализованной». Здесь достаточно вспомнить коммунистический эксперимент, хотя на горизонте виднеются возможности других экспериментов, включая и гениальную инженерию. Тем временем утверждение человеком своей высшей природы может быть достигнуто иным способом, который не ведет через меандры исторической судьбы. Это и означает спасение, которое будет осуществлено через извлечение себя из истории и времени. Спасение же является вознесением человека на высший онтологический уровень, который, однако, доступен лишь после прохождения всей драмы исторической судьбы человечества, понимаемой как путь очищающего страдания. Иллюзией утопического мышления является убеждение в возможности появления человека, господствующего над процессами истории и природы. Попытки реализации такого господства парадоксальным образом ведут к последующему историческому и природному насилию. Религиозная эсхатология указывает на то, что фактическую свободу человек обретает (по дарованной Богом милости) в совершенно другой сфере, которая не является местом «несуществующим», т. е. утопией, но находится в непосредственной близости, т. е. в человеческой душе, отражающей в себе вечность, Царство Небесное.

---

3 Перевод на рус. яз. выполнен автором статьи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Маркс 1955 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 1. М., 1955.  
Cioran 1997 — *Cioran E.* Historia i utopia // *Przełożył M. Bienczyk.* Warszawa, 1997.  
Elzenberg 1994 — *Elzenberg H.* Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu. Kraków, 1994.

Мышление эсхатологическое  
и мышление утопическое

В статье поставлена проблема различия между мышлением утопическим и мышлением эсхатологическим. Утопическая рефлексия, оторванная от религиозных корней, ожидает решения человеческой судьбы в земном мире. Иллюзия земного рая пренебрегает метафизическим измерением существования. Эсхатологическое же мышление, в отличие от утопии, интересуется не только «новой землей», но и «новым небом».

*Ключевые слова:* эсхатология, утопия, спасение, Апокалипсис, рай, страдание, счастье.

The Eschatological Thinking  
and the Utopian Thinking

The paper deals with the problem of the differences between the utopian thinking and the eschatological thinking. Utopian reflection detached from religious roots expects improvement of the human lot in the earthly world. The illusion of the earthly paradise ignores the metaphysical dimension of the being. On the contrary, the eschatological thinking concerns itself with not only the «new earth» but also the «new heaven».

*Keywords:* eschatology, utopia, salvation, apocalypse, paradise, suffering, happiness.



О.М. Седых (Москва)

«ТОСКА ПО МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ»:  
ПОЭТИКА И УТОПИЯ  
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА





Стоит начать с высказывания М.Л. Гаспарова о поэтике русского модернизма: «Когда Мандельштам определял акмеизм как тоску по мировой культуре, он был неточен: это была общая черта всего модернизма» (Гаспаров 1993, с. 12). Справедливо ли данное суждение не только для литературного творчества, но действительно для «всего» модернизма? Возможно ли подобное высказывание в отношении философии или художественных практик Серебряного века? Ниже предлагается исходить из возможности утвердительного ответа, что повлечет ряд обобщений. Оговоримся, однако, что русский модернизм, как и модернизм в целом, явление сложное и противоречивое; приведенные далее наблюдения не претендуют на раскрытие всех его тенденций, предлагая осмысление лишь одной из них.

Связующим звеном между различными сферами культуры Серебряного века стал символ как основа модернистской поэтики, предмет художественных поисков и понятие философской мысли. Сферы философии и литературы не отделялись друг от друга непреодолимым барьером. Так, концепции символа у философа о. П. Флоренского и поэта-символиста А. Белого сложились в период их дружбы в процессе активного обсуждения вопросов символизма<sup>1</sup>.

П.А. Флоренский, автор одной из наиболее последовательных версий философского символизма, выявлял антиномическую структуру символа. Прежде всего символ есть антиномия феномена и ноумена, которые даны в нем нераздельно и неслиянно: «Формула Совершенного Символа — “неслиянно и нераздельно” — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и искусства» (Флоренский 2000, с. 158).

Если задаться вопросом, в каком отношении модернистский символ являет собой антиномию, на поверхности, как минимум, два ответа. Во-первых, он предстает как антиномия

1 А. Белый — сын Н.В. Бугаева, который был университетским профессором П.А. Флоренского во время его учебы в Московском университете. Дружеские и творческие отношения связывали Флоренского и А. Белого с 1903 по 1905 г. Известна их переписка (см.: Иванова 2004, с. 433-498).



национального и общечеловеческого (общекультурного, универсального). Во-вторых, как антиномия синхронии и диахронии, хотя эти понятия не следует рассматривать строго в том значении, какое придал им Ф. де Соссюр, трактуя язык как систему знаков. Символ многозначен. М.Л. Гаспаров предлагает трактовать его как антиэмфазу — шестой риторический троп, который, в противоположность эмфазе, расширяет значение слова, размыкает его, что позволяет модернистскому произведению выстраивать нескончаемые семантические ряды (см.: Гаспаров 1993, с. 16). Речь идет об особом рода бесконечности, что можно пояснить, исходя из различия Флоренским двух типов бесконечных множеств: законченного осуществившегося множества — актуальной бесконечности — и множества, способного к неограниченному возрастанию или убыванию, — потенциальной (или «дурной») бесконечности (см.: Флоренский 1994). Последнее возможно лишь как указание на первое, первое же указывает на Абсолют. Семантические ряды, создаваемые средствами модернистской поэтики, не образуют «дурную» бесконечность, но являют собой, скорее, законченное бесконечное множество как указание на Целое, идею, к которой отсылает каждый новый член ряда.

### МОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭТИКА И УТОПИЯ ГАРМОНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Начнем с антиномии *синхронии и диахронии*. Какие семантические ряды активизирует модернистский символ? Самые разные. Однако среди них особое значение обретают те, что используют ресурсы прошлого — работают за счет семантической нагруженности, которая уже задана *культурой*, уже обеспечена *культурной трансляцией*. Модернизм вел активный поиск таких концептов и образов, прочувствовав их способность гарантированно задавать символу необходимое семантическое протяжение. Поэт-символист Вяч. Иванов определял человека как «вьючное животное культуры» (Иванов, Гершензон 2006, с. 58), что можно сказать и о самом Вяч. Иванове, т. е. о его поэтике, что уже сделал Е. Эткинд (см.: Эткинд 1984).

В этой связи иллюстративна идея культурной синхронии Осипа Мандельштама. Литературные и культурные явления он предлагает представить в виде веера, «створки которого можно

развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию» (Мандельштам 1990, с. 173). Тогда они предстанут не в линейной последовательности, а в порядке пространственной протяженности, во вневременном пространственном поле, которое есть не подверженный времени потенциал мировой культуры — по сути модус человеческой памяти. Поэт опирался на идеи французского философа А. Бергсона<sup>2</sup>, лекции которого слушал в Сорбонне; впоследствии «Творческая эволюция» Бергсона стала одной из его любимых книг (см.: Дутли 2005, с. 10, 40). Если Флоренский и символисты придавали символу высокий статус «окна в вечность», то для акмеиста Мандельштама вечность задается именно этим модусом.

Творчество акмеистов довольно зрелый этап модернизма, О. Мандельштама сопоставляют с Т.С. Элиотом и Э. Паундом (см.: Симонек 1994). Плодотворным для модернизма был 1922 год как год публикации «Улисса» Дж. Джойса, «Бесплодной земли» Элиота, в том же году вышла статья Мандельштама «О природе слова» и сборник стихов «Tristia», поэтика которого последовательно разворачивает принцип культурной синхронии. Речь идет о «второй поэтике»<sup>3</sup> периода с 1915 по 1925 г. (заключительные стихи сборника «Камень», сборник «Tristia», стихи 1920-х гг.), которую Гаспаров характеризует как поэтику ассоциаций и реминисценций, чьи источники следует искать в едином для поэта тексте мировой культуры. «Вторая поэтика» — это калейдоскопическое, монтажное, синхронизированное собрание удержанных в памяти культурных сюжетов и образов, задающих тематику стихотворений. Поэт отказывается от логической последовательности в расположении фрагментов стихов, освобождает содержание текста от законов времени и причинности. Связь между фрагментами — свободная, ее удостоверяют авторская интуиция и герменевтическое проникновение в инокультурную атмосферу, отдаленный культурный опыт предстает как собственный. «Оторванные от контекста, изолированные и педализированные, слова вносят с собой контексты, открывают и включают в стихотворение целые

2 Ср. в «Творческой эволюции»: «Представим себе <...> что вся история материальной Вселенной, прошедшая, настоящая и будущая, мгновенно явилась в пространстве. Те же математические соответствия будут существовать между моментами мировой истории, развернутой, так сказать, в виде веера» (Бергсон 1998, с. 320).

3 О «трех поэтиках» Мандельштама см.: Гаспаров 1995.

ряды культур: Мандельштам говорит слоями культур, эпохами. В его стихах эпохи, легшие пластами в языке, предстают перед сознанием» (Бухштаб 1989, с. 48). «Монтажный эффект» переносит читателя в эпохи Диккенса, Баха и средневековой Шотландии, в Париж Великой революции, Петербург декабристов и Москву Смутного времени. Возникают образы городов: Москвы («В разноголосице девического хора...», «На розвальнях, уложенных соломой...»), Петербурга («Петербургские строфы»), Рима классического и католического («С веселым ржанием падутся табуны...», «Природа — тот же Рим...», «Обиженно уходят на холмы...», «Еписуліса», «Посох», «Поговорим о Риме...»). И конечно, образ Античности. Особое значение у Мандельштама имеет эллинизированный образ царства мертвых. В стихотворении «Черепаша» (1919) это образ Эллады как умершей, но одновременно вечно живой культуры<sup>4</sup>. Античность в творчестве Мандельштама предстает как идеальный способ бытия, своего рода вечность, в пространственном выражении принимающая форму круга: идея культурной синхронии воплощается, например, в образе античного амфитеатра («Где связанный и пригвожденный стон...»), а также веера («Меганом»), отсылающего к философии Бергсона. В то же время эллинизм определяется как «система в бергсоновском смысле слова» (Мандельштам 1990, с. 182).

Русский модернизм создает утопию гармоничной культуры, где человек окружен соразмерными ему явлениями, достоверными культурным опытом начиная с глубокой древности. Мандельштам рассуждал о такой гармонии, используя образ «уютной» Античности: «Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое “я”. <...> Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела;

4 На эллинизированном фоне стихотворения привлекают внимание нарочито «русифицированные» эпитеты и выражения: «простоволосая трава», «плотник дюжий», «пестрый сапожок», «холодная криница» и др. Мандельштаму принадлежит мысль о внутреннем родстве русского и эллинистического духа, культуры, языка (см.: Мандельштам 1990, с. 182), что существенно в свете обсуждаемого далее вопроса об антиномии общечеловеческого и национального в русском модернизме.

эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи <...>. Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. <...> В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом» (Мандельштам 1990, с. 181–182).

Мысли поэта об уютном космосе культуры можно рассмотреть в свете миро- и домоустроительной утопии русского космизма. Так, в проекте антроподицеи о. П. Флоренского высказана идея соответствия человека как микрокосма Вселенной как макрокосму, включающему мир сотворенных человеком и соразмерных ему культурных явлений. Речь идет о древнейшем способе осмысления мира, и в целом важная черта антроподицеи — реабилитация древних идей в русле современного мировоззрения. Весь цикл «У водоразделов мысли» (1917–1922) разворачивает эту концепцию, но в первую очередь раздел, посвященный орудийному и техническому освоению мира как органопроекции человека. Создавая орудия, человек преодолевает отрыв от мира, границу между собой (своим телом) и миром, образовавшуюся после грехопадения, таким образом восстанавливая с миром связь. Высшей точкой органопроекции философ считал *дом* как синтетическое орудие: «<...> если каждое орудие порознь есть отображение какого-либо органа нашего тела с той или другой его стороны, то вся совокупность хозяйства, как одно организованное целое, есть отображение всей совокупности функций органов, в их координированности. Следовательно, жилище имеет своим первообразом *все тело, в его целом*. Тут мы припоминаем ходячее сравнение *тела* — с *домом души*, с жилищем разума. Тело уподобляется жилищу, ибо самое жилище есть отображение тела» (Флоренский 1999–1, с. 415–416; курсив П.А. Флоренского). Исторически человек уже задан как

средоточие мира: в древних культурах мир мыслился и был (вспомним о пропорциях античного храма) органом проекции человека. Мандельштам высказывает, по сути, ту же мысль — о культуре как удостоверенном веками гармоничном способе сосуществования человека и мира.

Как отмечалось, Мандельштам предпочитал в качестве «домашних» пространственные образы; один из них — образ лимба из «Божественной комедии», где Данте собрал в одном месте великих людей прошлого, подобно тому как их имена соседствуют в нашей памяти. В статье «Разговор о Данте» Мандельштам прочитывает «Комедию» как своего рода «живой» музей-хронотоп: культурная память здесь визуализирована именно как хронотоп<sup>5</sup>, время как история превращается в пространство как актуальность. Поэт читал русских философов<sup>6</sup>, и возможный источник «Разговора о Данте» — «Мнимости в геометрии» П.А. Флоренского (работа относится к тому же, 1922 году, и приурочена к 600-летию со дня кончины итальянского поэта), где космос «Комедии» — вселенная умерших — трактуется в свете неклассического естествознания, т. е. представлен как актуальный. Вселенная умерших, память о которых взывает к потомкам, требуя буквального воскрешения предков, предстает в трудах Николая Федорова, и здесь столь же уместно говорить о «живом» музее. А непосредственное влияние на Мандельштама оказал Вяч. Иванов<sup>7</sup>: «В каждом стихотворении Вяч. Иванова, в каждой архаической форме его поэтической речи, содержится эта, столь сознательно и настойчиво провозглашаемая им — Культура, как память, как культ предков, как Воскрешение отцов» (Эткинд 1984, с. 16).

Принцип культурной синхронии соотносим с декларированным постмодернизмом принципом интертекста, который современные исследователи экстраполируют и на модернист-

- 
- 5 В строках о «Божественной комедии» работы М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» заметно влияние «Разговора о Данте» (см.: Бахтин 1975, с. 306).
  - 6 Мандельштам был знаком с трудами некоторых русских философов, в частности Вл. Соловьева и П. Флоренского (см.: Аверинцев 1990, с. 17-18).
  - 7 Мандельштам участвовал в собраниях на Башне Вяч. Иванова, вел с ним переписку (см.: Аверинцев 1990, с. 11); в современных исследованиях влияние Иванова на творчество Мандельштама, особенно раннего периода (1906-1910), отмечается как признанный факт (см., например: Плунгян 2010, с. 296).

скую поэтику: «Интертекстуальность, как и другие составные постмодернистской системы, превращалась в зримый факт литературы по мере перерастания модернизма в постмодернизм» (Андреев 2001, с. 321). То, что постмодернизм концептуализирует как «интертекст», Мандельштам называл иначе — «цитата и кавычки» (Мандельштам 1990, с. 182), «упоминательная клавиатура» (Мандельштам 1987, с. 113). Интертекст эксплуатирует память как таковую. Это принцип свободной игры за счет свойства памяти удерживать прошлое в настоящем и свободы в выборе воспоминаний. Но если постмодерн *играет* культурными цитациями, то модерн апеллирует к прошлому *всерьез*. Постмодерн как *деконструкция* есть отказ от культурного строительства, модернизм в основе своей и есть такое строительство — он живет идеей, создает утопии, в том числе космического масштаба.

### Модернистская поэтика и София

Обратимся к антиномии *национального и общечеловеческого*. «Общечеловеческое» — одно из понятий русской философии. Свою работу о сказке («Иное царство и его искатели в русской народной сказке», 1922) философ Е.Н. Трубецкой начинает с указания, что национальное в сказке почти всегда вариант общечеловеческого (см.: Трубецкой 1922, с. 3). П.А. Флоренский, рассуждая об общечеловеческих корнях идеализма<sup>8</sup>, обращается за примерами к русской народной культуре (см.: Флоренский 1999–2). Антиномия национального и общечеловеческого ясно проступает при обращении к софийно-женственной тематике в культуре Серебряного века. Софийно-женственные образы, вероятно, самые востребованные в тех семантических рядах, что выстраивал русский модернизм.

Софийно-женственная символика мыслилась как заданная русской историей. Вл. Соловьев и его последователи указывали на особое почитание на Руси Софии Премудрости Божией и ее иконы. У Соловьева обращение к русской иконописи было единственным (см.: Соловьев 1990, с. 576–577), «однако у его последователей оно становится правилом» (Ваганова 2011, с. 147). С.Н. Дурылин писал: «<...> кроме русской иконографии Софии, нет никакой иной. Итак, должно со всей ответственностью

8 В докладе «Общечеловеческие корни идеализма» (1908).

сказать: *православие явило ноуменальный, Русь — феноменальный лик Софии*» (Дурылин 2000, с. 190; курсив С.Н. Дурылина). Фактические данные расходятся с этим утверждением<sup>9</sup>. Но заслуживает внимание сама попытка представить явленную Софию как исключительно русский феномен. Здесь можно говорить (или спорить) об утопии в значении «место, которого нет»: русские софиологи искали то, чего не было в исторической действительности, и эти поиски привели к целенаправленному конструированию — средствами модернистской поэтики — софийного символа как национальной особенности.

Софийные смыслы утверждались через обращение к общечеловеческому — мировой культуре, но почти каждое такое обращение сопровождалось возвратом к национальному, соотношением с собственной культурной традицией. Характерны с этой точки зрения многочисленные высказывания А. Белого о поэзии А. Блока. Вот одно из них, касающееся сборника «Стихи о Прекрасной Даме»: «<...> поэт воспевает приближение “вечно-женственного начала” жизни. Здесь он является продолжателем целого ряда имен. В ароматный венец его поэзии вплетены и раздумья Платона, Филона, Плотина, Шеллинга, Вл. Соловьева, и гимны Данте, Лермонтова, Фета» (Белый 2012, с. 343–344). А вот другое: «Первоначальный рост музыки Блока есть безмерное расширение стихий: *разлив русских вод*; их весеннее таянье; <...> не Небесная Мудрость стоит перед нами: стоит перед нами *София* Александрии (и даже: упадочной Византии), окруженная “храмами”, “красною позолотой”, *лампадками, даже русскими “теремами”*» (Белый 2004, с. 242; курсив А. Белого). Продолжая ряд А. Белого, можно вспомнить об образе Царевны и о многих других в творчестве Блока.

В творчестве Вяч. Иванова Мироздание Душа как софийное начало предстает под множеством имен и лиц, среди которых — список заведомо неполон — Мнемозина (имя, важное в свете культурной памяти), Афина, Изида, Эос, Деметра, христианская Богоматерь и София<sup>10</sup>. Вместе с тем в сборнике стихов

9 Наиболее полно вопрос о софийной иконографии рассмотрен в книге В.Г. Брюсовой, где отмечено ее присутствие в Византии и у южных славян (см.: Брюсова 2001). Прицельно вопрос о соответствии иконологических идей русских софиологов фактическим данным рассмотрен в монографии Н.А. Вагановой (см.: Ваганова 2011).

10 О ряде Богородица — София — Душа Мира — Райская мать — Заря и об античных дополнениях к нему в творчестве Вяч. Иванова см., например: Игошева 2010.

«Кормчие звезды» имеется «русский цикл» (см.: Аверинцев 1975, с. 157), вводящий образы Райской матери, Зари, Зарницы. Вяч. Иванов продолжил осмысление софиологических тем Вл. Соловьева через образ Диониса (см.: Толмачев 1994, с. 14). Размышлял он и о Дионисе «у нас» (см.: Иванов 1994, с. 69), «Дионисе варварского Возрождения» (см. там же), которое стало прикосновением к душе народной и живой стихией русского символизма (см. там же, с. 70).

Софиолог Е.Н. Трубецкой видел софийное начало в русской сказке — в образах Василисы Премудрой, вещи невесты, Ненаглядной Красоты: «Образ вещи невесты представляет собою сочетание мудрости и власти над тварью <...>. За “Ненаглядную Красоту” вся тварь ответственна, и Василисе Премудрой все повинуется» (Трубецкой 1922, с. 39). Он отмечает связанную с этими образами крылатость, способность оборачиваться птицей: «Встречи с крылатой женственной сущностью принадлежат к числу высших откровений сказочной символики» (там же). Крылатость прямо атрибутируется Софии Премудрости и иконографией, и философией. Согласно Вл. Соловьеву, София есть «ангел-хранитель мира, покрывающий своими крылами все создания» (Соловьев 1911, с. 347). В 1923 г., находясь уже в эмиграции, философ Б.П. Вышеславцев, вероятно основываясь на работе Трубецкого<sup>11</sup>, прочитал в Риме для западной публики доклад «Русский национальный характер», где соотнес Софию, сказочную Василису Премудрую, Ненаглядную Красоту и Беатриче: «Вл. Соловьев вводит понятие Софии, или “Премудрости Божией”. Соловьев сам как бы влюблен в эту Софию, в эту женственную красоту, разлитую в мире, в “вечную женственность”, в космическую Беатриче. <...> Вот что такое сказочная “Василиса Премудрая” и “ненаглядная красота”. Едва ли кто может понять это устремление нашей сказки, нашей поэзии и нашей философии так глубоко, как итальянская душа. Ведь она знает любовь к просветленной женственности Данте» (Вышеславцев 1995, с. 120–121).

Приведенные примеры не исчерпывают и ничтожной доли соотнесений, которые можно обнаружить в поле художественного и интеллектуального наследия Серебряного века. Укажем на ряд исследований, предлагающих изучать софийно-женственную

11 Подробнее о работе Е.Н. Трубецкого и ее рецепции Б.П. Вышеславцевым см.: Седых 2014.

тематику в русской культуре конца XIX — первой трети XX в. как «сквозную». В аспекте сближения Богородицы и Софии, намеченного Соловьевым и его преемниками, А.Н. Паршин рассматривает связь Матери-Земли и Богородицы (а также возникающие в этом ряду отсылки к древним богиням — Гее, Деметре, Изиде) в размышлениях русских философов, в русском духовном стихе, в литургике, подчеркивая, что раздельное рассмотрение подобных тем — в богословии, сравнительном религиоведении, искусствоведении (в случае иконописи и храмовой росписи) — результат специализации науки Нового времени и необходим целостный подход (см.: Паршин 2011). Вяч. Вс. Иванов выделяет три направления в русской интеллектуальной культуре первой трети XX в., проявившие интерес к образам, «лежащим на границе мудрости и разума» (Иванов 2009, с. 19), к «предыстории женских образов Мудрости» (там же), и говорит о возможности их синтеза: это история поэзии, история культуры, история религии и богословия. При этом автор особо выделяет «труды Вяч. И. Иванова, посвященные теме Диониса в его соотношении с Христом» (там же), а также «Столп и утверждение Истины» (1914) Флоренского. Добавим, что специально предыстория женственных образов мудрости рассматривается в лекциях о Павла «Первые шаги философии» (см.: Флоренский 1995).

В аспекте анализа художественного творчества обнаруживается интерес исследователей к образам мифических птиц, особенно крылатых птицевдов русского фольклора: «Образы фантастических птиц, принадлежавшие не только древнеславянской, но и ведической, египетской, античной традиции, в эпоху Серебряного века предстали на полотнах В. Васнецова, И. Билибина, М. Врубеля, в деревянной скульптуре С. Коненкова, в стихах и прозе А. Блока, Н. Клюева, А. Ремизова, И. Бунина, философском эссе Андрея Белого, в музыке И. Стравинского, в декорациях Н. Гончаровой, А. Головина, Л. Бакста, в хореографических шедеврах М. Фокина и А. Павловой. Были даже издательства “Сирин”, “Алконост” и “Жар-птица”» (Шахматова 2014, с. 133). Художественному осмыслению и переосмыслению образов райских птиц в культуре Серебряного века посвящена статья М.Л. Спивак (см.: Спивак 2015). Думается, можно поставить вопрос, в какой мере и в каких аспектах эти образы соотносятся с софийной проблематикой. Например, могла ли картина Врубеля «Царевна-Лебедь» (1900) дать импульс мыслям Трубецкого о сказочной

вещей невесте и Ненаглядной Красоте, способной оборачиваться птицей, как о софийном образе?<sup>12</sup> Относятся ли образы, возникшие в поэзии Блока под влиянием картин Васнецова и Врубеля, к числу софийных? В «Воспоминаниях о Блоке» (1923) А. Белый прямо соотнес образ птицы Гамаюн в поэзии Блока с темой Вечной Женственности, восходящей к идеям Соловьева<sup>13</sup>.

Выделим два аспекта в статье М.Л. Спивак. Во-первых, автор на примере стихотворения А. Ахматовой «Я смертельна для тех, кто нежен и юн...» (1910) показывает, как с образами национальной культуры сближалось инокультурное: «В ахматовском стихотворении о птице Гамаюн содержатся отсылки к картине Васнецова “Сирин и Алконост”, а сама птица Гамаюн губит путников, подобно Сирене. Это, как кажется, дает основание предположить, что Ахматова отождествила васнецовскую птицу печали с птицей Сирин, а не с птицей Алконост <...>. Ведь именно соблазнительница Сирена является прообразом райской птицы Сирин» (Спивак 2015, с. 348). Во-вторых, автор отмечает, что некоторые репрезентации райских птиц не имеют отношения к их образам в народном искусстве или лубке, но рождаются в творческом переосмыслении профессиональными художниками. «В итоге образы райских птиц в трактовке Васнецова столь же глубоко вошли в народное сознание, как и образы лубочные (тоже распространявшиеся на почтовых открытках)» (там же, с. 333). И более того: «Предложенный художником способ дифференциации райских птиц (радость, печаль, пророческий дар) был не только быстро усвоен культурой, но и повлиял (ретроспективно) на восприятие предметов народного творчества, созданных задолго до появления картин» (там же).

Как и в случае софийной иконографии, модернизм придумывал, конструировал, а впоследствии проецировал на нацио-

- 12 Книга Трубецкого о сказке издания 1922 г. оформлена иллюстрациями И.Я. Билибина (см.: Трубецкой 1922).
- 13 «Потому что, — “Вечная женственность ныне идет!”. В месяц же смерти Владимира Соловьева Блок пишет:

То вечно Юная прошла  
В неозаренные туманы.  
(Июль 1900 года)

Перед этим еще не был вовсе разгадан А.А. Ее образ; тот образ вставал перед ним в символическом образе Гамаюна, в стихотворении, посвященном картине В.М. Васнецова» (Белый 1995, с. 111).

нальное культурное прошлое то, что, как выясняется, не имело в нем места, создавая своего рода утопию национальной культуры. Существенно, что в случае неорусского стиля речь идет о традиции, прочно вошедшей в культуру последующего времени и сформировавшей в визуальном аспекте наши представления, например о русской сказке (образы Жар-птицы, Бабы-яги и пр.). Довольно ранний этап русского модернизма и первые шаги в его осмыслении как нового художественного метода связаны с творчеством Абрамцевского кружка (1878–1893). Осмелимся предположить, что уже на этом этапе дают о себе знать художественные приемы, получившие всестороннее осмысление в рассмотренных выше текстах представителей зрелого модернизма. Например, принцип монтажа в попытке выстроить орнаментальный образ народного русского стиля. Так, в интерьерах Е. Поленовой «монтируются» детали предметов народного декоративно-прикладного искусства: собранные, по сути, «этнографическим» способом и художественно переосмысленные, они получали новую жизнь. В письме к В. Стасову художница писала о своем методе: «Я допускала или чисто творческие мотивы, или же вырванные прямо из почвы, т. е. которые удавалось собирать по деревням, глухим провинциальным городкам и монастырям» (цит. по: Сахарова 1964, с. 505). Задачей мастера стало не воссоздание оригинала, но создание синтетического образа, соединявшего синхронический и диахронический аспекты; он мог восприниматься как исконное, древнее, сказочное<sup>14</sup>. Обращение к национальному открывало универсальное. В том же письме читаем: «Та резьба, мотивами которой я пользовалась более всего, очень распространена в русском крестьянском населении. <...> Резьба, родственная этой, хотя и с некоторыми своеобразными особенностями, встречается в Норвегии в большом количестве, попадает в музеях Германии в Берлине и Мюнхене. На последней всемирной выставке в Париже мне пришлось видеть ее в отделе крестьянских работ Оверни, встречается и в магометанском мире, напр[имер] в алжирском отделе той же выставки. Весьма близкие мотивы бывают на резных веслах у туземцев Сандвичевых островов» (цит. по: там же, с. 505–506).

14 Ср. отзыв об эскизах Поленовой журналистки Н. Пикок: «<...> легенда и сказка были так счастливо и талантливо применены к украшению плоских поверхностей» (Пикок 1900, с. 411).

\* \* \*

По законам модернистской поэтики семантические ряды, вовлекающие софийно-женственные образы и концепты, не должны исчерпывать софийную идею целиком. Каждый элемент ряда демонстрирует причастность, но не тождественность ей, указывает на нее как на Абсолют, чего требует актуальная бесконечность символа. Каждый элемент примыкает к соседнему отдельной смысловой гранью, они объединяются по принципу антиномии — нераздельно и неслиянно. И все же подобные сближения вызвали недоумение у современников и озадачивают исследователей. У оппонентов софиологии эта ситуация получила обозначение «муть». Н. Бердяев написал в статье «Мутные лики» (1923): «В учении Вл. Соловьева о Софии и в его софианской мистической поэзии была допущена какая-то ложь, которая породила муть в наших духовных течениях. <...> “Прекрасная Дама” не реальна, не онтологична у А. Блока. К бытийственной Софии тут нет даже отдаленного касания. Все погружено в мутную и двоящуюся атмосферу. И нет духовного сопротивления этой мути и двоению» (Бердяев 1990, с. 65). Ему вторит о. Г. Флоровский: «Здесь была несомненная муть в самом религиозном опыте, муть двоящихся мыслей и двойных чувств, муть эротической прелести» (Флоровский 2009, с. 630). Замечание Бердяева можно понять в том смысле, что постулируемая о. П. Флоренским идея антиномического удержания в символе ноуменального и феноменального в нераздельности и неслиянности оказалась утопией: не будучи реализованной в этом модусе, бесконечность символа превращалась из актуальной в потенциальную, т. е. «дурную»: «Женщина, в которой небо слишком смешалось с пучиной вод, с земной стихией <...> София может явиться в каком угодно облики, она может оказаться не только Небесной Девой, но и земной распутной женщиной, может обернуться и “реакционной” и “революционной” стихией русской земли» (Бердяев 1990, с. 65). Насколько утопической оказалась попытка русского модернизма удержать в антиномическом единстве прошлое и настоящее, национальное и универсальное — не менее сложный и полемический вопрос.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1975 — *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванов // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 145–192.
- Аверинцев 1990 — *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 5–64.
- Андреев 2001 — *Андреев Л.Г.* Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. М., 2001. С. 292–334.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
- Белый 1995 — *Белый А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1995. Т. 4. [Воспоминания о Блоке].
- Белый 2004 — *Белый А.* Поэзия Блока // Александр Блок: Pro et contra. СПб., 2004. С. 234–247.
- Белый 2012 — *Белый А.* Арабески: Книга статей // *Белый А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 2012. Т. 8. [Арабески. Луг зеленый]. С. 8–375.
- Бергсон 1998 — *Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 1998.
- Бердяев 1990 — *Бердяев Н.А.* Мутные лики. «Воспоминания о А.А. Блоке» А. Белого // *Философские науки.* 1990. № 7. С. 64–69.
- Брюсова 2001 — *Брюсова В.Г.* София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М., 2001.
- Бухштаб 1989 — *Бухштаб Б.Я.* Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 123–148.
- Ваганова 2011 — *Ваганова Н.А.* Софиология протоирея Сергия Булгакова. М., 2011.
- Вышеславцев 1995 — *Вышеславцев Б.П.* Русский национальный характер // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 112–121.
- Гаспаров 1993 — *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»: Антология. М., 1993. С. 3–44.
- Гаспаров 1995 — *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 5–64.
- Дурылин 2000 — *Дурылин С.Н.* Град Софии // *Дурылин С.Н.* Русь прикровенная. М., 2000. С. 140–231.
- Дутли 2005 — *Дутли Р.* Век мой, зверь мой. Осип Мандельштам: Биография / Пер. с нем. СПб., 2005.
- Иванов 1994 — *Иванов В.И.* О веселом мастерстве и умном веселии // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 60–90.
- Иванов 2009 — *Иванов Вяч. Вс.* Первая треть двадцатого века в русской культуре: мудрость, разум, искусство // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2009. Т. 6. С. 11–102.
- Иванов, Гершензон 2006 — *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов. М., 2006.

- Иванова 2004 — *Иванова Е.В.* Флоренский и символисты. М., 2004.
- Игошева 2010 — *Игошева Т.В.* Богородичная тема в поэтическом творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 84–98.
- Мандельштам 1987 — *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. М., 1987.
- Мандельштам 1990 — *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
- Паршин 2011 — *Паршин А.Н.* «Богородица — мать сыра земля...» (О трех лекциях в Московской Духовной академии) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия I: Богословие. Философия. 2011. Вып. 5 (37). С. 71–81.
- Пикок 1900 — *Пикок Н.* Дань памяти Е. Поленовой // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 411–413.
- Плунгян 2010 — *Плунгян В.А.* Тонический стих Вяч. Иванова: к постановке проблемы // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 299–309.
- Сахарова 1964 — *Сахарова Е.В.* В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова: Хроника семьи художников. М., 1964.
- Седых 2014 — *Седых О.М.* Е.Н. Трубецкой: доминанты сказочных повествований // Человек. 2014. № 3. С. 160–169.
- Симонек 1994 — *Симонек Ст.* Плоскостная модель литературного развития у О. Мандельштама, Э. Паунда и Т.С. Элиота // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 2. Воронеж, 1994. С. 34–42.
- Соловьев 1911 — *Соловьев В.С.* Россия и Вселенская церковь. М., 1911.
- Соловьев 1990 — *Соловьев В.С.* Идея человечества у Августа Конта // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 562–581.
- Спивак 2015 — *Спивак М.Л.* Сирин, Алконост, Гамаюн: между В.М. Васнецовым и А.А. Блоком // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 330–355.
- Толмачев 1994 — *Толмачев В.М.* Саламандра в огне. О творчестве Вяч. Иванова // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 3–16.
- Трубецкой 1922 — *Трубецкой Е.Н.* Иное царство и его искатели в русской народной сказке. М., 1922.
- Флоренский 1994 — *Флоренский П.А.* О символах бесконечности // *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 79–128.
- Флоренский 1995 — *Флоренский П.А.* Первые шаги философии // *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 61–130.
- Флоренский 1999–1 — *Флоренский П.А.* Органопроекция // *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3(1). С. 402–421.
- Флоренский 1999–2 — *Флоренский П.А.* Общечеловеческие корни идеализма // *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3(2). С. 145–168.
- Флоренский 2000 — *Флоренский П.А.* Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // *Флоренский П.А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 81–258.

- Флоровский 2009 — Флоровский Г.В. Пути русского богословия. М., 2009.
- Шахматова 2014 — Шахматова Е.В. Мифические птицы в культуре Серебряного века: возрождение архаики // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 128–135.
- Эткинд 1984 — Эткинд Е. «Вьючное животное культуры»: об архаическом стиле Вячеслава Иванова // Cahiers du Monde Russe et Soviétique. Paris. January–March 1984. Vol. 25. № 1. P. 5–17.

«Тоска по мировой культуре»: поэтика и утопия русского модернизма

В статье формулировка «тоска по мировой культуре» (О. Мандельштам) рассмотрена как одна из характеристик поэтики русского модернизма. Исходя из трактовки, данной П. Флоренским, символ в культуре модернизма прочитывается как антиномия синхронии и диахронии, национального и общечеловеческого. Предлагается осмысление роли модернистской поэтики в создании таких утопий, как утопия гармоничной культуры и утопия софийного преобразования мира.

*Ключевые слова:* культура, модерн, модернизм, Серебряный век, символ, антиномия, символизм, акмеизм, поэтика, София, софиология, утопия, синхрония, диахрония, общечеловеческое, национальное, культурная память.

«A Yearning for World Culture»: Poetics and Utopia of Russian Modernism

The phrase «a yearning for world culture» (O. Mandelstam) is considered in the article as a feature of Russian modernist poetics. Based on P. Florensky's definition, symbol in the modernist culture is interpreted as antinomy of synchrony and diachrony, the national and the universal. The paper also shows the role of modernist poetics in the creation of such utopias as utopia of a harmonious culture and utopia of Sophian transfiguration of the world.

*Keywords:* culture, Art Nouveau, modernism, Silver Age, symbol, antinomy, symbolism, acmeism, poetics, Sophia, sophiology, utopia, synchrony, diachrony, universal, national, cultural memory.



М.М. Шibaева (Москва)

ФЕНОМЕН ПАНЭСТЕТИЗМА  
В КОНТЕКСТЕ  
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА





Мы упиваемся этим русским Ренессансом начала XX века, восхищаемся им, забывая, что Ренессанс этот выростал из трагического ощущения русскими мыслителями наступающей эпохи. Миропонимание их было вполне эсхатологическим, а не ренессансным.

*Владимир Кантор*

Наши гимны — наши стоны;  
Мы для новой красоты  
Нарушаем все законы,  
Преступаем все черты.

*Дмитрий Мережковский*

Все отчетливее сквозят в нашем времени  
черты не промежуточной эпохи, а новой эры...

*Александр Блок*

Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределимого конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни.

*Николай Бердяев*

В ряду ярких черт русского модернизма, являющего собой опыт полемиического и в немалой степени драматического сосуществования мировоззренческих исканий и художественного экспериментирования, панэстетизму принадлежит заметное место. Распространение данного явления и его функционирование в отечественной культуре тесно связаны с умственной и духовной атмосферой России рубежа XIX–XX вв., где было все: эсхатологические предчувствия и утопизм, острое ощущение неизбежной катастрофы и упования теургического характера.

Как апология самооценности феномена выразительно-образительного разнообразия, отражающего дух эпохи, панэсте-



тизм обретает особую значимость в кризисные периоды развития культуры. Так, эта закономерность наглядно обнаружила себя на этапе завершения классической философии, вследствие чего фактом культуры стала переоценка традиционных методов в искусстве. В этот же период отчетливо проявляется установка на обновление спектра художественных способов манифестации ценностного отношения к жизни, культуре и сфере творчества. В немалой степени пафос панэстетизма и художественного экспериментирования питался эсхатологическими и утопическими настроениями.

Каждая из выдвигавшихся в те годы концепций, по-разному трактующих смысл и перспективы существования человечества, активизировала поиск ответа на следующий вопрос: «Если мир есть хаос и определяется только слепыми материальными силами, то как возможно надеяться, что историческое развитие неизбежно приведет к царству разума и устройению земного рая?» (Франк 1991, с. 181). Отсюда и особый «нерв» интеллектуальной и творческой жизни эпохи: как писал Андрей Белый, «в свете искания новых путей философского мышления художники, философы и ученые одинаково озабочены пересмотром отношений, существующих между знанием, верой, познанием, творчеством; всех одинаково кровно касаются эти вопросы» (Белый 1994, с. 39).

Вписанный в контекст размышлений над ценностно-смысловыми основаниями бытия и перспективами будущего, панэстетизм сопрягался также с иррационализмом и метафорически выраженным пессимизмом Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше. Стоит отметить при этом, что размышления немецких философов по поводу трагической обреченности «мира как воли и представления», циклического чередования в истории культуры аполлонического и дионисийского начал и «смерти Бога» носили характер «пророческого эстетизма». Достаточно напомнить в этой связи известный тезис Ницше о том, что «только как эстетический феномен бытие и мир оправданны в вечности» (Ницше 1993, с. 246).

Пафос «артистической метафизики» в сочетании с мотивами декаданса и мистицизма не только декларировался, но и достаточно продуктивно актуализировался в эстетических формах. И манифестация идеи переоценки ценностей в мире, в котором «Бог умер», и активизация поиска творческих способов выражения катастрофизма, и проекты утопического характера, альтернативные философии пессимизма, — все это было прони-

зано с конца XIX в. духом панэстетизма. И в этом смысле можно утверждать, что панэстетизм являет собой онтологическое разнообразие эстетических форм презентации как духовно-нравственных исканий, так и художественных проб и обретений модернизма. Это по сути специфический способ противостояния ситуации неопределенности, когда «над всеми мыслями, над всеми страхами и надеждами преобладает одно смутное настроение, которое можно выразить словами: *“накануне”, “перед чем-то”*» (Мережковский 1994, с. 251; курсив Д.С. Мережковского).

На наш взгляд, усиление эсхатологических прогнозов и апокалиптических мотивов, распространение идей теургической направленности, а также ряда проектов совершенствования жизни на основе гармонии религиозных, научно-философских и художественно-творческих начал обострили интерес русской интеллигенции к проблеме идеала. Не случайно в своей полемической статье «Что такое искусство?» Лев Толстой определяет в качестве гуманистической ценности-цели следующую перспективу: «Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определено. Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей» (Толстой 1984, с. 211). Близки эти упования и В.С. Соловьеву: «<...> духовный свет абсолютного идеала, преломленный воображением художника, озаряет темную человеческую действительность <...>» (Соловьев 1991, с. 88).

Оба высказывания великих деятелей культуры, творивших в атмосфере напряженных духовных исканий, ближе скорее к утопическому, чем к эсхатологическому умонастроению по отношению к тем перспективам, которые ожидают человечество. Тем не менее культурные тексты, отражающие различные грани русского модернизма, свидетельствуют о том, что панэстетизм был творческой реакцией преимущественно на эсхатологический, а не на утопический тип переживаний. Феномен панэстетизма в его различных гранях актуализировался вследствие понимания того, что «ныне человечество стоит на перепутье и переживает один из величайших своих кризисов. Лишь такое радикальное сознание поведет к исканию новых источников света» (Бердяев 1994, с. 376).

Итак, такие черты культурного контекста модернизма, как предчувствие «конца» старой истории и мотивы рождения «нового неба и новой земли», эсхатологические ожидания и в то же

время потребность «преображения», оказались теми мировоззренческими факторами, которые обусловили трансформацию эстетической сферы русской культуры. Сочетание в отечественной культуре на рубеже XIX–XX вв. мотивов декаданса и нигилизма, религиозно-мистических исканий и творческих установок на обновление языков искусства придавало панэстетизму особый характер — романтического противостояния и рационализму в философском осмыслении «мира человека», и натурализму как методу создания художественных произведений.

Правомерно отметить также факт сопряженности определенных граней панэстетизма с потребностью образного воплощения демонического. Семантика и романтический подтекст поэмы Лермонтова были развернуты в более широкое пространство философских проблем и образов-символов, соотносимых с полифонией модернизма. Ряд воплощений образа демона литературными и живописными средствами давал повод для обвинения в «эстетическом оправдании» различных граней демонического как явления богоборческого характера. На наш взгляд, эстетизация мистики демонизма была не столько «оправданием», сколько тенденцией переосмысления метафизики демонического образными средствами: в частности, основание для такого суждения дают поэтические тексты Валерия Брюсова и Александра Блока, романы Федора Сологуба и, конечно же, триптих Михаила Врубеля «Фауст» (1896).

Художественный опыт переоценки феномена демонизма в ситуации нагнетания эсхатологических настроений в определенном смысле повлиял на тенденцию эстетического «оправдания» эгоцентризма уже не в мистическом, а в человеческом измерении. Мы имеем в виду демонстративное неприятие романтически ориентированными деятелями искусства множества проявлений «утилитарно-технического» и «низкого». М. Волошин указывал на «боязнь запачкаться об эту фабричную и мешанскую жизнь, которая заполонила все формы жизни <...> Художники отступили перед мешанством и провозгласили индивидуализм как догмат неслияния с жизнью» (Волошин 1988, с. 261). Культивирование свободы и самодостаточности творческого «я» со временем стало одним из параметров публичного поведения многих деятелей искусства.

Эстетизация самоценности творческого «я» включала и декадентские интонации, и нарциссизм, и тот эстетизм, который отвергал естественное восприятие красоты и культивировал, по

сути, снобизм. Задолго до жеманно-игровых «поэз» Игоря Северянина появилось стихотворение Иннокентия Анненского «Его», в котором наглядно представлены основные параметры эстетизации мировосприятия и самооценки артистической натуры:

Я — слабый сын больного поколения  
И не пойду искать альпийских роз,  
Ни ропот волн, ни рокот ранних гроз  
Мне не дадут отрадного волнения.

Но мне милы на розовом стекле  
Алмазные и плачущие горы,  
Букеты роз увядших на столе  
И пламени вечернего узору.

Когда же сном объята голова,  
Читаю грез я повесть небылую,  
Сгоревших книг забытые слова  
В туманном сне я трепетно целую.

*(Анненский 1998, с. 225)*

Разумеется, эстетика Анненского несравненно шире тех интенций, что выразились в процитированном стихотворении: оно включено в контекст данной статьи только как образец поэтического выражения умонастроения и психологического состояния личности, тяготеющей к декадансу и к тому типу эстетизма, который ограничивается восприятием ценности красоты в обжитом пространстве интерьера либо сновидений. Но именно ученику Анненского было суждено обогатить тематическое пространство русского модернизма опытом поэтизации далеких и рискованных странствий далеко за пределами России и ее культурных столиц. В творческом наследии Николая Гумилева тесно переплетаются и усиливают друг друга три содержательных мотива эстетизации ценности жизни в полноте ее проявлений. Один из них — любовь к женщине, столь же прекрасной, сколь и непостижимой; другой посвящен магии «шестого чувства» как первоначала творчества, а третий утверждает в ряде поэтических циклов чудодейственность путешествий. Залогом душевной гармонии личности и чувства полноты бытия являлось для поэта приобщение к эстетическому разнообразию мира:

Уедем, бросим край докучный  
И каменные города,  
Где Вам и холодно, и скучно,  
И даже страшно иногда.

<...>

Уедем! Разве Вам не надо  
В тот час, как солнце поднялось,  
Услышать страшные баллады,  
Рассказы абиссинских роз:

О древних сказочных царицах,  
О львах в короне из цветов,  
О черных ангелах, о птицах,  
Что гнезда вьют средь облаков...

(Гумилев 1990, с. 318)

В этих строках «Приглашения в путешествие» обнаруживается не только мотив исчерпанности урбанистических «соблазнов», но и потребность в экзотических впечатлениях, способных преодолеть скуку монотонной повседневности. Подобно своим оппонентам-символистам, акмеист Гумилев расширяет пространство объектов эстетических переживаний как импульсов творчества, но не на основе поэтических грез и иносказаний, а благодаря непосредственному опыту странствий по Африке и Ближнему Востоку. И чем богаче становился опыт постижения безграничного эстетического разнообразия мира, тем в большей мере звучал мотив сохранения тех земных оазисов, которые еще не поглотила урбанистическая цивилизация:

И кажется, в мире, как прежде, есть страны,  
Куда не ступала людская нога...

<...>

Как будто не все пересчитаны звезды,  
Как будто наш мир не открыт до конца!

(Гумилев 1990, с. 124)

Эстетические впечатления от природного и культурного многообразия переживались как ценность индивидуального

бытия, получив творческое воплощение едва ли не во всех сферах русского модернизма. Тяготение многих деятелей отечественного искусства этой поры к панэстетизму было обусловлено их стремлением к адекватному выражению «томления духа», к выходу за пределы «суеты сует». Стремление такого рода влияло как на характер ценностного отношения к жизни и культуре, так и на выбор художественно-эстетических способов отражения умонастроения: у одних — эсхатологического, у других — проективно-утопического. Отсюда — присущее культурному контексту Серебряного века разнообразие эстетических форм презентации авторской позиции (включая и религиозных философов) и экспериментов в сфере искусства. По справедливому суждению К.Г. Исупова, «русская богословско-эстетическая теодицея и художественное оправдание жизни искусством сошлись в общей точке положительной эстетики жизни и истории» (Исупов 2006, с. 307).

В этой связи уместно напомнить о множестве тех реминисценций, которыми так богата была творческая среда модернизма. Это и поэтическая поливариативность античных образов у старших и младших символистов, и музыкально-экстатическое посвящение мифологическому Прометею у Александра Скрябина, и плодотворное включение в художественное пространство эпохи фольклорных мотивов в картинах Николая Рёриха, и фантазии на тему эстетического великолепия Версаля и его прошлого в творчестве Александра Бенуа, и, наконец, коллективные опыты погружения в игровую стихию Античности и Средневековья средствами театрализации. Разнообразие таких реминисценций определило культурный контекст Серебряного века, который, по словам Сергея Маковского, «углубился в романтику эстетствующего богоискательства» (Маковский 2000, с. 17).

Установка на предельную эстетизацию тезиса о сопричастности художника Божественному творчеству получала оригинальное воплощение почти во всех видах искусства. Художественно-эстетический опыт реализации идеи неразрывности мистического и творческого начал — одно из ярких проявлений специфики культуры модернизма.

---

1 Слово сочетание «положительная эстетика» ввел в понятийный аппарат гуманитарных наук В.С. Соловьев в статье «Первый шаг к положительной эстетике», написанной и изданной в 1894 г. (см.: Соловьев 1988, с. 553).

Ценностные ориентации на художественное выражение мировоззренческих исканий в смысловом пространстве между эсхатологией и утопизмом обуславливались одновременно и экзистенциальными переживаниями многих деятелей отечественной культуры, и пафосом теургических упований на преодоление несовершенства «града земного». Философы и художники модернизма не только «грезили» о гармонии, но и стремились всем своим творчеством «помочь предвечной и единосущной истине-красоте озарить собой мир» (Степун 1998, с. 125).

Систематически обращался к теме сопряженности панэстетизма с мировоззренческими исканиями и культурными проектами русского модернизма Н.А. Бердяев. По его мнению, «<...> эстетизм обострил до крайности неудовлетворенность уродством жизни, невозможность дальше жить в этом уродстве. Как ни выродился эстетизм, породив новую пошлость и новое уродство буржуазного модернизма, он что-то коренным образом изменил в чувстве жизни <...>» (Бердяев 1994, с. 234). Это суждение вызывает ряд ассоциаций, связанных с тенденциями художественного экспериментирования и артистизмом культурной жизни Серебряного века как едва ли не самого плодотворного периода XX столетия.

Присущая ряду деятелей отечественного искусства этой поры *апология универсальности эстетического начала* в немалой степени способствовала сближению символических форм культуры и продуктивности художественного экспериментирования в атмосфере мировоззренческих исканий, мистических переживаний и нравственных откровений. Творческий и экзистенциальный потенциал панэстетического мироотношения проявился в таких аспектах, как культ красоты, формотворческий энтузиазм, мыслившийся проявлением «эроса духа», эстетизация то некрофильских, то эротико-гедонистических переживаний. Трудно представить себе культурную жизнь Серебряного века вне богемно-карнавальных форм поведения деятелей искусства в салонной среде (М. Волошина, З. Гиппиус, В.с. Мейерхольд, а также участников импровизационных стилизаций на Башне Вяч. Иванова)<sup>2</sup>. В салоне Зинаиды Гиппиус, в костюмно-

2 «Знаковые» имена участников этого своеобразного интеллектуально-творческого объединения и артистический стиль их общения подробно раскрываются в соответствующем сборнике материалов (см.: Башня 2006).

игровых имитациях Античности среди гостей Максимилиана Волошина в Коктебеле, на ивановской Башне стремились «найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства» (Ходасевич 1990, с. 179).

С этой точки зрения заслуживает внимания взгляд В.К. Кантора на богемно-артистическую компоненту культуры модернизма: «Русская духовная элита существовала в своеобразной изоляции, фантазмагорическом мире, где наслаждались минутой в предчувствии неизбежной катастрофы. Это было странное и удивительное сообщество людей, воспринявших духовные достижения мировой культуры, глубоко переживавших смыслы прошедших эпох, с постоянной игрой понятий, где одно переливалось, нечувствительно переходило в другое, где самые неистовые споры вскрывали относительность позиций <...>» (Кантор 2011, с. 196).

«Неистовые споры» касались самых разных проблем, включая и теургические. Ряд элементов учения о теургии близок к традиции культового отношения к красоте как к ценности. Эта близость проявляется в философском наследии В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, а также в произведениях поэтов и художников модернизма. Наиболее наглядно сопряженность эсхатологического и теургического подходов к ценностным основаниям художественного творчества проявилась в «Смысле творчества» Н.А. Бердяева, завершеном за год до революционных потрясений 1917 г. Четырнадцать глав этой книги объединяет убежденность мыслителя в том, что «теургия есть универсальное делание. В ней сходятся все виды человеческого творчества. В теургии творчество красоты в искусстве соединяется с творчеством красоты в природе. Искусство должно стать новой, преображенной природой» (Бердяев 1994, с. 238). А его тезис: «<...> теург в соединении с Богом творит космос, красоту как сущее» (там же, с. 237) — свидетельствует о том, что панэстетизм как апология совершенства своей творческой гранью соприкасается и с таким явлением, как русский космизм.

Космизм интегрирует проекты преображения мира, преодоления философии конца и освобождения человечества от смерти. Именной континуум русского модернизма, а точнее, культуры в целом сохраняет память не только о ярких деятелях искусства, но и о русских религиозных философах, связавших сакральные ценности с проективно-творческими перспективами человеческого бытия: Н.Ф. Федорове, В.С. Соловьеве, Н.А. Бердяеве,

С.Н. Булгакове, П.А. Флоренском и др. Идеи каждого из них обрели общекультурную значимость, и под их воздействием обновилась полисемантика отечественного искусства. Произведения всех направлений русского модернизма воплощают космологические мотивы, идею непрерывной связи макрокосмоса Вселенной и микрокосмоса человека и ценность сотрудничества с Творцом мироздания. Действительно, мало кто из великих представителей искусства модернизма остался безразличным к образу космоса как идеала гармонии и совершенства, с одной стороны, и как явления, сопряженного с категориями вечности и бесконечности, — с другой. Отсюда и характерный для культурного контекста и творческих практик русского модернизма «бум» художественного экспериментирования, направленный на обновление всех языков искусства (от живописи до театра) и, стало быть, на инновационное обогащение палитры художественных средств воплощения гуманистического и оптимистического содержания космической философии.

Разнообразие способов и форм эстетизации ценностного отношения деятелей отечественного искусства к мировоззренческим исканиям, к «испытанию неопределенностью» картины мира и концепции человека, к явным признакам трансформации классической культуры в постклассическую — одна из основных характеристик модернизма. Это разнообразие эстетических реакций на кризис культуры и состояние тревожных ожиданий в ситуации «прессинга» эсхатологических и утопических идей грядущего — факт отечественной культуры, который также не может быть однозначно оценен. Панэстетизм не был и не мог быть явлением, лишенным противоречий.

Одно из них — творческое «оправдание» деструктивности и идеи разрушения. Будучи реакцией на «броуновское движение» идей, концептов, художественных манифестов и экспериментов разного рода, панэстетизм включал в себя и мотивы деструктивного характера. Речь идет, разумеется, не столько об эстетических способах манифестации обновления языков искусства, сколько об увлечении идеей переоценки прежних достижений в сфере художественного творчества. Этот мотив проявляется не только у футуристов, представителей художественного авангарда, но и у некоторых философов. Например, у Николая Бердяева в тех разделах «Смысла творчества», которые посвящены «каноническому искусству», чей путь «противоположен пути творческого дерзновения» (Бердяев 1994, с. 219).

Весьма ощутимы в панэстетизме и неоязыческие мотивы. Их влияние на состояние и актуализацию творческого самосознания М.О. Гершензон связывал с разнообразием «мнений, верований и вкусов» (Гершензон 1991, с. 94). Неоязычество как элемент контекста русского модернизма было обусловлено и культовым отношением в Серебряном веке к античному наследию (о чем свидетельствует, например, уже одна только тема дионисийского начала в театральном искусстве у Вячеслава Иванова), и эмоциональным принятием пафоса работ Ф. Ницше, и последствиями секуляризации культуры в целом. Отсюда — сосуществование в духовной жизни России конца XIX — первых десятилетий XX в. богоискательства, богоборчества и игровых форм погружения в античный опыт.

Еще один момент, выявляющий неоднозначность феномена панэстетизма, уже был отмечен выше — это эпатажно-игровой стиль самопрезентации творческой индивидуальности. Данный стиль явно тяготел к театрализации, характеризовался артистизмом позиционирования себя в определенной микросреде и по сути носил скорее характер творческой импровизации, чем вызова «общественному вкусу» (как, к примеру, желтая кофта Маяковского). Стилизация и мистификация сочетались с творческими пробами и экспромтами-фантазиями в салоне Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Мережковского, на Башне Вячеслава Иванова или в доме Максимилиана Волошина в Коктебеле.

Важно подчеркнуть, что отмеченные моменты не столько демонстрируют неоднозначность панэстетизма как специфической реакции на перепад в общественном умонастроении полярных воззрений на ценностно-смысловые основания человеческого бытия и его перспективы, сколько оттеняют огромную творческую энергетику этого многогранного явления культуры. Присущая различным видам креативной деятельности установка на предельную эстетизацию вытекала, по сути, из состояния одиночества и растерянности перед жизнью, а также из мистических мотивов и эсхатологических настроений. Секуляризация драматично сказалась на мировоззренческих основаниях личности: прежние ответы на вопросы о смысле человеческого бытия, о соотношении сакрального и профанного времени, о сущности творчества мало кого убеждали. Иными словами, панэстетический тип реакции на соотношение священного и мирского, трансцендентности и имманентности так же харак-

терен для культурного контекста модернизма, как и пронизывающий его дух художественного экспериментирования.

Отсюда и закономерный характер активизации, с одной стороны, культурфилософских, теософских, теургических подходов к определению новых смысложизненных «точек опоры», а с другой — экспериментов в сфере искусства. Общим моментом художественно-творческих граней панэстетизма была, на наш взгляд, та идея преображения мира, которая способствовала тенденции сопряжения религии, философии и искусства и вполне согласовывалась с установкой на синтез этих сфер культуры в Серебряном веке.

Таким образом, своеобразное место, занимаемое феноменом панэстетизма в поисково-творческом пространстве русского модернизма, обусловлено неоднозначным, но бесспорно продуктивным опытом творческого «самостоянья человека» в ситуации духовного кризиса. Не только ценностно-смысловая емкость русского модернизма, но и присущая этому периоду уникальность творческого «пространства собственных имен» (Лотман 2010, с. 55) позволяют оценивать феномен панэстетизма как специфический фактор активизации обновления художественных практик.

## ЛИТЕРАТУРА

- Анненский 1998 — Анненский И.Ф. Избранное. СПб., 1998.
- Башня 2006 — Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006.
- Белый 1994 — Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Бердяев 1994 — Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1.
- Волошин 1988 — Волошин М.А. Лики творчества. М., 1988.
- Гершензон 1991 — Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 73–96.
- Гумилев 1990 — Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990.
- Исупов 2006 — Исупов К.Г. Эстеты на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006.
- Кантор 2011 — Кантор В.К. Крушение кумиров, или Одоление соблазнов (Становление философского пространства в России). М., 2011.
- Лотман 2010 — Лотман Ю.М. Чему учатся люди: Статьи и заметки. М., 2010.
- Маковский 2000 — Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. М., 2000.

- Мережковский 1994 — *Мережковский Д.С. Неоромантизм в драме // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 251–284.*
- Ницше 1993 — *Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 130–249.*
- Соловьев 1988 — *Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 548–555.*
- Соловьев 1991 — *Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.*
- Степун 1998 — *Степун Ф.А. Встречи. М., 1998.*
- Толстой 1984 — *Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 15.*
- Франк 1991 — *Франк С.Л. Этика нигилизма // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 167–199.*
- Ходасевич 1990 — *Ходасевич В.Ф. Некрополь // Серебряный век: Мемуары. М., 1990. С. 177–228.*

#### Феномен панэстетизма в контексте русского модернизма

Статья посвящена панэстетизму как специфическому явлению в культуре модернизма. Она раскрывает причинно-следственные связи между феноменом панэстетизма и творческими практиками модернизма, с одной стороны, и разнообразием художественных форм презентации умонастроения и художественных установок в эпоху Серебряного века — с другой.

*Ключевые слова:* модернизм, панэстетизм, катастрофизм, теургия, художественное экспериментирование, артистизм, богема.

#### The Phenomenon of Panestheticism in the Context of Russian Modernism

The article is devoted to panestheticism as a specific phenomenon of modernist culture. It establishes the causality between the phenomenon of panestheticism and modernist creative practices, on the one hand, and diversity of artistic forms of presentation of mentalities and artistic preferences of prominent representatives of the Silver Age, on the other.

*Keywords:* modernism, panestheticism, catastrophism, theurgy, artistic experimentation, artistry bohemianism.



О.А. Казнина (Москва)

КРИТИКА СОЦИАЛЬНОГО  
УТОПИЗМА В РУССКОМ  
РЕЛИГИОЗНОМ ПЕРСОНАЛИЗМЕ





В творчестве представителей «нового религиозного сознания» критика социального утопизма была важнейшей ступенью на возвратном пути «от марксизма к идеализму». В начале 1910-х гг., оценивая деятельность духовных наследников В.С. Соловьева, С.Л. Франк определяет их как «жизненную группу мыслителей, которая пришла к религиозному мирозерцанию через разрыв с утопизмом» (Франк 1996-1, с. 391). В той или иной мере исследование метафизических корней утопизма, критика замыслов рационального переустройства мира присутствуют в работах большинства религиозных персоналистов. Борьба за возрождение идеализма и развенчание социального утопизма пронизывают творчество С.Л. Франка, П.И. Новгородцева, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, И.А. Ильина, Н.О. Лосского, Г.В. Флоровского, В.В. Зеньковского, Б.П. Вышеславцева.

Социальный утопизм рассматривался персоналистами как свойство «интеллигентского» сознания, отпавшего от религиозной духовности и пришедшего к безграничной вере в человеческий разум, к обманчивому ощущению независимости человека от высших законов бытия. Религиозный персонализм был ответом на просветительские и социалистические рецепты рациональной организации общественной жизни, построения «рая на земле». В противовес утопическому «общественному идеалу» социализма и марксизма персоналисты возрождали христианское понимание природы человека и эсхатологическое чувство истории — представление о неизбежном конце земной истории и начале «будущего века».

Социалисты атеистического направления предполагали решить задачу переустройства мира человеческими силами, без упований на помощь свыше. Главные рычаги этого переустройства они видели в научно-техническом прогрессе и совершенном государстве, рациональной организации жизни и доведенном до абсолюта коллективизме. Атеистический социализм и идея прогресса превратились в религию, вытесняя собой веру в Бога. Как отмечал Бердяев, совершенного общества будущего «верующий социалист ждет так же, как верующие христиане ждут Второго пришествия» (Бердяев 2002-2, с. 203).



Отвергая представление о грехопадении человека, утопическое сознание утверждает, что человек по природе добр и что его пороки обусловлены несправедливым общественным устройством. В утопических схемах создается иллюзия, что стоит только перестроить мир на началах справедливости, равенства, всеобщего благосостояния, как пороки и страсти человеческие лишатся питательной почвы. Эти воззрения обобщил один из персонажей Ф.М. Достоевского: «Если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать, и все в один миг станут праведными. <...> Социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!» (Достоевский 1973–2, с. 197). «Живую душу» Достоевский противопоставляет «мертвечинке» социальных систем, которые выходят «из математической головы»: так он оценивает возможности рационального решения социальных проблем.

Достоевский ставит вопрос и о другом важнейшем средстве переустройства мира — научно-техническом прогрессе. Он предлагает читателю вообразить картину: «Вдруг бы все знания так и свалились на человечество, и, главное, совершенно даром, в виде подарка?» (Достоевский 1981, с. 33). И тогда воплотится извечная мечта о легкой и приятной жизни: «<...> словом, ешь, пей и наслаждайся» (там же). В ответ на эту фантазию теперь уже сам автор саркастически иронизирует: «Нет уж более материальных лишений, нет более заедающей “среды”, бывшей причиною всех пороков, и теперь человек станет прекрасным и праведным!» (там же, с. 33–34). На своем жизненном и политическом опыте писатель видел, что социальные реформы неизменно наталкиваются на «ветхого Адама»: «Общество имеет предел своей деятельности, тот забор, о который оно наткнется и остановится, этот забор есть нравственное состояние общества, крепко соединенное с социальным устройством его» (Достоевский 1982, с. 100).

Достоевский выявил основной изъян рационалистических социальных утопий — непонимание живой души человека и «живого пути», исторического процесса жизни. В утопических схемах привлекает кажущаяся простота, возможность освободить человека от непосильной задачи пересоздания себя самого, «выделки» своей натуры. На это Достоевский отвечает: «С не готовыми, с не выделанными к тому людьми никакие правила не удержатся и не

осуществятся, а, напротив, станут лишь в тягость» (Достоевский 1983, с. 63). «Самообладание и самоодоление» писатель ставит «прежде всякого первого шага». Он призывает борцов за правду: «Исполни сам на себе прежде, чем других заставлять» (там же).

Идея перестройки мира на основах научного прогресса и рациональной организации жизни была вызвана разочарованием в предшествующей исторической работе: от зла и хаоса человечество не спасали ни великие открытия разума, ни даже воплощение Бога на земле. В истории никогда не был преодолён антагонизм между личными и общественными интересами, не было достигнуто состояние «всеобщей гармонии». Признавая неудачей предшествующий исторический опыт, утопическое сознание тем не менее верило в возможность воплощения на новом этапе развития научной и социальной мысли общественного идеала в реальном историческом времени, верило в создание рая уже здесь, на земле.

Утопическое мышление рождается из склонности «эвклидова ума» к упрощению религиозно-метафизической картины мира. Как писал Новгородцев, утопические идеи можно вывести из разных философских систем: последователи Ж.-Ж. Руссо, И. Канта и Г.-В.-Ф. Гегеля, с одной стороны, и сторонники О. Конта, Г. Спенсера и К. Маркса — с другой, несмотря на свои разногласия, «сходились в общем ожидании грядущего земного рая» и были единодушны в своей вере в состояние совершенства (*l'état final*), которое ждет человечество на вершине исторической эволюции (см.: Новгородцев 1991, с. 23). Мысль своего предшественника продолжил Бердяев: «Идея прогресса пропитана мечтой о совершенном, высшем, сверхчеловеческом состоянии людей, в котором восторжествует окончательная гармония» (Бердяев 2002-2, с. 202).

Утопические построения социальных реформаторов опираются на характерные для всех времен и народов мечты о сытости и довольстве, о праздности и защищенности от сил природы, о вечной молодости и бессмертии. О том, что почва для утопизма существует в народном сознании, свидетельствуют мифы, сказки, памятники фольклора. Обращавшийся к этим источникам И.А. Ильин отмечал, что у людей с незапамятных времен есть вожденная мечта о блаженной стране, где «все дается человеку само собою, без всяких телесных и духовных усилий» (Ильин 1994, с. 424). Эвдемонические мечты философ считает отречением человека от собственного духовного достоинства, от радости творческого труда.

В рационалистических построениях, как и в простонародных мечтаниях, в понимании природы человека отсутствует метафизическая составляющая, многообразие человеческих индивидуальностей сводится к стандартному, среднему человеку, безбрежность духовных стремлений сужается до требования «хлеба и зрелищ». Метафизическая идея Царства Божия натуралистически переводится на земной язык, задача спасения души подменяется мечтой о «спасении» и убожении плоти. Как пишет Бердяев, социализм «притязает создать лучший мир, чем мир, сотворенный Богом, создать мир, в котором не будет зла и страдания, мир вполне рациональный» (Бердяев 2003-1, с. 163). Подобная схема неизбежно опирается на представление о «среднестатистическом» человеке, которому можно предписать единую модель счастья. На таком представлении основывается формула И. Бентама о наибольшем счастье для наибольшего количества людей, которая была положена в основу утилитаризма и атеистического социализма (см.: Bentham 1977, p. 393)<sup>1</sup>.

Социальный утопизм опирается на обожествление социальной организации, коллективного человеческого разума, коллективной воли. Религиозные персоналисты разрушают этот «кумир» с позиций исторического и психологического реализма. «В самом понятии личности заключается неизбежное противоречие с системой абсолютного коллективизма», — отмечает Новгородцев. Ошибка коллективизма заключается в предпосылке, что «отдельные лица в своей разумной сущности однородны и тождественны друг с другом» «как единицы арифметического ряда» (Новгородцев 1991, с. 149).

Персоналисты противопоставляют несбыточным мечтам о научно-технических достижениях и совершенном государстве христианское понимание личности как экзистенциального духовного центра. «Весь мир ничто по сравнению с человеческой личностью, с единственным лицом человека, с единственной его судьбой», — писал Бердяев (Бердяев 2003-3, с. 437-438). «Вся

1 Как это часто бывает, источник крылатых фраз установить невозможно. Их приписывают кому-нибудь для придания авторитетности. «Принцип Бентама» — общее место утилитаризма, однако сам Бентам признается в указанной работе, что заимствовал его у Дж. Пристли. Комментаторы выяснили, что у Пристли этого принципа нет, но нечто похожее встречается у многих мыслителей начиная с Античности. Происхождению этой фразы посвящены тома англоязычных исследований.

мировая история была постепенным пробуждением личности» (Бердяев 1983, с. 236). В персонализме ведется борьба против таких тенденций в социологии, которые обесценивают личность, растворяют ее в социальном процессе, рассматривают человека как «номер». Принудительное единообразие людей, как всякое уравнивание, ведет к энтропии, утрате обществом творческого потенциала. Чрезмерная опека государства лишает даже самого способного человека инициативы и энергии, на что указывали Кант и опиравшийся на него В. фон Гумбольдт (см.: Кант 2007, с. 358–359; Гумбольдт 1985, с. 38 и сл.). О нивелирующих тенденциях современной демократизации в сходном критическом ключе размышляли Дж. Ст. Милль и подробно излагавший его идеи К.Н. Леонтьев (см.: Леонтьев 1993, с. 136–138)<sup>2</sup>.

Критика марксизма и социализма обратила русскую философскую мысль «назад к Канту». Для персоналистов ценнейшим в наследии Канта было философское обоснование достоинства человека и его безусловного права на свободное развитие своих дарований. Кант, как писал Бердяев, «отождествил нравственность с внутренней свободой» (Бердяев 2002–3, с. 86). В кантовской этике нравственно ценное в человеке определяется согласием с его собственной внутренней природой, защищается понятие долга человека перед самим собой, в котором сквозит идея долга перед Создателем. Однако этике Канта, по мнению Бердяева, присущ элемент рационализма и императивности, который у его последователей принял господствующий характер. Этика утилитарная и эволюционная, которая видит нравственный идеал в полезности человека для общества и в способности личности приспособливаться к коллективу, враждебна не только личности, но и подлинному прогрессу. Понимание свободы человека и губительности попыток уравнивания людей в социуме ради простоты управления ими Кант выразил в риторическом вопросе: «Как же можно смастерить из кривого дерева человечества что-нибудь совершенно прямое?» (Кант 1980, с. 169).

Преодоление рационализма и отвлеченности социальной мысли в русском религиозном персонализме осуществляется на пути возвращения к идеям цельного знания и «живой жизни», как они разработаны у И.В. Киреевского, А.С. Хомякова и главным образом у Достоевского. Преодоление рационализма

---

2 Здесь К.Н. Леонтьев подробно излагает статью Дж. Ст. Милля «О свободе» (1859).

происходило также через усвоение наследия Ф. Ницше. Как отметил Новгородцев, Достоевский и Ницше нанесли сокрушительный удар по идеям прогресса и «земного рая». Рассудочным схемам земного счастья они противопоставили действительную, реальную ценность — живого человека во всей сложности его духовной природы, человечество во всем многообразии индивидуальностей. В духе размышлений Достоевского Новгородцев спрашивает: «Какое общество, хотя бы самое совершенное, заменит человеку величайшее духовное благо — быть самим собою?» (Новгородцев 1991, с. 150).

В религиозном персонализме обращение к символике Достоевского сопутствует возрождению и обновлению религиозных и метафизических представлений о личности, свободе и творчестве. Мысль о «неустроимости природы человеческой рационально» (Розанов 2013, с. 190) проходит через все творчество Достоевского в виде символических образов, диалогических рассуждений, публицистических фрагментов. Эту мысль В.В. Розанов называет первой «слагающей», или «образующей», идеей целого комплекса взаимосвязанных произведений от «Записок из подполья» (1864) до «поэмы» о Великом инквизиторе (1878–1880). «Подполье», считает Розанов, этот «универсально-метафизический факт человеческой природы, человеческого душеустройства и даже историко-строения» (Розанов 2013, с. 190), выставлено Достоевским в качестве антитезы социальному утопизму. Каждый новый виток критики социального реформаторства в романах писателя освещает столкновение стихии «подполья» и рациональных проектов устроения человечества. В «Записках из подполья» раскрываются антропологическая и психологическая стороны проблемы, в «Преступлении и наказании» — ее социальный аспект, в романе «Братья Карамазовы» дается грандиозная картина будущего, в противовес которой представлено учение старца Зосимы о райском состоянии, возможном уже здесь, на земле: рай в душе человека, признавшего свою вину, свою причастность к отпадению человечества от Бога.

В творчестве Ницше в качестве антитезы «безличному долгу» и «всеобщему добру», как он оценивает категорический императив Канта, выдвигается «воля к могуществу». Во главу угла он ставит не нравственный императив, но «способность хотения, и именно хотения всею волею» (Ницше 1990–1, с. 331). Важнейшим элементом его этики является поиск своего пути в жизни, поиск себя: Ницше утверждает, что каждый должен

находить «свою добродетель, свой категорический императив» (Ницше 1990–2, с. 639; курсив Ф. Ницше). В индивидуальной этике проявляется не только право, но обязанность человека быть самим собой. Человека «освобождает» его «хотение», считает ницшевский Заратустра, и к этой мысли он приходит долгим и трудным путем опыта: «Как свою святыню любил он когда-то “ты должен”; теперь ему надо видеть даже в этой святыне произвол и мечту» (Ницше 1990–3, с. 19); «Воля — так называется освободитель и вестник радости» (там же, с. 101). Тем не менее у идеала Ницше есть и универсальные черты, отмеченные еще в античной «калокагатии»: гармония всех сил души и тела, свободный ум, сильная воля, способность к воплощению в жизнь своих идей. При таком идеале закономерно, что Ницше выступает как яростный критик буржуазной демократии, либерализма и коллективизма, причем все эти понятия в его произведениях трактуются не столько в политическом, сколько в метафизическом и психологическом смысле. Как пишет Ницше, «апостолы современных идей» пользуются демократическими тенденциями, чтобы осуществить свои замыслы «уравнения людей и приведения их к посредственности» (Ницше 1990–1, с. 362). Их цель — создание «полезного, трудолюбивого, на многое пригодного и ловкого стадного животного “человек”» (там же). Ницше предсказывает: «будущие европейцы» — это слабовольные и болтливые существа, нуждающиеся в господине и повелителе. Он пророчесствует о том, что демократизация приведет не только к превращению большинства людей в послушных рабов, но и к «расположению тиранов». Здесь также следует понимать ключевые слова не только в прямом, но и в метафорическом смысле, в приложении к сфере культуры и духа.

Обращаясь к философии Ницше, Новгородцев стремится слышать «среди ее демонических замыслов и сверхчеловеческих порывов <...> и чисто человеческий призыв, обращенный к личности: найти себя, стать для себя законом, создать свой собственный идеал» (Новгородцев 1991, с. 163). «Спасение» человека — не в общественности, а прежде всего в исправлении своего внутреннего состояния, в преодолении «ветхого Адама» в себе. Только преображенный человек способен работать над созданием нового общества. Главное достоинство идеи сверхчеловека Новгородцев видит в протесте против всепоглощающей власти общества и государства, «холоднейшего из чудовищ». По его мнению, в утопических картинах будущего даже самым одухотворенным

мыслителям не удавалось разрешить конфликт между личной свободой — как необходимым условием расцвета культуры и цивилизации — и коллективным характером общественной жизни. В любой картине будущего живая человеческая личность и ее творческая свобода приносятся в жертву целям рода, семьи, общества, государства. В изолированных от мира общинах «прекрасных душ» тоже «сквозит дух принудительного сектантства» (Новгородцев 1991, с. 125). Новгородцев видит этот изъян также и в одухотворенной, возвышенной идее «нового средневековья»<sup>3</sup>, получившей популярность во второй половине XIX в. С его точки зрения, идея возрождения средневековой теократии, где человек преодолевает недостаточность своих личных сил сплоченными усилиями соборной общественности, тоже является искусственной и превращается в «насильственное спасение», побочным результатом которого становится задержка личного развития. Прочность всякой теократии как синтеза церкви и государства обеспечивается «режимом сурового единомыслия», выдвиганием избранных личностей, а значит, неизбежно приводит к идейной деспотии, «идеократии».

Новым историческим опытом религиозных персоналистов во многом определяется восприятие ими наследия Соловьева. В работах о мыслителе с годами все больше преобладает критика утопических составляющих его учения. Как писал Бердяев в 1937 г.: «Мы очень многим обязаны Вл. Соловьеву, его проблематика вдохновляла последующую мысль. Но между нами и Вл. Соловьевым лежит опыт, которого он не знал. Мы пережили Маркса, Ницше, две революции, и для нас уже невозможны многие иллюзии Соловьева. Но он остается одним из самых изумительных, самых значительных русских людей» (Бердяев 1937, с. 368).

Этика и социология Соловьева опираются на кантовский принцип взаимоотношений человека и общества, который он обобщил в «Оправдании добра» (1897): «Никакой человек ни при каких условиях и ни по какой причине не может рассматриваться как только средство для каких бы то ни было посторонних целей — он не может быть только средством или орудием ни для блага другого лица, ни для блага целого класса, ни, наконец, для так называемого общего блага, то есть блага боль-

3 Важно подчеркнуть, что П.И. Новгородцев положительно оценивал идею «нового средневековья» как духовно ценную, в то время как, например, В.С. Соловьева эта идея не вдохновляла.

шинства других людей» (Соловьев 1988, с. 345). Также человек не может быть средством для прогресса, научного или социального, он не может быть использован в качестве строительного материала для «будущей гармонии». Духовная природа человека — его разум и обусловленная им свобода, связь с Творцом на глубине личного духа — должна ограничивать произвол коллектива по отношению к личности.

Соловьев намечает понимание иерархичности строения общества на основе духовно-интеллектуальных достоинств людей. Философ приводит в пример общества древности, в которых мудрецы пользовались авторитетом и были окружены почитанием. Как он пишет, «господство низших сил души над разумом в отдельном человеке и господство материального класса над интеллектуальным в обществе суть два случая одного и того же извращения и бессмыслия» (Соловьев 1988, с. 323). Перевернутая иерархия ценностей порождает общественное беззаконие, примером которого может служить трагическая судьба Сократа: «Торжество порочных и злых невежд над праведником и мудрецом» (там же, с. 324). Эта идея приобрела особую остроту в годы революционных сдвигов, когда «люди истинного знания и мудрости» (там же, с. 323) изгонялись из отечества.

Первым условием построения будущего Соловьев считал духовное перерождение, преображение человека, достижимое только на пути свободного и личного обращения к Творцу. Признавая, в соответствии с евангельским идеалом, первостепенность формирования личности, философ тем не менее считал, что проблема личного спасения должна решаться также и обществом, построенным на христианских основах: «Начало совершенного добра <...> требует, чтобы человеческое общество становилось организованной нравственностью» (Соловьев 1988, с. 339). Этическое общество способствовало бы расширению влияния духовно и нравственно выдающихся людей, гениев и святых. Отношения личности и общества следует строить на принципе нравственной иерархичности: «Степень подчинения лица обществу должна соответствовать степени подчинения самого общества нравственному добру, без чего общественная среда никаких прав на единичного человека не имеет» (там же, с. 341).

Идеи предшественников, германских идеалистов, в частности Канта и Гумбольдта, русских славянофилов Киреевского

и Хомякова, а также Леонтьева, Соловьева и Розанова получили дальнейшее развитие в критике утопизма русскими религиозными персоналистами. Однако наиболее глубокое влияние на характер этой критики оказало творчество Достоевского — как его идеи, так и система образов и символов. Персоналистическая психология впитывает те открытия о человеке, которые внесла «вихревая антропология» Достоевского (см.: Бердяев 2002–4, с. 339), его глубинный анализ «подполья». Большинство работ персоналистов, связанных с критикой проектов социализма, марксизма, революционных и атеистических течений общественной мысли, опирается на аргументацию, вырастающую из анализа «поэмы» Ивана Карамазова о Великом инквизиторе.

Гносеологические корни утопизма Бердяев усматривает в низком уровне культуры мышления интеллигенции, в отсутствии метафизической составляющей в ее мировоззрении. В то же время во всепоглощающем стремлении к рационализации жизни Бердяев видит и вину гениев философии, особенно Канта, из этического императива которого его последователи вывели возможность «принудительного добра», насильственного объединения людей в «абсолютном государстве». Рационалистическому представлению о том, что мир может быть построен на разумных основаниях, а добро внедрено в жизнь с помощью убеждений, в учении Бердяева противопоставлен художественный опыт Достоевского и философские прозрения Ницше.

Первую, и основную, опасность грядущих социальных преобразований Бердяев видел в ограничении доступа к важнейшим метафизическим и религиозным истинам. Дух Великого инквизитора обнаруживается там, где счастье предпочитается свободе, где временное ставится выше вечности, «где утверждают, что истина не нужна для счастья людей, что можно хорошо устроиться, не ведая смысла жизни» (Бердяев 1999, с. 58). Принцип управления опирается у Великого инквизитора на «охранение тайны, сокрытие смысла жизни во имя счастья людей» — и это касается любой общественной формации: «Охранители старой Вавилонской башни и строители новой одинаково хотят скрыть от людей истину о смысле мироздания» (там же, с. 78). «Сокрытие тайны и руководство миллионом младенцев» — поклонение авторитету носителя «тайны» — это соблазн Великого инквизитора: отвержение краеугольной заповеди об освобождении человека через познание истины. Истина и свобода для Бердяева представляют собой неразрывное единство:

«Раскрытие людям тайны о смысле вещей, раскрытие истины абсолютной и вечной выше всего в мире, выше счастья людей, выше спокойствия, выше хлеба земного, выше государства, выше самой жизни в этом мире. Миру должно быть поведено слово истины <...> Люди — дети Божьи, они в силах вынести тяжесть свободы и могут вместить мировой Смысл» (там же).

Потребность в критике утопизма предельно заостряли исторические события, разрушавшие вековую культуру, предрешавшие конец традиционной русской цивилизации. В годы русской революции Бердяев разрабатывал свое учение о роли личности, он напоминал, что в основе культуры лежит органический принцип духовной иерархичности, что своего высшего выражения нация достигает в гении (см.: Бердяев 2007, с. 529) и что истинные двигатели духовной культуры — гениальность и святость (см. там же, с. 683). В формулах Бердяева слышится переключка с идеей духовного аристократизма у Ницше: «Высшая духовная аристократия есть царство святости, гениальности и рыцарства, царство великих и благородных, высшая человеческая раса» (там же, с. 566). «Царство лучших — единственно достойная человека утопия» (там же, с. 553). Протестом против обезличивания и уравнивания звучит у Бердяева мысль о подлинной цели общественных преобразований: «Открыть самого способного человека и облечь его величием и почитанием, чтобы он имел возможность руководить людьми» (там же, с. 551). Если нарушена подлинная иерархия, образуется ложная: отбросы общества образуют новую аристократию — охлократию, подбор «сильнейших в хамстве, господство черни» (там же, с. 554).

Парадоксальным образом почва для утопизма, как показывает Бердяев, обнаруживается в утилитарном взгляде на жизнь, «взгляде лавочника», характерном для буржуазной эпохи. В буржуазном мировосприятии отсутствует духовное измерение, а потому век буржуазии характеризуется понижением типа человеческой личности, оскудением идеалов, превращением человека в средство для безличного «прогресса цивилизации». «Буржуазность» для Бердяева — категория духовная и онтологическая. Дух буржуазности, с одной стороны, и анархический бунт против него — с другой, в размышлениях философа неизменно связаны с символикой «Записок из подполья» и «поэмы» о Великом инквизиторе: «Сама идея абсолютной рационализации жизни, абсолютной социальной гармонии — буржуазная идея, и против нее должен восстать человек из подполья, “джентльмен

с ретроградной и насмешливой физиономией”», — пишет он (Бердяев 1926, с. 10). Вдохновляясь откровениями Достоевского, Бердяев предсказывал, что в новейшую эпоху буржуа будет выступать как революционер и борец с буржуазным духом, но, добившись своих целей, «еще более полюбит власть и могущество в жизни, еще более будет беспощаден к слабым, вытесненным из первых рядов жизни, еще более будет упоен своим величием и значением, своим неожиданным господством. И чувство греха, ослаблявшее и ограничивавшее буржуазность в старом типе буржуа, у нового буржуа ослабнет и совсем исчезнет» (там же, с. 8). Оставаясь по психологии лавочником, он возмечтает о власти над космосом, будет стремиться подчинить себе не только людей Земли, но и всю Вселенную.

Бердяев указывает на «тип буржуа», который хочет «облаготворить» человечество, сделать его счастливым, устроить для него Землю. Истинная подоплека этого стремления заключается не в любви к людям, но в жажде власти и самоутверждения. Буржуазностью проникнуты не только низы культуры, ее экономическая сфера, но и сфера духовности, науки и искусства, что наиболее ядовито и опасно: «Есть возвышенный тип буржуа, претендующий быть хранителем духовных основ жизни»; «Буржуа является и в образе ученого и академика, самодовольного, напыщенного и ограниченного. И достоинство научности и академичности приспособляется к уровню буржуа». Такой ученый боится «творческого движения мысли, свободы познающего духа, ему неведома интуиция» (Бердяев 1926, с. 7).

Тема абсолютного государства получила продолжение в большинстве работ Бердяева периода эмиграции: «Царство Божие и царство кесаря» (1925), «О назначении человека: Опыт парадоксальной этики» (1931), «Духовное состояние современного мира» (1932), «Я и мир объектов: Опыт философии одиночества и общения» (1934), «Судьба человека в современном мире: К пониманию нашей эпохи» (1934), «О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии» (1939), «Опыт эсхатологической метафизики: Творчество и объективация» (1946)<sup>4</sup>. Критике утопизма в них сопутствует анализ психологии человека в терминологии «подполья» Достоевского и близкого к нему понятия *ressentiment* («ресентимент») у Ницше.

4 Названия работ Н.А. Бердяева периода эмиграции даются по библиографическому справочнику Т.Ф. Клепининой (см.: Клепинина 1978).

В середине 1930-х гг. в работах Бердяева появляется понятие «тотального», или «тоталитарного», государства, охватывающего все стороны жизни человека, в том числе вторгающегося в его частную жизнь, в вопросы совести. Критика утопизма в этот период неизменно связывается у философа с анализом психологических основ тоталитаризма: «Падшество человека более всего выражается в том, что он тиран. Есть вечная тенденция к тиранству. Он тиран если не в большом, то в малом, если не в государстве, не в путях мировой истории, то в своей семье, в своей лавке, в своей конторе, в бюрократическом учреждении, в котором он занимает самое малое положение. <...> Существует вечная тенденция к деспотизму, жажда власти и господства» (Бердяев 2003-3, с. 480-481).

В литературной антиутопии XX в., в частности у О. Хаксли, нашла отражение сложившаяся у Бердяева в начале 1920-х гг. и затем проверенная им на историческом опыте мысль о том, что утопии воплощаются и что утопическое сознание, несмотря на его разрыв с реальностью, оказывает мощное влияние на ход истории: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. <...> Жизнь движется к утопиям, и открывается, быть может, новое столетие мечтаний интеллигенции и культурного слоя о том, как избежать утопий, как вернуться к не утопическому <...> и более свободному обществу» (Бердяев 2002-1, с. 296). Бердяев признает, что познание не может обойтись без помощи конструкций воображения, без моделей будущего: «Утопии играют огромную роль в истории. Их не следует отождествлять с утопическими романами. Утопии могут быть движущей силой и могут оказаться более реальными, чем более разумные и умеренные направления» (Бердяев 2003-2, с. 666). Вся проблема в том, что осуществляются не лучшие, а худшие стороны утопий, и чаще всего в катастрофических формах. Идеальная модель, попадая в эмпирический мир, склонна превращаться в свою противоположность: «Утопии осуществимы, но под обязательным условием их искажения <...> Утопия всегда тоталитарна, и тоталитаризм всегда утопичен в условиях нашего мира» (Бердяев 2003-1, с. 667).

Помимо собственно критики утопизма и тоталитаризма, у Бердяева есть картина положительной утопии, наиболее детально представленная в «Новом средневековье»: развитие личности органично соединяется с научно-техническим прогрессом, при этом духовный разум человека, правильная иерархия

ценностей ставят границы «прогрессу» техники, машины, отделяя в нем насущно необходимое от излишнего, губительного для человечности. Бердяев предлагает «путь нового аскетизма», переход к «более упрощенной и элементарной материальной культуре и более сложной духовной культуре» (Бердяев 2002–1, с. 238–239). Переход этот необходимо совершить как в индивидуальной, так и в общественной жизни. В основе идеала «нового средневековья» лежит персоналистский принцип, признание высшей ценности личности, ее свободы и творчества.

Сходным образом представлял идеальное будущее Булгаков. Ссылаясь на Дж. Рескина и Т. Карлейля как на своих предшественников, он объявлял единственно подлинным видом прогресса совершенствование самого человека: «Та страна наиболее богата, которая питает наибольшее количество счастливых и благородных людей» (Булгаков 1909, с. 411). Конечная цель цивилизации — «в производстве возможно большего количества человеческих существ с могучей грудью, с острым зрением, с радостным сердцем»; «самый доходный из всех видов национальной промышленности — изготовление душ хорошего качества» (там же, с. 414).

Критика утопизма с христианских позиций находит концентрированное воплощение в работе Г.В. Флоровского «Метафизические предпосылки утопизма» (1925) и в дальнейшем проходит через основные его произведения. Мыслитель видит в утопизме «грехопадение» мысли, коренную ошибку мышления, разорвавшего связь с религиозным видением мира и заместившего христианскую теоцентрическую картину мира антропоцентрической, основанной на вере во всемогущество человеческого разума. Утописты-позитивисты отказываются признавать высшую ценность личности, связь человека с высшим миром, они готовы принести отдельного человека в жертву организации — государству и коллективу. Утопизм проявляется не только в философии, социологии, политике, но и в религиозной идеологии. На его почве вырастают религиозные ереси, такие как хилиазм — вера в «тысячелетнее царство» Христа в конце человеческой истории — и религиозный натурализм — вера в возможность «рая на земле» (см.: Флоровский 1998).

Акцентируя религиозно-философскую сторону социалистических мечтаний, С.Л. Франк назвал свое критическое исследование «Ересь утопизма» (1946). Работа явилась итоговой не только для самого Франка, но и для всей религиозно-философской

критики утопизма, представленной многими авторами. Франк полагает, что утопизм зародился в попытках насильственно навязать человечеству христианский идеал, в замыслах принудительного осуществления евангельского совершенства в обществе. Ересью, т. е. искажением религиозной веры в преобразование и спасение мира, явилось перенесение метафизического идеала в эмпирический мир. Абсолютный идеал неосуществим на Земле. До тех пор пока он остается мечтой в утопиях Платона, Т. Кампанеллы или Т. Мора, его ложность и гибельность скрыты. Но в эмпирической реальности попытки спасти человечество силами ума и воли самого человека оборачиваются катастрофой: «Никакие злодеи и преступники не натворили в мире столько зла, не пролили столько человеческой крови, как люди, хотевшие быть спасителями человечества» (Франк 1996–2, с. 74).

Основу утопизма Франк видит в гностицизме, признающем, что мир устроен неправильно и что человек должен коренным образом этот мир переустроить. Представитель подобного мировоззрения отрекается от старого мира, «возвращает свой билет Богу», по слову Достоевского (см.: Достоевский 1976, с. 223), пытается построить справедливый и разумный мир в соответствии со своими представлениями о счастье. Однако старый мир оказывает неожиданно стойкое сопротивление, обнаруживая свое сверхчеловеческое происхождение. Дело разрушения затягивается, и мятежникам приходится встать на путь универсального террора. «Именно поэтому благодетели человечества неизбежно становятся его угнетателями, мучителями и разрушителями» (Франк 1996–2, с. 83).

В предшествующих работах Франка: «Крушение кумиров» (1924), «Смысл жизни» (1925), «Духовные основы общества» (1929), «Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию дня смерти Достоевского)» (1931), «Вера Достоевского» (1931), «Легенда о Великом Инквизиторе» (1934) — анализ искаженной духовности человека связывался с проблемой общественного идеала. В «Крушении кумиров» Франк внес весомый вклад в критику утопического социального реформаторства. Он показал, что этим уклоном мысли захвачены и литература, и философия его времени. Отвлеченные идеалы, когда их пытаются реализовать в несовершенном эмпирическом мире, из созидательной силы становятся разрушающей. Моральные принципы и отвлеченные идеалы могут только нормировать внешние проявления духовной жизни, причем ценой заключения свободного духа в тесные

границы императивной морали. Вся история человечества показывает, что автономная рационалистическая этика так и не принесла весомых плодов (см.: Франк 1990).

В книге «Смысл жизни», которая является продолжением «Крушения кумиров», Франк дает портрет современного русского человека — мечтателя, живущего верой в то, что жизнь изменится без его усилий и что в ней сами собой установятся порядок и смысл. И этот мечтатель, ориентированный на западные ценности, «продал свое первородство» за мечту о прогрессе и комфорте. Это снова тема Великого инквизитора и Вавилонской башни. В работе «Духовные основы общества» Франк доказывает, что утопия «земного рая», устройства Царства Божия на земле, принципиально несостоятельна, потому что не считается с основным онтологическим фактом — греховности, несовершенства человеческой природы. Поэтому такие утопии при попытке их актуального осуществления неизбежно — в силу ложности их онтологического обоснования — вместо чаемого «земного рая» приводят к насаждению ада на земле (см.: Франк 2003-1).

В статьях о Достоевском Франк более пристально, чем другие мыслители, вглядывается в проблему иррациональной свободы, свободы произвола, ищет философское и психологическое объяснение человеческому желанию «по своей глупой воле пожить» (Достоевский 1973-1, с. 113). Франк созвучен с Бердяевым в том, что инстинктивная жажда свободы, раскрытая Достоевским на разных уровнях нравственного развития человека, противодействует соблазну примитивного эвдемонизма и возврата в состояние младенческой невинности. В бунте «подпольного человека», показывает Франк, просматривается творческий импульс, дающий надежду на прорыв к подлинной «второй» свободе — свободе в истине.

Анализ «подпольной» психологии в работе «Вера Достоевского» приводит к выводу, что каждый человек в своей глубине является «носителем богосыновства и чуда свободы» (Франк 1996-3, с. 355). Достоевский раскрывает неосуществимость принудительного благоденствия. Внешний моральный императив провоцирует преступление, навязанный порядок пробуждает жажду его разрушения. Однако привилегия свободы требует расплаты за самовольно взятые права. В работе «Достоевский и кризис гуманизма» Франк отмечает, что утопизм лежит в корне гуманизма, поскольку гуманизм поклоняется человеку, каков он есть, эмпирической человечности, верит в природную доброту и разумность

человека. Утопический «гуманитарный» социализм оказал влияние на русскую мысль, в частности на Достоевского. В марксизме гуманистическая вера в человека искажается до цинизма: силы зла в человеке начинают осознаваться как единственные двигатели человеческого прогресса. Этому учению Франк дает определение «сатанинского» гуманизма. Вера в человека и человеческую личность сменяется здесь верой в «безличное чудовище коллектива, пролетариата» (Франк 1996–4, с. 364).

В работе «Легенда о Великом Инквизиторе» Франк дает свою трактовку взаимосвязи идей «земного рая» и индивидуальной свободы. Смысл «поэмы» Ивана Карамазова, по мысли Франка, необходимо раскрывать в свете персоналистической антиномии между младенчески простодушным блаженством эвдемонизма и свободной духовностью христианства. Как на самый опасный из признаков деспотии Франк указывает на ограничение познавательных возможностей личности, прекращение доступа к высшим истинам о происхождении человека и мира, о смысле жизни и назначении человека, о его достоинстве. Суть психологии Великого инквизитора Франк видит в презрении к человеку и в одержимости властолюбием. Беря на себя ответственность определять человеческие судьбы, социальный деспотизм узурпирует власть Творца, становится между человеком и Богом. В этом проявляется сатанинское начало тирании (Франк 1996–5, с. 367–374).

О том, что осмысление онтологического значения иррациональной свободы было для Франка ступенью к познанию подлинной свободы, свидетельствуют его поздние работы: «С нами Бог: Три размышления» (1941), «Свет во тьме: Опыт христианской этики и социальной философии» (1949) и «Реальность и человек: Метафизика человеческого бытия» (1949). В этих произведениях Франк не только дает критику утопизма, но и указывает пути его преодоления. В книге «С нами Бог» показано, что из «подполья» человека высвобождает христианство — «религия личности». В подчинении Богу, смирении перед Ним открывается достоинство человека, утверждаются новые, духовно здоровые отношения между человеком и Богом, в которых нет ни рабского подчинения, ни бунтарского самоутверждения (см.: Франк 2003–3).

В книге «Свет во тьме» анализируется конфликт индивидуальной воли с общезначимым императивом, с установлениями закона. До тех пор пока строй бытия определяется этикой закона, внутренняя жизнь человека всегда будет либо вступать в

конфликт с законом, либо насильственно вытеснить требования свободы в сферу бессознательного. Только этика благодати способна очистить «подполье», сделать его ненужным (см.: Франк 1998). В книге «Реальность и человек» Франк связывает тему искаженной, больной духовности человечества с темой безрелигиозного социального реформаторства, строительства Вавилонской башни. Это все тот же узел проблем: непросветленная бессознательная воля — и обреченность попыток преодолеть ее мерами рациональной организации жизни. В «неправильном состоянии или строе самой нашей души, нашей внутренней духовной жизни» Франк видит причину неудач рассудочных проектов построения «земного рая»: «Несостоятельность утопического замысла преодолеть грех и осуществить совершенную человеческую жизнь посредством каких-либо реформ воспитания или общественного устройства постоянно и с предельной убедительностью обличается фактом, что человек и в новых формах жизни, и при новых понятиях обнаруживает все ту же неискоренимую свою греховность» (Франк 2003-2, с. 351).

С критикой утопической составляющей в марксизме и практического воплощения утопических замыслов в России выступил в середине XX в. Б.П. Вышеславцев. К итогам размышлений на эту тему он добавил заставляющее задуматься наблюдение: «Прогресс технической цивилизации может сопровождаться регрессом и падением душевно-духовной культуры» (Вышеславцев 1995, с. 122). Развивая идеи предшественников, он размышлял о конформизме интеллигенции, на котором держится власть современных ему тоталитарных государств. Власть либо покупает техническую интеллигенцию, либо насильственно заставляет ее работать. В обоих случаях она использует интеллект и талант человека с целью его же закрепощения.

Как и для Достоевского, путеводной звездой на пути преодоления утопизма для русских религиозных персоналистов является христианский идеал — личность самого Богочеловека и Его учение. Противостояние утопизма и религиозного мировоззрения отметил Ф.А. Степун: «На всякий утопически-мечтательный безудерж есть только одна узда — живая любовь к ближнему, мешающая превращать его в строительный материал Царствия Божия на земле. Социологически — христианство может быть, таким образом, определено как антиутопизм, как пафос конкретности и постепенности социального устройства» (Степун 2008, с. 562).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1926 — Бердяев Н.А. О духовной буржуазности // Путь. 1926. № 3. С. 3–13.
- Бердяев 1937 — Бердяев Н.А. Владимир Соловьев и мы // Современные записки. 1937. № 63. С. 359–373.
- Бердяев 1983 — Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж, 1983.
- Бердяев 1999 — Бердяев Н.А. Великий Инквизитор // Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 58–89.
- Бердяев 2002-1 — Бердяев Н.А. Новое средневековье // Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. М., 2002. С. 221–310.
- Бердяев 2002-2 — Бердяев Н.А. О новом русском идеализме // Бердяев Н.А. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906). М., 2002. С. 173–216.
- Бердяев 2002-3 — Бердяев Н.А. Этическая проблема в свете философского идеализма // Бердяев Н.А. Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные. М., 2002. С. 70–114.
- Бердяев 2002-4 — Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. Смысл творчества. М., 2002. С. 335–362.
- Бердяев 2003-1 — Бердяев Н.А. Философия свободного духа // Бердяев Н.А. Диалектика Божественного и человеческого. М., 2003. С. 15–338.
- Бердяев 2003-2 — Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря // Бердяев Н.А. Дух и реальность. М., 2003. С. 567–671.
- Бердяев 2003-3 — Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии // Бердяев Н.А. Опыт парадоксальной этики. М., 2003. С. 425–696.
- Бердяев 2007 — Бердяев Н.А. Философия неравенства // Бердяев Н.А. Философия свободы. М., 2007. С. 449–699.
- Булгаков 1909 — Булгаков С.Н. Социальное мировоззрение Джона Рескина // Вопросы философии и психологии. М., 1909. Кн. 100 (V). С. 357–394.
- Вышеславцев 1995 — Вышеславцев Б.П. Философская нищета марксизма // Вышеславцев Б.П. Соч. М., 1995. С. 15–435.
- Гумбольдт 1985 — Гумбольдт В. фон. Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 25–141.
- Достоевский 1973-1 — Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 99–179.
- Достоевский 1973-2 — Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: Роман // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 3–424.
- Достоевский 1976 — Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: Роман. Кн. I–X // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 3–512.
- Достоевский 1981 — Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1876 год. Январь–апрель // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 5–135.

- Достоевский 1982 — Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1876 год. Записная тетрадь 1875–1876 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 66–187.
- Достоевский 1983 — Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1877 год. Январь–август // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 5–223.
- Ильин 1994 — Ильин И.А. Путь к очевидности // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3. С. 381–560.
- Кант 1980 — Кант И. Религия в пределах только разума // Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 78–278.
- Кант 2007 — Кант И. Метафизика нравов: В 2 ч. // Кант И. Критика практического разума. СПб., 2007. С. 259–505.
- Клепинина 1978 — Клепинина Т.Ф. *Bibliographie des œuvres de Nicolas Berdiaev*. Paris, 1978.
- Леонтьев 1993 — Леонтьев К.Н. Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения // Леонтьев К.Н. Избранное. М., 1993. С. 119–168.
- Ницше 1990-1 — Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 238–406.
- Ницше 1990-2 — Ницше Ф. Антихрист: Проклятие христианству // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 631–692.
- Ницше 1990-3 — Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–237.
- Новгородцев 1991 — Новгородцев П.И. Об общественном идеале. М., 1991.
- Розанов 2013 — Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского и другие статьи 1891–1892 гг. М., 2013.
- Соловьев 1988 — Соловьев В.С. Оправдание добра. Нравственная философия // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 47–549.
- Степун 2008 — Степун Ф.А. О человеке «Нового Града» // Степун Ф.А. Жизнь и творчество. М., 2008. С. 557–568.
- Флоровский 1998 — Флоровский Г.В. Метафизические предпосылки утопизма // Флоровский Г.В. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 265–292.
- Франк 1990 — Франк С.Л. Крушение кумиров // Франк С.Л. Соч. М., 1990. С. 113–180.
- Франк 1996-1 — Франк С.Л. Новая книга о Вл. Соловьеве // Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 387–391.
- Франк 1996-2 — Франк С.Л. Ересь утопизма // Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 72–86.
- Франк 1996-3 — Франк С.Л. Вера Достоевского // Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 353–357.
- Франк 1996-4 — Франк С.Л. Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию со дня смерти Достоевского) // Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 360–367.
- Франк 1996-5 — Франк С.Л. Легенда о Великом инквизиторе // Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 367–374.

- Франк 1998 — Франк С.Л. Свет во тьме: Опыт христианской этики и социальной философии. М., 1998.
- Франк 2003-1 — Франк С.Л. Смысл жизни // Франк С.Л. С нами Бог. М., 2003. С. 19-130.
- Франк 2003-2 — Франк С.Л. Реальность и человек: Метафизика человеческого бытия // Франк С.Л. С нами Бог. М., 2003. С. 133-436.
- Франк 2003-3 — Франк С.Л. С нами Бог: Три размышления // Франк С.Л. С нами Бог. М., 2003. С. 439-744.
- Bentham 1977 — Bentham J. A Comment on the Commentaries and A Fragment on Government / Ed. J.H. Burns and H.L.A. Hart. L., 1977.

### Критика социального утопизма в русском религиозном персонализме

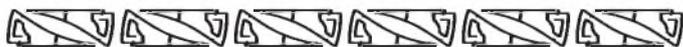
Борьба за возрождение идеализма и развенчание социального утопизма пронизывает творчество таких представителей «нового религиозного сознания» и русского религиозного персонализма, как П.И. Новгородцев, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский, С.Л. Франк, Г.В. Флоровский, В.В. Зеньковский, Б.П. Вышеславцев. Разрыв с атеистическим социализмом и его критика стали важным шагом на их пути «от марксизма к идеализму», к христианской вере и мирозерцанию. Отмечена определяющая роль Ф.М. Достоевского в характере этой критики, а также вклад в нее русских и западных предшественников.

*Ключевые слова:* русский религиозный персонализм, атеистический социализм, социальный утопизм, Ф.М. Достоевский, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк.

### Criticism of Social Utopianism by Russian Religious Personalists

This paper is devoted to the criticism of utopian trends in atheistic socialism by the representatives of Russian religious personalism, such as P.I. Novgorodtsev, N.A. Berdiaiev, S.N. Bulgakov, N.O. Lossky, S.L. Frank, G.V. Florovsky, V.V. Zenkovsky, B.P. Vysheslavtsev and others. This criticism was an important step on their way «from Marxism to Idealism», to the Christian belief and religious worldview. Attention is paid to the decisive role of F.M. Dostoyevsky in this criticism and also the impact of the Western and Russian predecessors.

*Keywords:* Russian religious personalism, atheistic socialism, social utopianism, F.M. Dostoyevsky, N.A. Berdiaev, S.L. Frank.



А.Г. Гачева (Москва)

ИДЕЯ ОПРАВДАНИЯ ИСТОРИИ  
И АКТИВНО-ТВОРЧЕСКИЙ  
ЭСХАТОЛОГИЗМ РУССКОЙ  
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ  
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Исследование  
выполнено за счет гранта  
Российского научного фонда  
(проект № 14-18-02709)  
и в ИМЛИ РАН





Эсхатологическая проблематика в русской религиозно-философской мысли модернистской эпохи тесно связана с рефлексией об истории, о ее смысле, судьбе и путях. И для стоящих у истоков этой эпохи Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, и для творящих в пору ее расцвета Д.С. Мережковского, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского, и для продлевающих ее в Советской России и эмиграции А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, В.Н. Муравьева, Г.П. Федотова, В.В. Зеньковского и др. история религиозна, ее Божественный, метафизический план столь же реален, как те события, которые являются предметом исторического описания. История предстает движением от Сотворения Адама и грехопадения первой человеческой пары к Боговоплощению и Искуплению и от Искупления — к Царствию Божию, от Рая, насажденного Творцом и утраченного в результате человеческого своеволия, к «новому небу и новой земле» (Откр 21: 1), где ни смерти, ни времени больше не будет и Господь воцарится посреди «спасенных народов» (Откр 21: 24).

Эсхатология, с точки зрения русских религиозных мыслителей, не обесценивает историю. Напротив — придает ей смысл, который не стирается временем, выводит ее из эмпирии в эмпирию, соединяет небесное и земное, делает текущее причастником вечности. «История не есть пустой коридор, который надо как-нибудь пройти, чтобы высвободиться из этого мира в потусторонний, она принадлежит к делу Христову в Его воплощении, она есть апокалипсис, стремящийся к эсхатологическому свершению, богочеловеческое дело на земле» (Булгаков 1933, с. 464).

Благодаря эсхатологии история получает задание, причем задание абсолютное. Об этом задании, о предельных целях истории, путях их достижения и об уклонении от этих путей размышляли в начале XX в. участники Санкт-Петербургских религиозно-философских собраний (1901–1903), инициаторы созданного в 1905 г. Христианского братства борьбы, члены Религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева (1905–1918), представители книгоиздательства «Путь» (1910–1918). В революционные и первые послереволюционные годы, когда резко и болезненно менялся социальный порядок, тема истории у русских мыслителей, будь то представители «скифства», члены



бердяевской Вольной академии духовной культуры, петроградской «Вольфилы», лосевского имяславческого кружка, с неизбежностью окрашивалась в эсхатологические тона. Наконец, в эмиграции первой волны об истории и эсхатологии спорили деятели русского зарубежья: религиозные философы, объединившиеся вокруг журнала «Путь» (1925–1940), евразийцы, новгородцы, участники объединения «Православное Дело» (1935–1939).

Христианская эсхатология утверждает переход бытия в новое качество — вечности, совершенного всеединства, любви, где «будет Бог все во всем» (1 Кор 15: 28). Главный вопрос, который задают себе философы модернистской эпохи: каким образом этот переход совершается? Есть ли это трансцендентный акт, прерывающий в финале времен тупиковый и греховный путь цивилизации, ее неуклонное падение в бездну или зерна «миров иных» уже посеяны на земле и, медленно прорастая, преобразуют ее? Еще в 1880 г. этот вопрос оказался в центре знаменитой полемики Ф.М. Достоевского и К.Н. Леонтьева о «мировой гармонии». Резкий критик «либерально-эгалитарного прогресса», создающего иллюзию улучшения, а на деле ведущего ко всеобщему «смешению» и усреднению — этим симптомам близящегося конца, — Леонтьев был убежден в справедливости первого — катастрофического сценария. «Не гармония всеобщая, мир всеобщий, а всеобщее разрушение» (Леонтьев 1912, с. 183) — вот что ожидает человечество в финале истории. «Все здешнее должно погибнуть!» (там же, с. 189) — а значит, христианину надлежит возделывать прежде всего свою душу, оставляя в стороне романтические, «розовые попытки» устроить «рай на земле». Напротив, Достоевский верил в то, что история может повернуть на Божьи пути, и выдвигал идеал «великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону» (Достоевский 1984–1, с. 148). Позиция Леонтьева, апологета идеи краха и неудачи истории, казалась ему проявлением обособленности, метафизического эгоизма: «<...> чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить, добро делать? Живи в свое пузо» (Достоевский 1984–2, с. 51).

Откликаясь на спор Леонтьева и Достоевского, В.С. Соловьев, предтеча русского религиозно-философского ренессанса, солидаризировался с автором «Пушкинской речи». При этом он сразу же отменил стремление Леонтьева свести идею «всеобщей гармонии» к утопии «земного рая», подчеркивая, что у Достоевского она прин-

ципиально эсхатологична. Это «вовсе не утилитарное благоденствие людей на теперешней земле, а начало той новой земли, в которой правда живет» (Соловьев 1988–2, с. 322), преддверие Нового Града, рисуемого в 21-й главе Откровения Иоанна Богослова.

Царство Божие не вторгается в мир одновременно, как *deus ex machina*. Совершенный строй жизни медленно вызревает в истории, преображая изнутри человеческие отношения, облик общества и государства, взаимодействие человека с природой и само природное естество. Соловьев последовательно отстаивает такую точку зрения почти двадцать лет: от «Чтений о Богочеловечестве» (1878–1881) до «Оправдания Добра» (1894–1897). «Сущность истинного христианства есть перерождение человечества и мира в духе Христовом, превращение мирского царства в Царство Божие (которое не от мира сего). Это перерождение есть сложный и долгий процесс, недаром же оно в самом Евангелии сравнивается с ростом дерева, созревaniem жатвы, вскисанием теста» (Соловьев 1988–2, с. 339).

Подобно В.С. Соловьеву, выступал против пессимистического, *леонтьевского* умонастроения Н.Ф. Федоров. Хотя его учение «всеобщего дела» сложилось задолго до эпохи Серебряного века, входя в резонанс с идеями Ф.М. Достоевского, вступая в диалог с религиозным учением Л.Н. Толстого, оплодотворяя раннего Соловьева (см.: Федоров 2004, с. 779–936), однако широкую известность идеи мыслителя получили в начале 1900-х гг., когда был издан основной корпус его сочинений и появились первые работы о нем (см.: Федоров 2008, с. 5–255).

По убеждению Федорова, историософский пессимизм несовместим с духом евангельского благовестия. Мироотрицающий уклон в христианстве привел к материализму XIX в.: последний есть «прямое последствие разделения небесного от земного, т. е. полного искажения христианства, завет которого заключается именно в соединении небесного с земным, божественного с человеческим» (Федоров 1995–1, с. 61). Федоров выдвигал идеал активного христианства: человеческий род, придя «в разум истины», призван исполнить долг «восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» (там же, с. 401), привести его в новое, высшее состояние, в котором не будет розни существ, зла и смерти, содействовать тому, чтобы сбылось главное чаяние христианства («чаю воскресения мертвых и жизни будущего века»). Осуществлением этого долга, с точки зрения Федорова, и должна стать история.

«История как факт», суть которой — «взаимное истребление», расхищение природной среды и «собственное вырождение и умирание», переходит у него в «историю как проект» (Федоров 1995-1, с. 74, 138), когда человеческий род опаматывается, отрицается ложных путей, ищет единства, и далее в «историю как акт», то есть всемирное дело осуществления этого проекта» (Семенова 2004-1, с. 297).

Опору своему видению истории как «работы спасения» Федоров ищет в Христовых притчах, предваряя этим своего младшего современника В.С. Соловьева. Даже Апокалипсис мыслитель трактует как «всемирно-историческую притчу» (Федоров 1995-1, с. 321), в которой конец, грозящий человеческому роду, постоянно откладывается, дабы люди, созданные по образу и подобию Божию, успели прийти к покаянию, исправить жизнь, сознавая себя соработниками, а не соперниками Творца.

Идею христианского оправдания истории подхватили представители русского религиозно-философского возрождения конца XIX — первой трети XX в. Как бы на новом витке они продолжили спор Достоевского с Леонтьевым, расширяя его до полемики с позицией историсософского пессимизма, которая была сильна внутри самой христианской традиции. Участники Санкт-Петербургских религиозно-философских собраний упрекали историческую церковь за отсутствие в ней «религиозно-социального идеала», за то, что она обещает рай лишь за гробом, «оставляя земную сторону жизни, весь круг общественных отношений пустым, без воплощения истины» (Тернавцев 2005, с. 7). И выстраивали «новое религиозное сознание» как сознание христиан, понявших свою ответственность за судьбы истории, усиливающих повернуть ее с путей неправды на Божьи пути. «Путейцы» Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков и ополчались на «средневеково-монашеское христианство, которое отрицает всякие земные задачи и учит смотреть поверх земли, богоотверженной и греховной» (Булгаков 1993, с. 40). Они подчеркивали, что это высокомерное отрицание — одна из причин торжества секуляризма, безбожия и апостасийности истории. Человечество строит Вавилонскую башню «на пустом месте, которое оставлено в мире христианством» (Бердяев 1994-2).

Крайним проявлением этой апостасийности, безбожного строительства башни стала для русских религиозных мыслителей Октябрьская революция и последовавшее за ней гражданское противостояние 1918-1922 гг. В резкой оценке рево-

люционных событий Н.А. Булгаков и С.Н. Бердяев сошлись с П.И. Новгородцевым и Г.В. Флоровским, которые критиковали утопизм вообще и социалистический утопизм в частности (см.: Новгородцев 1991), противопоставляя марксистским и большевистским стремлениям создать коммунистический рай факт греховности личности и падшести мира. Однако, указывая на утопичность попытки построить идеальное и благополучное общество «в несовершенном и страдальческом мировом целом», где «хаос еще не претворен в космическое состояние» (Бердяев 1990, с. 290), они, в отличие от того же Г.В. Флоровского, склонявшегося к историософскому пессимизму и катастрофизму в духе К.Н. Леонтьева, указывали на глубинное различие секулярных попыток устроить «рай на земле» и активно-христианской модели истории, в основе которой — не прометеистский, человекобожеский идеал, а вера в сорботничество Бога и человека. И рисовали идеал христианского прогресса, который не линеен, не замкнут в евклидовом пространстве трех измерений, а связан, как сказал бы Достоевский, «с другими мирами и с вечностью» (Достоевский 1984-1, с. 165), поднимает бытие и человека на новую ступень, становится залогом их преобразования.

Против идеи краха и неудачи истории, которая обесмысливает земное бытие человека, превращает его «в некоторую случайную цепь событий, долженствующих заполнить время до Страшного суда» (Скобцова Е. [Е.Ю. Кузьмина-Караваева] 1931, с. 24), выступал целый ряд мыслителей и общественных деятелей русского зарубежья. Большинство из них группировалось вокруг бердяевского журнала «Путь» (1925-1940), альманаха «Утверждения» (1929, № 1; 1930, № 2), журнала «Новый Град» (1933-1939), созданного в 1935 г. объединения «Православное Дело». Родственную позицию в отношении истории и ее перспектив занимали и некоторые правые деятели эмиграции: так, И.А. Ильин подчеркивал, что «массовый духовный кризис» XX века напрямую связан с тем, «что христианство доселе не поборолось в себе <...> мироотречного уклона, который учит покаянно уходить от мира и из мира, но не учит ответственно входить в мир и радостно творить в нем во славу Божию» (Ильин 1993, с. 316; курсив И.А. Ильина).

Идея оправдания истории носила подчеркнуто антисекулярный характер. Ее сторонники требовали внесения христианских заветов во все сферы жизни, «творческого раскрытия даров Святого Духа» в ткани земного бытия (Ильин 1993, с. 398). С их точки зрения, Господь требует от человека ответственного и

сознательного отношения ко всему, что совершается во времени и в истории. А это значит, что и культура, и искусство, и педагогика, и политика, и экономика, равно как и обширная область фундаментальной и прикладной науки, не только могут, но и должны быть освящены высшим христианским идеалом. «Тогда не побоимся и науки. Пути даже новые в ней укажем» (Достоевский 1976–2, с. 250) — эти слова старца Зосимы, не вошедшие в окончательный текст романа «Братья Карамазовы», своего рода манифестация новой, христиански ориентированной науки, призванной, по мысли Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, исцелить и «омертвевшую природу», подчиненную силам «разлада и распада», и страдающее, «больное человечество» (Козырев 1997, с. 40), служить «всемирному делу» братотворения и воскресения (Федоров 1995–1, с. 139).

То же относится к политике и экономике. Еще в XIX в. русская мысль в лице Ф.И. Тютчева, И.С. Аксакова, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева выдвинула идею христианской политики, основанной на Христовых заветах: «Надо, чтобы и в политических организациях была признаваема та же правда, та самая Христова правда, что и для каждого верующего» (Достоевский 1983, с. 51). А в начале XX в. эту идею подхватили деятели русского христианского возрождения, и прежде всего С.Н. Булгаков, связавший ее с концепцией «христианской общественности» и утвердивший органической частью мировоззрения тех, кто «в земной жизни человечества, в историческом процессе» видит «процесс богочеловеческий, устроение тела Христова» (Булгаков 1993, с. 40).

Намечая перспективу преображения хозяйственной деятельности рода людского на высших, нравственно-религиозных началах, русские христианские философы прямо напоминали о первой заповеди, данной Творцом человеку: возделывать и хранить этот мир, быть в нем хозяином добрым, его устроителем и украсителем, а не вором и нахлебником, умеющим только расточать ресурсы земли. Экономике они возводили к идее христианской икономии, считали частью Божественного домостроительства. Творческая деятельность человека в природе, подчеркивал в работе «Философия хозяйства» (1912) С.Н. Булгаков, коль скоро опирается она на Божий замысел о существе сознающем, содействует гармонизации смертного, раздробленного бытия, ведет его к полноте и совершенству. Хозяйство софийно, по своему заданию оно есть мироустроение, восстанавливающее в падшем бытии первоначальную Божественную красоту.

Однако реальное, эмпирическое хозяйство, которым управляет человек нынешней, безыдеальной цивилизации, не желающий знать ни о каких высших причинах, живущий по принципу «после нас хоть потоп», далеко отстоит от своего подлинного, неискаженного образа. Опасность такого хозяйствования сторонники идеи истории как «работы спасения» видели еще тогда, когда никто и не помышлял говорить о глобальных проблемах современного мира. Н.Ф. Федоров настойчиво предупреждал: «Цивилизация эксплуатирующая, но не восстанавливающая не может иметь иного результата, кроме ускорения конца» (Федоров 1995-1, с. 197). Философ всеобщего дела и наследовавшие ему в XX в. Н.А. Сетницкий, А.К. Горский, В.Н. Муравьев радикально расширили объем политэкономического понятия «эксплуатация», транспонируя его из области политэкономии в сферу антропологии и онтологии, видя в нем эгоистический, безответственный тип отношения человека к бытию, начало, на котором держится посплегрехопадный, смертный порядок природы. Несамодостаточность, неумение поддерживать свою жизнь вне надобности умалить и поглощать при этом чужую, рознь и отчужденность друг от друга частей единого целого, позволяющая рассматривать другого как объект, как орудие достижения собственных целей, стихийность протекающих в мире процессов, нерегулируемых, не направляемых в созидательное русло, — вот почва, на которой вырастает принцип эксплуатации. Этому нравственно тупиковому принципу Федоров и его последователи противопоставили другой — высший принцип, обозначенный ими в понятии регуляции: не взаимная рознь, вытеснение и борьба, не паразитирование и хищничество, а согласное, одухотворенное, питаемое любовью единство частей целого. Регуляция, сознательно-творческое управление процессами, протекающими в природе и космосе, открывает перед родом людским новый, совершенный — Божеский — тип хозяйствования, ведет к преобразению бытия в благобытие. В ее осуществлении человек предстает как соработник Творца, а не как своевольный насильник природы, узурпатор Его власти на земле.

Н.Ф. Федоров, наиболее полно раскрывший понятие регуляции, намечал и конкретные ее направления. Во внешнем мире это борьба со стихийными природными катаклизмами: ураганами, землетрясениями, наводнениями, цунами, засухами и эпидемиями, уносящими миллионы человеческих жизней, умение не просто предсказывать, но предотвращать

эти бедствия; регуляция климата и атмосферы, превращение планеты в подлинный Сад, выход в космос для его освоения и преображения, безграничное творчество в обновленной Вселенной. В обращении на самого человека это «психофизиологическая регуляция»: блокировка процессов старения, борьба с болезнями и со смертью, просветление психики, обретение способности к «органосозиданию», к «естественному тканетворению», природной формой которого является автотрофность растений, строящих свои клетки из неорганических элементов под воздействием солнечной энергии. Мыслитель говорил о необходимости перехода от прогресса технического, грубо механически, орудийно воздействующего на природу, к прогрессу органическому, сопряженному с чутким, сердечным вниканием в бытие, с овладением внутренними его законами. Став существом «полноорганическим», непожирающим и невывесняющим, способным к обитанию в различных средах, к «последовательному вездесущию», человек выйдет к полноте творчества, осуществляя «бесконечную мысль в неограниченных средствах материи, имея образец в доступном созерцанию человеческого рода Божестве» (Федоров 1995-1, с. 125).

Последняя цитата указывает на характерное для концепции «оправдания истории» «действенное» истолкование христианского догмата. Догматы выступают здесь не только как истины веры, но и как заповеди, по которым должна строиться жизнь. Так, новый принцип бытия вещей и существ, что вносится в историю и природу человечеством, вставшим на Божьи пути, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский и др. основывают на том образе взаимодействия, который дан в неслиянно-нераздельном, питаемом любовью единстве ипостасей Троицы. Всеединство по подобию Божественного Троиединства выдвигается в противоположность атомарному, обособленно-эгоистическому бытию тварных существ, розни, пронизывающей собой все уровни мира, «небратству вещества», «взаимной непроницаемости» вещей и явлений, вытесняющих друг друга во времени и в пространстве (см.: Соловьев 1988-2, с. 540-541). Проецируясь же в социальную сферу, принцип всеединства рождает принцип соборности. Если адепты идеи краха и неудачи истории зачастую были готовы опереть законы развития социума на наличный порядок природы (достаточно вспомнить К. Леонтьева с его концепцией трехмоментного развития цивилизаций и культуру, уподобляющей их жизнь жизни растения: родиться,

взрасти, плодоносить и умереть, распавшись на случайные, разрозненные, более не имеющие смысла элементы), то сторонники идеи истории как «работы спасения» полагали социальные образцы не в сфере несовершенного сущего, а в области сверхприродной, в мире совершенного и должного. Соборность преодолевает и односторонность индивидуализма, попирающего целое ради единичного «я», и однобокость родовой установки, изъяны коллективизма, где это «я», напротив, приносится в жертву общему. Личность не обособляется от других, но и не сливается с ними до неразличимости, она пребывает в родственном, питаемом любовью единстве со всеми, в труде братского всеслужения и в этом всеслужении наиболее полно раскрывает себя.

Призывая к нравственному опаматованию, соборному единению, христианскому деланию, религиозные мыслители начала XX в. были полны ощущения, что конечные судьбы мира творятся здесь и сейчас. Примечательна с этой точки зрения программа Христианского братства борьбы, созданного в 1905 г. В.Ф. Эрном и В.П. Свенцицким: «<...> “время близко “ — мы вступаем в окончательный апокалиптический период всемирной истории»; «на теперешнем поколении лежит колоссальная задача — найти конкретные пути осуществления полной правды в жизни верующих и тем самым при содействии Духа Святого положить начало концу господству зла и смерти» (Взыскующие Града 1997, с. 697).

Так в противовес пассивной эсхатологии, которая сопряжена с представлением о грядущем катастрофическом обрыве истории, сошедшей с Божьих путей, рождалась в русской философской культуре идея новой, «оптимистической» эсхатологии, согласно которой история, ставшая богочеловеческим деланием, вырастает в вечность, приносит «много плода» (Ин 12: 24). Наука, культура, искусство, хозяйство — соучастники и соратники в общем деле преодоления смерти, воскрешения умерших, регуляции природы. Они обретают эсхатологический смысл, являя собой лестницу к Иерусалиму Небесному, мыслятся теми ключами рая, о которых говорил Достоевский устами старца Зосимы (см.: Достоевский 1976–1, с. 245).

Н.А. Бердяев назвал этот тип эсхатологизма «активно-творческим» (Бердяев 1939, с. 211), а философ Н.А. Сетницкий — «эсхатологией жизни и спасения» (Сетницкий 2010, с. 135). Если для «пассивной апокалиптики» конец мира не зависит от человеческих усилий, он всецело в руках Создателя, Который и

обрывает историю, упорствующую на путях зла, то для апокалиптики активной и творческой все совершенно иначе. «Конечные судьбы человечества, — подчеркивает Бердяев, — зависят от Бога и от человека. Человеческая свобода и человеческое творчество соучаствуют в уготовлении конца, к концу вещей ведет богочеловеческий процесс. Конец истории и мира не только совершается над человеком, но и совершается человеком. Навстречу Второму пришествию Христа идет человек в совершаемых им делах, акты его свободного творчества уготовляют Царствие Божие» (Бердяев 1940, с. 7).

Опорой активно-творческого эсхатологизма стала 20-я глава Откровения Иоанна Богослова, в центре которой — образ «тысячелетнего царства Христова». Еще раннехристианские апологеты св. Папий Иерапольский, Иустин Мученик, Ириней Лионский представляли Царство Божие на земле как связующее звено между нынешним, падшим состоянием мира и преображенной реальностью «нового неба и новой земли» (см.: Василий Кановский, свящ. 1912, с. 448). Представители русской христианской мысли подхватили эту трактовку. Миллениум для них — новая, благая эпоха истории, в которой не только достигнут совершенства социальные отношения, держащиеся любовью и верой, но и начнется изменение законов природного естества. Характерны интуиции Достоевского, выраженные устами старца Зосимы: «Изменится плоть ваша. (Свет фаворский)»; «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови — злаки» (Достоевский 1976–2, с. 245, 246). Тот же Достоевский, переключаясь с аббатом Иоахимом Флорским, трактует эру миллениума как эру обретения духотелесной цельности и чистоты: «Millenium, не будет жен и мужей» (Достоевский 1974, с. 182). Н.Ф. Федоров, осмысляя пророчество о «воскресении первом», данное в 20-й главе Откровения, видит в нем тот этап регуляции, когда благая активность рода людского простирается только на пределы земли, в отличие от Иерусалима Небесного, символизирующего преображение всей Вселенной.

Эпоху миллениума сторонники идеи оправдания истории представляли как эру явления Церкви Христовой, ее раскрытия во всей полноте земного, исторического бытия. Человечество, преображаясь, устанавливает новые отношения с природой, основанные на любовной ответственности и «освященном труде». Подобно Соловьеву, Федорову, Достоевскому, философы первой трети XX в. видят в тысячелетнем царстве эпоху эсхатологического

свершения. «Новая теократия призвана соборно готовить воскресение мира и всего живущего», — утверждает Бердяев (Бердяев 1907, с. 224)<sup>1</sup>. А Булгаков называет пророчество о миллениуме центральным пророчеством Иоанна, равновеликим пророчеству о Новом Иерусалиме, более того, соединяет эти пророчества воедино, объявляя исполнение первого вехой на пути к исполнению второго, подчеркивая, что время этого века есть время свершений для века будущего (см.: Булгаков 1991, с. 300–307).

Ключевая роль в деле преобразования мира в Царство Христово принадлежит человеку — не самостийному индивиду, противопоставляющему свое гипертрофированное, «я» миру, людям и Богу, но личности, сознавшей свою связь с другими личностями, идущей навстречу Творцу, дабы стать Его соратником. Еще в XIX в. у трех мыслителей-современников: Ф.М. Достоевского, Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева — зазвучала идея богочеловечества, одна из главных и сокровенных идей русской мысли. При этом если Достоевский исчерпывающе передавал суть этой идеи, еще не вводя самого понятия («Да Христос и приходил за тем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно<sup>2</sup>»), то у Федорова и Соловьева понятие «богочеловечество» уже обозначено прямо: у одного — в греческой («теоантропоургия»), у другого — в русской («богочеловечество») огласовке.

Учение о богочеловечестве строится на принципах христианского синергизма, развитых в исихастской, паламитской традиции. Его смысл точно передает афоризм Н.А. Бердяева: «Не только человек нуждается в Боге, но и Бог нуждается в человеке» (Бердяев 1994–1, с. 94). Ветхозаветному теоцентризму и гуманистическому антропоцентризму здесь противопоставлен христианский теоантропоцентризм, провозглашенный «благой вестью» Христа, заповедавшего ученикам, а через них и всему человечеству: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф 5: 48) и «Верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин 14: 12).

1 Подробнее о теме миллениума в русской философской мысли см.: Гачева 2015.

2 Цит. по уточненной расшифровке Б.Н. Тихомирова (см.: Тихомиров 2000, с. 234).

Русская религиозно-философская мысль приняла заповедь о совершенстве как призыв не только к нравственному, духовному деланию, но и к творческой активности в мире, охватывающей все сферы человеческой практики. Именно поэтому так крепко соединились в ней идея Богочеловечества, «центральная антропологическая идея христианства» (Бердяев 1993, с. 84), и идея оправдания истории, понимание ее как совокупной, творческой «работы спасения». Концепция человека, восстанавливающего в себе образ Божий, восходящего к богоподобию, и христианский общественный идеал оказались двумя сторонами единого целого. Как точно сказал об этом С.Н. Булгаков, «Богочеловечество есть догматический зов как к духовной аскезе, так и к творчеству, как к спасению от мира, так и к спасению мира» (Булгаков 1996, с. 271).

Активно-творческая эсхатология опирается на ведущие идеи-концепции русской философской мысли. Идея оправдания истории, неразрывно соединенная с идеей чаянием Царства Божия на земле, идея Богочеловечества соединяются здесь с идеей условности апокалиптических пророчеств и с концепцией апокатастасиса. Три из них были высказаны — с разными смысловыми акцентами — и Достоевским, и Федоровым, и Соловьевым и затем подхвачены мыслителями XX в., а четвертая — идея условности апокалиптических пророчеств — принадлежит именно Федорову и уже от него перешла в сферу рефлексии старших и младших современников философа общего дела.

Согласно этой концепции, кризисы и катаклизмы, «глади и пагуби», пришествие Антихриста, конец мира и Страшный суд с последующим разделением человечества на горстку спасенных и тьму вечно проклятых, о которых говорит Откровение ап. Иоанна, — это угроза, а не неотменимый, роковой приговор. Они станут реальностью только в том случае, если человечество будет упорствовать на противобожеских, ложных путях. Если же род людской сознает себя соратником Творца, начнет творить дело Божие, то история будет не падением в глубины сатанинские, а восхождением к Иерусалиму Небесному, в котором спасены будут все. Пророчество о гибели мира, по мысли Федорова, подобно пророчеству Ионы: «Еще сорок дней и Ниневия будет разрушена!» (Иона 3: 4), снятому после покаяния жителей города. Оно не висит дамокловым мечом над историей, но призывает к «умопремене», к покаянию, за которым должно последовать исправление жизни, а значит, поворот истории на Божьи пути.

В эсхатологической концепции, стоящей на идее условности апокалиптических пророчеств, нет фатальности, но нет и расслабляющего «все равно Господь простит, так чего же стараться». Напротив, на человека возлагается вся полнота ответственности за грядущие судьбы мира, за судьбы своих братьев во Христе, умерших и только грядущих в мир, за все создание Божие. Спасение здесь *не даровое, а трудовое*, требующее активного делания, всеотдайной любви (подробнее см.: Семенова, 2004-1). Это делание и индивидуально, и коллективно, причем и в том, и в другом случае оно пронизано пафосом вселенской ответственности за все, что происходит в мире, впадшем в разделение и вражду.

Эсхатологию младшего современника Федорова — В.С. Соловьева Р.А. Гальцева назвала «условной, или открытой, ибо принципиально она зависит от человеческих усилий» (Гальцева 2012, с. 183). И это действительно так. В 1896 г., рисуя в письме к Е. Тавернье обозначенные в Откровении свидетельства грядущего исхода истории, ту финальную победу над злом, которая ознаменует переход бытия в новое — преображенное, бессмертное — качество, Соловьев заявлял: «Иисус Христос, чтоб восторжествовать истинно и разумно над антихристом, нуждается в нашем сотрудничестве» (Соловьев 1923, с. 221). Спустя три года в «Краткой повести об антихристе» философ изобразил тот этап всемирной истории, когда мир, отрекшийся от Христовых заветов, внешне благополучный, но кризисный и непрочный внутри, гордящийся прогрессом науки и техники и страждущий от внутренней опустошенности, рождает Противобога. Но именно здесь, в низшей точке падения, начинается «метанойя». Антихриста обличают главы христианских исповеданий; в пустыне, куда удалились остатки христиан, не подчинившихся «образу зверя», происходит воссоединение Церквей; на императора-самозванца восстают иудеи. Подобно ниневитянам, подобно работникам одиннадцатого часа, человечество опаматывается почти на пороге гибели мира — и, как следствие этого, история меняет русло. Господь сходит к Своим чадам, воскресают праведники, и на земле воцаряется тысячелетнее Царство Христово.

Нарисованному в «Краткой повести...» апостасийному сценарию будущего, который род людской отбрасывает буквально в последний момент, спасаясь, по слову апостола, «как бы из огня» (1 Кор 3: 15), сам Соловьев, долгие годы общавшийся с Федоровым и испытавший влияние его мысли (см.: Сетницкий 1926; Никитин 1990; Семенова 1994; Гачева 2004), противопо-

ставлял иной — благодатный сценарий: человечество, делая выбор в пользу Христовой правды, становится способным воплотить эту правду во всей многомерности внешнего бытия, прорастивая в земной реальности семена «нового неба и новой земли». Именно этот сценарий был положен в основу соловьевской концепции теократии, развернутой в работах «Великий спор и христианская политика» (1883), «История и будущность теократии» (1886) «Россия и Вселенская церковь» (1889). В книге «Оправдание добра» смысл развития «нравственной организации человечества» Соловьев определял как «перерождение в богочеловечество» (Соловьев 1988–1, с. 540). Исполняя заповедь о совершенстве, человеческий род должен «преобразовать и одухотворить материальную природу» (там же, с. 429), избавляя ее «от необходимости тления и смерти» и приуготовляя «для всеобщего телесного воскресения» (там же, с. 538).

Ту же точку зрения в «Трех разговорах о войне, прогрессе и конце всемирной истории», предваряющих «Краткую повесть об антихристе», выражает господин Z. Он говорит о синергии Божественных и человеческих усилий в истории, о «вдохновении добра» (Благодать Божия), которое действует в личностях, свободно и любовно раскрывающих этому действию свои ум и сердце. И о том, как «органический рост и совершенствование <...> лица и общества, народа и человечества» завершается «Царством Божиим, которое хотя будет и на земле, но лишь на новой земле, любовно обрученной с новым небом» (Соловьев 1988–2, с. 730–731). Но этот вариант движения истории к «новому небу и новой земле», по мысли господина Z и самого Соловьева, станет возможен лишь в случае духовного «отрезвления» человечества, объединения не под эгидой секулярной цивилизации и культуры, устраивающих царство «всеобщей сытости» и вытесняющих религию на задворки прогресса (как то происходит в «Краткой повести об антихристе»), а под Христовым знаменем, когда преобразятся все сферы жизни, в том числе общество и государство, и всецелое человечество обратится во Вселенскую Церковь.

Примечательно, что далеко не все деятели русского религиозно-философского возрождения поняли и восприняли этот пласт мысли В.С. Соловьева. Во многом потому, что мысль философа о вариативности финала истории заслонило для них написанное незадолго до смерти «Письмо в редакцию “Вестника Европы”», где пророк Богочеловечества фактически вставал на точку зрения К.Н. Леонтьева, подчеркивая «любимую мысль»

своего отца, С.М. Соловьева: «всемирная история внутренне кончилась» (Соловьев 1914, с. 225). Идея условности апокалиптических пророчеств ассоциировалась у русских мыслителей XX века прежде всего с Н.Ф. Федоровым, и они неоднократно высказывались об этой стороне его учения. Н.А. Бердяев называл федоровское толкование Апокалипсиса «гениальным и единственным в истории христианства» (Бердяев 1915, с. 100). А Г.П. Федотов, автор статьи «Эсхатология и культура», в которой он, подобно Бердяеву и Булгакову, выступая против «культуро-отрицающего эсхатологизма» (Федотов 1938, с. 48), признавался, что «идея Федорова об условном значении пророчеств» явилась для него и его современников «настоящим освобождением» (там же, с. 52–53).

На идее условности апокалиптических пророчеств, краеугольном камне федоровской философии активного христианства, строилась эсхатологическая концепция трех мыслителей, оставшихся в Советской России и продолжавших в подцензурных условиях традиции русской религиозной мысли предреволюционной поры. А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев развивали идею «активной апокалиптики», основанной на «соединении двух принципов: активности отдельных существ и преображения всего мира» (Муравьев 2011, с. 501). Утверждение в современном христианском сознании «эсхатологии спасения», вселяющей надежду на прозрение рода людского, друзья-философы считали неотложной задачей времени, видели в нем путь к духовному возрождению Церкви, переживавшей в Советской России, как и в первые века христианства, эпоху гонений со стороны государственной власти. Примечательно, что вызванный этими гонениями всплеск апокалиптических настроений как в народных, так и в интеллигентских религиозных кругах метрополии рождал не только напряженные ожидания конца света и справедливой кары безбожникам, но и чаяния обновления, крушения человекобожеской «культуры Антихриста» и торжества богочеловеческой, христианской культуры, раскрытия во всей полноте житнетворческих потенций новозаветной веры (см. об этом: Артемьев 1930).

Книга Н.А. Сетницкого «О конечном идеале» (Харбин, 1932) — целостный опыт построения творческой, преображающей эсхатологии. Давая во второй ее части развернутое истолкование Откровения Иоанна Богослова, философ опирается на определение Н.Ф. Федорова, называвшего Апокалипсис «всемирно-поучитель-

ной притчей», изображающей «судьбу земного Вавилона и небесного Иерусалима» (Федоров 1995-1, с. 321). Сетницкий стремится истолковать эту притчу не только «прочитывая» образы падения и отступничества, относящиеся к нынешней цивилизации, к миру, каков он есть, но и демонстрируя проективно-символический пласт Откровения — ту высшую цель, которая дана в образе Иерусалима Небесного, олицетворяющего преображенную, обоженную Вселенную, и те пути онтологического делания, которые ведут к этой цели: богочеловеческая победа «над стихией, над природной беспорядочностью хаоса» (Сетницкий 2010, с. 302), воплощенной в образе «зверя из бездны», регуляция природы (образ гусяров, стоящих на огнестеклянном море), преодоление смерти, воскрешение умерших, одухотворение мира.

Понимание истории как пути к Новому Иерусалиму, вера в то, что судьбы мира зависят и от человека, что «человек призван активно бороться со смертоносными силами зла и творчески уготовлять наступление Царства Божьего» (Бердяев 1993, с. 227), изменяло представление русских религиозных мыслителей и об объеме спасения. Эсхатологическая тема оказывалась тесно сплетенной с темой апокатастасиса, с крцификсной для русского религиозного сознания проблемой ада и адских мук.

Русская литература, из духа которой и родилась русская философия, готовила почву для философской и богословской постановки проблемы апокатастасиса. Мучительное переживание идеи ада, вечного наказания, неизбежности «геенны огненной» не только для людей, но и для падших духов, устремленность ко всеобщему прощению и спасению находим у А.С. Пушкина («Отрывки», 1821; «Ангел», 1827; «Анджело», 1833), М.Ю. Лермонтова («Демон», 1829-1838)<sup>3</sup>, Н.В. Гоголя, ответившего на разгул революционного братоубийства в Европе 1848 г. молитвой «Господи, спаси и помилуй бедных людей Твоих» (Гоголь 1992, с. 440-441) и влагавшего в трехчастный замысел «Мертвых душ» чаяние перерождения и спасения человечества — спасения всех: и чичиковых, и маниловых, и плюшкиных, и собакевичей, и ноздревых, призванных совлечься «ветхого человека», просветлить и восстановить в себе Христов образ. Особое место тема апокатастасиса занимает в творчестве Ф.М. Достоевского (см.: Касаткина 2007, с. 305-311; Капилупи 2007; Гачева 2007). Несмотря на сознание укорененности в мире зла, на понимание глубокой искаженно-

3 См. об этом: Семенова 2004-2, с. 130-134, 184-187, 195.

сти человеческой природы, писатель искал путей «восстановления погибшего человека» и, начиная с «Записок из мертвого дома», напряженно размышлял над вопросом об объеме спасения. Под знаком идеи апокатастасиса стоит «Преступление и наказание», роман о разбойнике, прошедшем через падение, упорство во зле и покаяние и ставшем, наконец, «разбойником благоразумным» (так художественно утверждает писатель евангельскую мысль, что нет большей радости в Царствии Божием, чем о едином грешнике кающемся и что двери спасения открыты всем — нужно только захотеть в них войти). Мотив всеобщности спасения звучит в «Бесах», «Подростке», «Братьях Карамазовых», где писатель прямо противопоставляет правду Христа, всепрощающего и милосердного, сходящего к людям в порыве сострадания и любви, правде Великого инквизитора, что переносит Страшный суд с неба на землю, сожигая «к вящей славе Господней» сотни еретиков (см.: Достоевский 1976–1, с. 226).

Идея апокатастасиса была стержнем философии Н.Ф. Федорова (см.: Семенова 2004–1, с. 276–289), прямо соединяясь с идеей условности апокалиптических пророчеств, с трактовкой догмата о Троице как образце человеческого многоединства во всей его полноте, с темой богочеловеческой синергии. Цитируя «молитву за угнетателей», распространенную в церкви сирийцев-несториан («Испрашиваем также Твоего милосердия для всех наших врагов и всех ненавидящих нас, для всех умышляющих зло против нас. Не о суде или мщении молимся Тебе, всемогущий Боже, но о сострадании и спасении и отпущении всех грехов, ибо Ты хочешь всем человекам спастися и в разум истины идти»), философ подчеркивал, что на ее основании можно молиться даже о спасении Антихриста (см.: Федоров 1995–2, с. 49).

«*Αποκαταστάσις τῶν πάντων* — царство духа, как полное проявление всеединого» (Соловьев 1988–1, с. 121) — таков идеал Соловьева, проходящий красной нитью через все его творчество. Резкая критика «гносного догмата о вечных муках»<sup>4</sup> истекала из самой основы соловьевского синтеза: две главные его идеи — всеединства и богочеловечества — логически исключали и разделение, и отверженность применительно к преображенному состоянию мира, их *conditio sine qua non* — всеобщее спасение и обновление, перерождение и одухотворение всех элементов бытия.

4 Формулировка, приведенная в дневнике А.А. Киреева (цит. по: Носов 1992, с. 249).

И для Федорова, и для Соловьева «осуждение на вечные мучения хотя бы одного существа <...> равносильно осуждению всех, так как, в силу солидарности всех человеческих существ, страдание одних делается невозможностью блаженства для других»<sup>5</sup>. В случае избирательного спасения грешники будут наказаны «вечными муками», а праведники — «созерцанием этих мук» (см.: Федоров 1995-1, с. 402). Такой исход будет поистине катастрофой для человечества, будет наказанием всем, в том числе и праведникам: как им, с их сердцем милующим, исполненным бесконечной любви, вынести мучения своих братьев — да, грешных, да, недостойных, но все-таки братьев, а значит, с ними единых и нераздельных!

Идея апокатастасиса, неразрывно сплетенная с идеей истории как работы спасения, с концепцией Богочеловечества, от Ф.М. Достоевского, Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева перешла в религиозно-философскую мысль XX в. Ее убежденно защищали В.В. Розанов, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, В.И. Несмелов, Г.П. Федотов, Н.О. Лосский, В.Н. Ильин, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, Д.Л. Андреев и др. В пользу идеи всеобщности спасения они выдвигали самые разнообразные аргументы: богословские, философские, религиозно-этические. Подчеркивали, что идея вечного ада разрушает представление о всеблагости Творца, ставит под сомнение идеал Царствия Божия, обесмысливает бытие и историю, что она есть произведение мстительного и злобного человеческого сердца и идет вразрез с идеей полного ософииения твари: обетование «будет Бог все во всем» (1 Кор 15:28) органически несовместимо с идеей геенны.

Сторонники апокатастасиса отрицали онтологичность зла: зло — не сущность, а состояние твари, вызванное ее самостью, обособлением, нежеланием быть воедино с Творцом (см.: Лосский 1994, с. 368-369). Поэтому и ад — свойство, а не субстанция, *состояние души*, а не часть материального мира. Ад субъективен, а не объективен, он не в Боге, а в человеке, не в бытии, а в душе личности, а значит, может быть избыт по мере ее духовного просветления и возрастания, преодолен любовью и верой. «Переживание адских мучений, — писал Бердяев, — возможно для твари, лишь поскольку в ней не померк окончательно образ Божий <...>. В адском мучении человека мучит не Бог, а мучит сам себя человек,

5 Так передавал мысль В.С. Соловьева корреспондент газеты «Голос» (цит. по: Носов 1992, С. 249).

но мучит себя Богом, Божьей идеей. Божественный свет является источником мучений, как напоминание о том, к чему призван человек» (Бердяев 1993, с. 231). Но такое толкование ада как раз и давало возможность признать его только *временным*, увидеть путь *преодоления ада* через свободное избрание личностью *добра*, через движение к Богу, которое никогда не закрыто для человека.

В книге «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» Н.А. Бердяев подчеркивал, что вопрос о преодолении ада есть вопрос об ответственности праведников за грешников, вопрос о мере и силе их любви, о высоте их собственного нравственного сознания: «Рай невозможен для меня, если близкие мои, родные мне или даже просто люди, с которыми мне приходилось быть вместе в жизни, будут в аду, если в аду будут Бёме, как “еретик”, Ницше, как “антихрист”, Гёте, как “язычник”, и грешный Пушкин. Те католики, которые в своей теологии шага ступить не могут без Аристотеля, готовы со спокойной совестью допустить, что Аристотель, как не христианин, горит в адском огне. Вот это стало для нас невозможным, и эта невозможность есть великий успех нравственного сознания. Уж если я столь многим обязан Аристотелю или Ницше, то я должен разделить их судьбу, взять на себя их муку, должен освободить их из ада. Нравственное сознание началось с Божьего вопроса: “Каин, где брат твой Авель?” Оно кончится другим Божьим вопросом: “Авель, где брат твой Каин?”» (Бердяев 1993, с. 237).

Именно этот дух абсолютной, вселенской ответственности за каждого человека, проходящего в мир, объединял сторонников идеи оправдания истории. Учение о вечных муках было для них несовместимо с этим духом, равно как и с пониманием христианской любви, которая «на высших ее ступенях не сопровождается отвращением от злых, несовместима с забвением их, но, напротив, сопровождается жалостью ко всей твари, к злым и добрым и даже к демонам» (Жураковский 1916, с. 65). В этой любви и жалости — залог «всеобщего восстановления», и применительно не только к человеку, но и ко всему многоликосму космосу. Н.А. Бердяев подчеркивал: «Мое спасение и преображение связано не только со спасением и преображением других людей, но также со спасением и преображением животных, растений, минералов, былинки, с введением их в Царство Божие. И это зависит от моих творческих усилий. <...> Человек — верховный центр мировой жизни, она пала через него, и через него она должна подняться» (Бердяев 1993, с. 249).

В книге «Апокалипсис Иоанна» С.Н. Булгаков так определял смысл Откровения, завершительной книги Нового Завета, рисующей образ истории, которая устремляется к вечности: «<...> Все содержание Апокалипсиса, во всех его потрясающих и ужасающих образах, есть изображение пути к Апокатастасису. Он есть книга откровения сначала о земном, временном, тысячаелетнем царстве, а затем и всеобщем и окончательном царстве святых во веки веков. И от благочестиво принимающего умом и сердцем к этим священным пророчествам требуется со всей силой веры и упования ответствовать АМИНЬ» (Булгаков 1991, с. 251). Апокатастасис — сердцевина христианского обетования, конечная точка, к которой движется бытие с начала творения, путеводная звезда, которая светит в историю. Это *совершенное благодатствованиетвари*, полнота Божественной любви (см. там же, с. 215).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Артемьев 1930 — *Артемьев М.* Жива ли Россия? (Рассказ ушедшего из России) // Путь. 1930. № 25. С. 3–21.
- Бердяев 1907 — *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907.
- Бердяев 1915 — *Бердяев Н.А.* Религия воскрешения. «Философия общего дела» Н.Ф. Федорова // Русская мысль. 1915. Кн. 7. С. 75–120.
- Бердяев 1939 — *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии). Paris, 1939.
- Бердяев 1940 — *Бердяев Н.А.* Война и эсхатология // Путь. 1940. № 61. С. 3–14.
- Бердяев 1990 — *Бердяев Н.А.* Собр. соч. Т. 4. Духовные основы русской революции. Философия неравенства. Paris, 1990.
- Бердяев 1993 — *Бердяев Н.А.* О назначении человека. Опыт парадоксальной этики // *Бердяев Н.А.* О назначении человека. М., 1993. С. 20–215.
- Бердяев 1994–1 — *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 37–341.
- Бердяев 1994–2 — *Бердяев Н.А.* Спасение и творчество // Там же. С. 343–367.
- Булгаков 1933 — *Прот. Сергей Булгаков.* Агнец Божий. Париж. 1933.
- Булгаков 1991 — *Прот. Сергей Булгаков.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991.
- Булгаков 1993 — *Булгаков С.Н.* Неотложная задача (О союзе христианской политики) // *Булгаков С.Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2.
- Булгаков 1996 — *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М., 1996.
- Василий Кановский, свящ. 1912 — *Василий Кановский, свящ.* Эсхатология св. Ириния Лионского (хилиазм и гностицизм) // Вера и разум. 1912. № 16. С. 431–453.

- Взыскующие града 1997 — Взыскующие града: Хроника жизни русской религиозно-философской и общественной жизни первой четверти XX века в письмах и дневниках современников. М., 1997.
- Гальцева 2012 — Гальцева Р. Конкретная эсхатология Владимира Соловьева // Гальцева Р., Роднянская И. К портретам русских мыслителей. М., 2012. С. 173–184.
- Гачева 2004 — Гачева А.Г. В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. История творческих взаимоотношений // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. СПб., 2004. Кн. 1. С. 844–936.
- Гачева 2007 — Гачева А.Г. Проблема всеобщности спасения в романе «Братья Карамазовы» (в контексте эсхатологических идей Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева) // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. М., 2007. С. 226–282.
- Гачева 2015 — Гачева А.Г. Идеал «Царства Божия на Земле» в русской мысли: от Серебряного века до новгородства 1930-х гг. // Соловьевские исследования. 2015. № 3. С. 80–98.
- Гоголь 1992 — Гоголь Н.В. Духовная проза. М., 1992.
- Достоевский 1974 — Достоевский Ф.М. Бесы. Подготовительные материалы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 58–332.
- Достоевский 1976–1 — Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Кн. I–X // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 5–508.
- Достоевский 1976–2 — Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Книги XI–XII. Эпилог. Рукописные редакции // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 5–374.
- Достоевский 1983 — Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1877 год // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 5–223.
- Достоевский 1984–1 — Достоевский Ф.М. Дневник писателя на 1880 год // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 129–174.
- Достоевский 1984–2 — Достоевский Ф.М. Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880–1881 гг. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 42–87.
- Жураковский 1916 — Жураковский А. К вопросу о вечных муках // Христианская мысль. 1916. № 7/8. С. 78–93.
- Ильин 1993 — Ильин И.А. Основы христианской культуры // Ильин И.А. Одинокий художник. М., 1993. С. 291–336.
- Капилупи 2007 — Капилупи С.М. Вопрос о грехопадении и всеобщем спасении в романе «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. М., 2007. С. 187–225.
- Касаткина 2007 — Касаткина Т.А. «Братья Карамазовы»: опыт микроанализа текста // Там же. С. 283–319.
- Козырев 1997 — Козырев А. Наукоучение Владимира Соловьева: к истории неудавшегося замысла // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1997 год. СПб., 1997. С. 5–68.

- Леонтьев 1912 — Леонтьев К.Н. О всемирной любви // Леонтьев К.Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1912. Т. 8. С. 174–215.
- Лосский 1994 — Лосский Н.О. Бог и мировое зло. Основы теодицеи // Лосский Н.О. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 316–389.
- Муравьев 2011 — Муравьев В.Н. Обожение // Муравьев В.Н. Соч.: В 2 т. М., 2011. Т. 1.
- Никитин 1990 — Никитин В.А. Владимир Соловьев и Николай Федоров // Символ. 1990. № 23. С. 279–300.
- Новгородцев 1991 — Новгородцев П.И. Об общественном идеале. М., 1991.
- Носов 1992 — Носов А.А. Реконструкция 12-го «Чтения по философии религии» В.С. Соловьева // Символ. 1992. № 28. С. 245–258.
- Семенова 1994 — Семенова С.Г. «Смысл любви» Владимира Соловьева // Семенова С.Г. Тайны Царствия Небесного. М., 1994. С. 358–370.
- Семенова 2004-1 — Семенова С.Г. Философ будущего века — Николай Федоров. М., 2004.
- Семенова 2004-2 — Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1.
- Сетницкий 1926 — Сетницкий Н.А. Русские мыслители о Китае: В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. Харбин, 1926.
- Сетницкий 2010 — Сетницкий Н.А. О конечном идеале // Сетницкий Н.А. Избранные сочинения. М., 2010. С. 61–529.
- Скобцова Е. [Е.Ю. Кузьмина-Караваева] — Скобцова Е. [Е.Ю. Кузьмина-Караваева]. Российское мессианское призвание // Утверждения. 1931. № 2. С. 23–29.
- Соловьев 1914 — Соловьев В.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. СПб., 1914. Т. 10. С. 225–226.
- Соловьев 1923 — Соловьев В.С. Письма: В 4 т. Пг., 1923. Т. 4.
- Соловьев 1988-1 — Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1.
- Соловьев 1988-2 — Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
- Тернавцев 2005 — Тернавцев В.А. Русская церковь перед великою задачей // Записки Санкт-Петербургских религиозно-философских собраний (1901–1903 гг.). М., 2005. С. 5–19.
- Тихомиров 2000 — Тихомиров Б.Н. Заметки на полях Академического полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура: Альманах № 15. СПб., 2000. С. 231–244.
- Федоров 1995-1 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 1.
- Федоров 1995-2 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 2.
- Федоров 2004 — Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. СПб., 2004. Кн. 1.
- Федоров 2008 — Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. СПб., 2008. Кн. 2.
- Федотов 1938 — Федотов Г.П. Эсхатология и культура // Новый Град. 1938. № 13. С. 45–56.

Идея оправдания истории  
и активно-творческий эсхатологизм  
русской религиозно-философской мысли  
конца XIX — первой трети XX в.

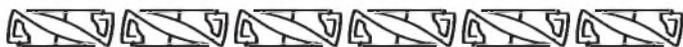
Русская религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX в. в лице Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова и др. стремилась к оправданию истории, понимала ее как поле встречи Бога и человека, их сотрудничества, как движение к Царствию Божию, «новому небу и новой земле». В противовес пассивной эсхатологии, которая сопряжена с представлением о грядущем катастрофическом обрыве истории, сошедшей с Божьих путей, они выдвигали идею «оптимистической», «активно-творческой» эсхатологии, согласно которой история, ставшая богочеловеческим делом, вращается в вечность, земля не сгорает, а преобразуется, и спасение даруется всему роду людскому.

*Ключевые слова:* оправдание истории, идея истории как «работы спасения», активно-творческая эсхатология, миллениум, апокатастасис.

The Justification of History  
and Active Creative eschatology  
in Works of Russian Religious Writers and Philosophers  
of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> Century

Russian philosophers and writers of the late XIX — early XX century ( N.F. Fedorov, V.S. Soloviev, N. A. Berdyaev, S.N. Bulgakov) seek for the justification of history, understand it as a place where people meet God, co-exist and co-operate with Him. History is perceived as a way to the Kingdom of God, to «a new heaven and a new earth». In contrast to passive eschatology, which is associated with the idea of an impending catastrophic precipice of history, descended from God's ways, they put forward the idea of «optimistic», «actively-creative» eschatology, according to which history has become divine-human work, which grows into eternity, the earth is not burned but transformed, and the salvation granted to the entire human race.

*Keywords:* justification of history, idea of history as a «work of salvation», active and creative eschatology, millennium, apocatastasis.



Е.М. Титаренко (Санкт-Петербург)

Утопия и иеротопия:  
ОБРАЗЫ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА  
В СУПРАМОРАЛИЗМЕ Н.Ф. ФЕДОРОВА





Утопическое сознание, отвергающее существующий порядок вещей и конструирующее воображаемый пространственно-временной континуум идеального мироустройства, продуцирует архетипические образы, способствующие наглядной и убедительной передаче идей. В границах эсхатологического мировоззрения эстетическое и утопическое, выражающие *пред-видение*, теснейшим образом переплетены, на что обращали внимание исследователи, в частности Э. Блох, рассматривавший природу и функции утопического сознания и считавший, что *«утопическое есть парадокс эстетической имманентности, самая основательная имманентность ее самой»* (Блох 1991, с. 76; курсив Э. Блоха). В эстетических построениях «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова, касающихся понимания смысла творчества и задач искусства, различимы черты, сближающие его проект «эстетического супраморализма» с парадигмой утопического мышления. В этой связи представляется важным исследование истоков и способов описания образа «подлинного», «совершенного» искусства, каким оно виделось мыслителю в перспективе утопического проекта.

Поиск путей разрешения социального и духовного кризиса, явно обозначившегося в российской жизни конца XIX — начала XX столетия, сопровождался конструированием моделей будущего устройства страны и мира. Идеи модернизации нередко облекались в форму религиозно-философских построений, устремленных к актуализации христианских ценностей, к переосмыслению достижений современной цивилизации и культуры с позиций православного вероучения. В русле этого движения складывается супраморализм Н.Ф. Федорова — его учение о «всеобщем синтезе», проективно трактующее Символ веры, христианскую догматику и литургику. Чаение «воскресения мертвых и жизни будущего века» оказывается развернутым в программу духовного и социального созидания, направленного на всеобщее воскрешение и, говоря словами Федорова, «осуществление Царства Божия в посястороннем бытии» (Федоров 1997, с. 454). В русле идеи об условности апокалиптических пророчеств формируются эсхатологические представления, в



которых «вместо Страшного Суда — образ Каны Галилейской, пира бессмертия, любви, радостной встречи с Богом» (Семенова 2008, с. 917). Представлениям о трансцендентном воскресении, связываемым со страхом ожидания наказания за противление Божественной воле, Федоров противопоставляет идею имманентного воскрешения. «В учении об имманентном воскрешении, — отмечает С.Г. Семенова, — предполагается другой путь: покаяние, “подчинение человеческой воли воле Божественной”, реальная, натурально-онтологическая гармонизация мира и человеческой природы, ведущая к ее искуплению» (там же). На этом основывается вся конструкция проекта «эстетического супраморализма», созданного Федоровым.

В его «Философии общего дела» нашла выражение одна из наиболее радикальных версий русского *христианского универсализма*, выносящая проблему идентичности русской культуры за пределы западничества и славянофильства. С позиций христианского универсализма подвергается критике вся предшествующая традиция светской и религиозной культуры, а православие и духовные принципы «активного» христианства провозглашаются основой будущего всеобщего синтеза, объединяющего все страны и народы, все религии, всех умерших и живущих. Монументальная конструкция супраморализма, оказавшая значительное влияние на последующее развитие русской культуры, создавалась не только как социальный и религиозный проект, но и как проект эстетический, в котором искусству отводится роль творческого, преобразующего начала. Искусство в учении супраморализма предстает как сама жизнь, ставшая инструментом преодоления смерти и возвращения миру красоты нетления. «Мир как факт, — утверждает Н.Ф. Федоров, — есть природа, а как проект — искусство» (Федоров 1997, с. 354). В этой перспективе супраморализм видится «эстетическим Богодействием», воссоздающим мир в его целостном, нетленном состоянии.

Утопический дискурс проекта супраморализма основывается на идее сакрализации, преодоления профанного пространства деятельностью объединенного человечества, что позволяет рассматривать эстетический супраморализм Н.Ф. Федорова, его «общее дело» как *иеротопический проект* создания сакрализованного пространства. Утопия в «Философии общего дела» облечена в форму иеротопии, воплощенной в сложной системе образов, изображающих сакральные пространства и их сотворение. По определению А.М. Лидова, иеротопия должна пониматься «как

особый вид творчества, направленный на создание сакральных пространств и, в русле современных исследований, как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества» (Лидов 2006, с. 10). Представляется возможным применить этот подход к исследованию «сакральных пространств», создаваемых в рамках утопических проектов.

Метаконтекст формирования эстетических кодов и художественной платформы, выраженных в проекте супраморализма, определял особенности поиска культурной идентичности как движения от профанного к сакральному. Символы и образы сакрального пространства занимают исключительно важное место в текстах «Философии общего дела» Федорова. Анализ описаний храмов, икон, храмового действия представляет интерес для выявления характеристик всей конструкции проекта «эстетического супраморализма» (см.: Федоров 1997, с. 352), в контексте которого иеротопическое мышление, столь свойственное культуре христианского Средневековья, включается в структуры дискурса модернистского типа. Изучение текстов Федорова, и прежде всего таких, как «Вопрос о братстве и родстве...», «Супраморализм, или Всеобщий синтез», «Обыденные церкви на Руси», «К росписи стен Кремля (Московского)», позволяет увидеть программу создания архитектурных, живописных, музыкальных образов, содержащих идею «перенесения» сакрального пространства. Для описания существующих и воображаемых художественных произведений Федоров обращается к выразительным возможностям *экфрасиса*, используя разные типы этой риторической формы. В универсализме проекта супраморализма, побуждающего к преображению мира, творчество — «рекреатура» (воссоздание) — обретает смысл сакрального действия, актуализирующего модели иконического поведения в пространстве *проекта-утопии*.

Эстетику супраморализма отличает особый подход к рассмотрению проблемы художественности, понимаемой как сакрализация пространства преображаемого мира. По существу, критерием художественности в учении супраморализма становятся проективно понимаемые Символ веры, православная догматика и литургика. Истинным выражением художественного в искусстве, согласно взглядам философа, является все, что направлено на *апокатастасис*, на возвращение и приведение всех вещей в первоначальное состояние, на исполнение

пророчества об утверждении Царства Божия на земле. Мир художественного в этой проекции оказывается тождественным воскресительным усилиям человечества.

Эстетический проективизм Федорова, вдохновленный духом христианского Откровения, отмечен признаками *модернистского дискурса*. Поиск новой парадигмы художественности, стремление к предельному синтетизму, стирающему грань между искусствами, между пространством мира и пространством художественного произведения, конструирование нового языка культуры, пафос героического горения, направленного на преодоление истории, на ее завершение в конечном идеальном состоянии, — все это оказалось созвучным умонастроениям эпохи и сближало учение супраморализма с культурой модернистского типа, увлеченной движением к будущему, облакаемому в образы сверхистории, сверхчеловечества, сверхискусства. Установка на активное, деятельное отношение к миру вместе с отчетливо выраженной интуицией единства культуры, в которой почти не усматриваются границы между наукой, искусством, философией, религией, породила в модернизме особый способ конструирования идеала — проективизм.

Движение истории предстает в проекте как квинтэссенция, как смысл, выраженный в чистом виде и соотношенный с современностью в качестве образа должного бытия. Так, проект супраморализма рисует конечный идеал, образ идеального мира, в котором прошлое становится будущим, небесное — земным, трансцендентное — имманентным, а мировая история — теогонией, процессом становления Бога. Посредством проекта всеобщего синтеза Федоров стремится придать целостность и новую форму культурному универсуму, утратившему устойчивость из-за расхождения идеалов религиозной и светской жизни, из-за разверзающейся пропасти между «мужичьей» культурой «неученых» и выросшей на почве просвещенческого рационализма культурой «ученых». В «Записке от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим» он утверждает: «Воскрешение, как акт совершающийся, объединяет не только все религии, все исповедания, он объединяет в одном действии, во всеобщей родственной, праотеческой любви как верующих, так и сомневающихся, ученых и неученых, сословия, город и село» (Федоров 1995, с. 228).

Развитие мировой и русской истории предстает в «Философии общего дела» как *движение от культа*, который в догматах, в

храмовом действии, в «эстетическом» богословии выражает идею воскресения, — к культуре, представляющей собой обмирщенный, профанированный, лишенный подлинно духовного содержания образ истории, и от культуры — к «рекреатуре», преобразению и всеобщему воскресению. Федоров говорит о «теоантропоургии» — «богочеловекодействии» — как синергетическом действии человека с Богом в богочеловеческом творчестве. В этом заключается глубинная связь с идеями В.С. Соловьева, с русской религиозной эстетикой начала XX в.: вспомним Н.А. Бердяева, видевшего в теургии «искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» (Бердяев 1989, с. 457). «Искусству подобий» противостоит у Федорова «искусство действительности», искусство, создающее не новую культуру, а новое бытие. Рекреатура — богочеловеческий процесс восхождения к первообразу мира, не знавшему грехопадения и ущерба. Это путь от культуры — к Дому Божьему, который «есть Церковь Бога живого, столп и утверждение истины» (1 Тим 3: 15). Образ Божьего строения, разрушенного и созидаемого храма, запечатленный в книгах Ветхого и Нового Завета, становится фундаментальным архетипом утопического проекта всеобщего воскресения у Федорова. Идея воссоздания храма тварного мира, освобождаемого от греховности и тем самым готовящегося к принятию Божьей благодати, определяет содержание теоантропоургической эстетики Федорова.

Иеротопический замысел «Философии общего дела» основывается на храмоцентричном представлении о структуре социального космоса и понятии *сакрального пространства* как *идеального топоса*. Понятие сакрального пространства в истории религий предполагает, по мысли М. Элиаде, «идею повторения изначальной иерофании, которая осватила некогда данное пространство, преобразив его, придав ему особый смысл, иначе говоря — отделив его от окружающего профанного пространства» (Элиаде 2000, с. 253). Действенность сакрального пространства, по утверждению философа, заключается в непрерывности и «продолжении освятившей его однажды иерофании», в разгадке «вечности» «однажды освященных пространств», открывающихся человеку (см. там же, с. 253–255).

В этом плане большое значение имеет архетип сакрального пространства. Речь идет о символических формах пространственных образов культуры и ритуализованном пространстве, которое В.Н. Топоров называет «теургическим космосом». «Теургический космос», по его мнению, «всегда результат рекон-

струкции по его следам», результат сакрализации и наличия оппозиции «сакральное (священное) / профанное». «Священное, — пишет он, — высшее достояние данной традиции, высшая форма данной оценки, высший тип поведения (“святость”»)» (Топоров 1988, с. 35).

Конструирование сакрального пространства в проекте «эстетического супраморализма» представляется как иерофания, освящение пространства культуры, создание символических образов, воспроизводящих архетип «священного» пространства, основывающегося на первообразе — храме Гроба Господня в Иерусалиме, возведенном на месте Воскресения Христа.

Подмосковный Новый Иерусалим и его Воскресенский собор, соборы Московского Кремля и сама Москва видятся Федорову центром сакрального пространства России, где могут проходить иерофании и теофании, где пасхальная служба имеет особое образовательное значение, «дает понятие об имманентном воскрешении» и «возбуждает к делу». «Если Воскресение есть поправление смерти, следовательно, всеобщее воскресение, а кремлевские храмы, наполненные гробами и мощами, суть могильные пещеры, то только сам Кремль и может быть храмом поражения и поправления смерти и восстания умерших» (Федоров 1997, с. 81).

Строгое разграничение центра и периферии — характерная черта архитектоники образа сакрального пространства, конструируемого в «Философии общего дела». Паломничество к святым местам — к «центру» — видится условием непрерывного воспроизведения и расширения границ сакрального пространства, поскольку центр заключает в себе особые священные качества, которые питают пространство периферии. Повторение архетипа сакрального пространства Федоров видел в сооружении обыденных храмов, строившихся «миром» (общиной) совместно, в чем выражалось символическое повторение космогонии, сотворения мира, «сама молитва, дело спасения, даже именно воскрешение» (Федоров 1997, с. 44). Создание обыденных храмов есть одно из воплощений иконной образности, переноса архетипы храмового пространства на пространство дома, города, страны, мира, где ритуал перехода от профанного к сакральному, от жизни к смерти, от человеческого к Божественному видится символическим воплощением «внехрамовой литургии», делом всеобщего воскрешения. Литургическая программа, развернутая из храма во внешний мир, предстает как картина-икона преображенного космоса.

В поучительной риторике супраморализма отчетливо проявляется стремление к визуализации слова, к репрезентации иеротопического проекта в виде графического или «картинного» изображения. Помимо словесного описания, супраморализм представлен как схема-рисунок (чертеж), «Ореол Триаединства» (Федоров 1997, с. 346), а также как описание иконы-картины Первосвященнической молитвы. «В иконе-картине Первосвященнической Молитвы, — писал Федоров, — и изображен Супраморализм» (Федоров 2000, с. 11). В поиске универсального и символически емкого языка для выражения иеротопического проекта Федоров обращается к традиции православного искусства. Иконопись и храмовое зодчество становятся источниками формирования архетипических образов иеротопического проекта. Именно в контексте архитектурно-иконического дискурса выявляются контуры воскресительного проекта, описание которого опирается на христианскую теорию образа. Святость иконы в том, что она «передает обоженное состояние своего первообраза и носит его имя; поэтому освящающая благодать Духа Святого, присущая первообразу, присутствует и в его изображении» (Успенский 1989, с. 129). Описание пути к обоженному состоянию мира и становления души христианина Федоров называет иконописью, уподобляя тем самым свой труд труду иконописца. «Вскрывая душу, мы показываем, что в ней есть, — это иконопись чисто историческая, иконопись внутренней истории Души, усвояющей Христианство» (Федоров 2000, с. 11).

Согласно утвердившейся в православии традиции, икона понимается как живописное толкование Священного Писания. Эстетику, анагогику и харизматику иконы как молебельного образа Федоров глубоко чувствовал и понимал, однако его внимание было сосредоточено в большей степени на коммеморативной и дидактической стороне иконопочитания. Словесная икона супраморализма создается как «напоминательный» и воспитательный образ, призывающий человека и человечество к воскресительному долгу. В связи с этим федоровским описаниям присуща своеобразная поэтика. В известном смысле можно говорить о том, что Федоров продолжает традицию описательного анализа произведений искусства по типу *экфрасиса*, существовавшего в древнееврейской, в греко-римской литературе и получившего широкое распространение в Византии, как, впрочем, и в религиозной, и в светской культуре. Поэтика *экфрасиса* как нельзя лучше соответствует особенностям мировоззрения и стиля

мышления Федорова. Его сознанию и манере излагать мысли свойственно образное, «живое», доступное пониманию «ученых и неученых» выражение идеи. «Картиность» — характерный топос поэтики «Философии общего дела».

Федоровский экфрасис, воссоздающий картину всеобщего воскрешения и преображения мира, имеет очень важную и существенную особенность: он изображает не реально существующее конкретное произведение искусства, хотя перу автора «Философии общего дела» принадлежат и такого рода описания. Возьмем, к примеру, описания Нового Иерусалима (см.: Федоров 1999, с. 471–475) и храма Христа Спасителя в Москве (см.: Федоров 1997, с. 481). Здесь, как в некоем сверхпроизведении, проект супраморализма приобретает «картинный», наглядный образ. Сам Федоров это изображение определяет как «схему-чертеж, рисунок (картину)», как «наглядное изображение “Супраморализма”, или долга возвращения жизни» (там же, с. 349). Генетическая конструкция экфрасиса у Федорова определяется литургической природой его мировоззрения и эсхатологизмом историософских представлений, характерных для «Философии общего дела».

«Наглядные» изображения супраморализма насыщены коннотациями, указывающими на неразрывную связь храмового действия с внехрамовой литургией, в которой Федоров видит смысл истории человечества, развернутой в эсхатологической перспективе. Описание Небесной Литургии, или Литургии ангелов, соседствует с картинами регуляции природы, вдохновленными безграничным науковерием Федорова. Иконоическая образность, эстетика света, приверженность византийскому канону в понимании живописности сочетаются с готовностью принять формы новоевропейского искусства, правда, при условии их переосмысления на основе православных ценностей. Так, образ иконы «Первосвященнической молитвы» как изображение супраморализма дополняется грандиозной программой росписи стен Кремля, который, являясь «алтарем России», в Пасху весь делается храмом, алтарем (см.: Федоров 1997, с. 81). Он должен наглядно представить, по мнению Федорова, всю историю человечества «как факт» и указывать на всеобщее воскрешение как на «проект» истории. У Федорова экфрасис направлен прежде всего на описание должного, идеального бытия как совершенного произведения искусства и как акта эстетического творчества. Предметом художественного описания становится образ сакрального пространства как проект

всеобщего воскрешения или «изображение Всеобщего Дела воскрешения картиною-иконою в византийском стиле — подобно (изображению) Небесной Литургии, или Литургии ангелов, — как исполнение молитвы: “Воскресение Твое, Христе-Спасе, ангели поют на небеси и нас... сподоби”» (там же, с. 348).

Динамический экфрасис представлен у Федорова описанием процесса построения обыденных храмов. Он проявлял чрезвычайный интерес к каждому факту или свидетельству, содержащему сведения о построении обыденных храмов, призывал к возведению таким образом храма при Румянцевском музее. В самом процессе совместного («миром») возведения храма в один день он видел образ всеобщего объединения в деле воскрешения, которое является символическим выражением всеединства. В качестве динамического экфрасиса предстают и многочисленные рассуждения Федорова о том, чем должны стать школа, музей, университет, армия, наука, промышленность. В данном случае фактически мы сталкиваемся с описанием мира, каким он должен быть согласно логике проекта супраморализма. Технологизм, присущий этим описаниям, отражает понимание жизни как художественного творчества, материалом для которого становится вся Вселенная.

Обращение к жанру экфрасиса связано со стремлением Федорова к изобразительному выражению супраморализма. Попытки сконструировать зримый образ супраморализма или дать знаково-символическую интерпретацию воображаемым, как, впрочем, и реальным, произведениям искусства отражают представления Федорова о том, что эстетическое относится к сфере сакрального. Критерием же ценности изображения полагается не подобие образа действительности, а отражение в нем литургических оснований бытия. В русле таких представлений складывается понимание сущности прекрасного. В связи с этим можно говорить о том, что вся «Философия общего дела» есть теория творческого акта, и, пожалуй, наиболее выразительные аспекты этой теории запечатлены в рассуждениях о смысле искусства. Творчество понимается как осуществление всеобъемлющего синергизма. Оно полагается атрибутом Бога.

Философия и эстетика христианского универсализма в попытках очертить контуры сверхчеловеческого пути обращаются к принципам религиозного оправдания творчества. Характерным является следование паламито-исихастской традиции, где творчество предстает как результат синергии с Творцом. Поскольку

истинное творение всегда от Бога, то раскрытие творческих потенциалов личности видится не на путях создания нового как самоцели, а в уподоблении сотворенному, в преображении души и плоти в земной жизни. Федоров определил этот процесс как «рекреатуру», утверждая, что смысл творчества — не в создании, а в воссоздании. «Творить мы не можем, — пишет он, — а воссоздавать сотворенное не нами, но разрушенное нами или разрушившееся по нашему неведению или по нашей вине — мы должны, иначе мы не будем подобием Творца, и все созданное должно погибнуть и разрушиться. Но воссоздавать мы можем лишь в совокупности (в совокупности всех живущих и всех сил и способностей, им присущих). Иначе — для чего же даны разум, чувство и воля?» (Федоров 1995, с. 77). Подлинный Художник есть Бог. Человечество лишь в совокупности может «творить» подобие. Его произведения подражают при этом не природе, а самому Творцу. Этими представлениями определяются попытки Федорова дать объяснение смысла искусства, изобразить картину исторического развития художественной культуры, очертить контуры искусства будущего. Иеротопический проект супраморализма, наполненный образами сакральных пространств, пронизан духом утопии, однако утопизм мировоззренческих и эстетических построений Федорова не умаляет значения «Философии общего дела» для русской культуры. Его идеи дают исключительно богатый материал для изучения эстетического сознания и истории утопической мысли России конца XIX — начала XX в.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 1989 — Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 254–580.
- Блох 1991 — Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 49–78.
- Лидов 2006 — Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и область исторических исследований // Реликвии в Византии и Древней Руси: Письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. С. 9–31.
- Семенова 2008 — Семенова С.Г. Идея всеобщности спасения у Н.Ф. Федорова (в контексте христианской традиции апокатастасиса) // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. СПб., 2008. Кн. 2. С. 904–926.
- Топоров 1988 — Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: Сб. ст. М., 1988. С. 7–51.

- Успенский 1989 — Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М., 1989.
- Федоров 1995 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 1.
- Федоров 1997 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 3.
- Федоров 1999 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 4.
- Федоров 2000 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 2000. Дополнения. Комментарии к Т. 4.
- Элиаде 2000 — Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 2. СПб., 2000.

### Утопия и иеротопия: образы сакрального пространства в супраморализме Н.Ф. Федорова

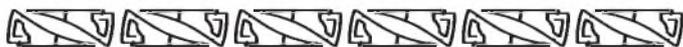
Статья посвящена рассмотрению взаимосвязи эстетического и утопического в проективной «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова. Выявляются характерные формы создания архетипических образов сакральных пространств, определяющих структуру федоровского проекта. На основе иеротопического подхода анализируется способ описания сакральных пространств, характерный для утопического проекта супраморализма. Показано, что для репрезентации своего проекта Федоров обращается к выразительным возможностям экфрасиса, используя разные типы этой риторической формы в русле модернистского дискурса.

*Ключевые слова:* утопия, иеротопия, эстетика, Н.Ф. Федоров, архетип храма, экфрасис, модернистский дискурс.

### Utopia and Hierotopy: Images of the Sacred Space in N.F. Fedorov's Supramoralism

The article is dedicated to the relationship between aesthetics and utopia in projective «Philosophy of the Common Task» by N.F. Fedorov. It depicts characteristic forms of creating archetypal images of the sacred spaces that define the structure of Fedorov's project. Based on the hierotopic approach, the descriptions typical of the utopian project of supramoralism are analyzed. It is revealed that Fedorov applied the expressive potential of ekphrasis to represent his project while using various types of this rhetorical form within the framework of modernist discourse.

*Keywords:* utopia, hierotopy, aesthetics, N.F. Fedorov, archetype of sacred space, ekphrasis, modernist discourse.



О.А. Богданова (Москва)

ДВОРЯНСКАЯ УСАДЬБА  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ПРОСТРАНСТВЕ  
РЕТРОСПЕКТИВНОЙ УТОПИИ

Исследование  
выполнено за счет гранта  
Российского научного фонда  
(проект № 14-18-02709)  
и в ИМЛИ РАН





Утопии делятся на проективные и ретроспективные. *Проективные* содержат план и разработку деталей будущего идеального общества. *Ретроспективные утопии* обнаруживают идеальное состояние мира в прошлом, в мечтах о минувшем золотом веке или Эдеме, описывают уже как будто утраченную гармонию. Это — воспоминание об ушедшем времени и намек на то, что его надо вернуть хотя бы в некоторых чертах.

Разновидностью ретроспективной утопии в русской культуре XIX–XX вв. стала так называемая консервативная утопия, ярко проявившаяся в прозе и эссеистике Н.В. Гоголя и старших славянофилов (см.: Егоров 2007, с. 185–196). Эта утопия теснейшим образом связана с русской дворянской усадьбой.

В гоголевских «Выбранных местах из переписки с друзьями» есть письмо под названием «Русский помещик» (1846), в котором отразились черты дворянской усадьбы как утопического идеала. Во главе угла, по Гоголю, должна стоять личность помещика-«патриарха» как устроителя христианской общины, состоящей из крепостных крестьян. Это обеспечит его подданным не только загробное спасение души, но и — что характерно для утопии — счастливую жизнь на земле и материальное благосостояние: «И в которую деревню заглянула только христианская жизнь, там мужики лопатами гребут серебро» (Гоголь 1992, с. 163). О гоголевской утопии как прямом развитии античной мифологемы золотого века свидетельствуют обращенные к адресату-помещику слова: «<...> относительно всяких нововведений ты умен и смекнул сам, что не только следует придерживаться всего старого, но всмотреться в него насквозь, чтобы из него же извлечь для него улучшение» (там же, с. 163–164). А следующие рекомендации писателя прямо-таки буквально выполнил самый знаменитый русский помещик, впрочем закончивший свой путь «бегством» из усадебного яснополянского «рая» в 1910 г. (см. заглавие книги: Басинский 2010). Вот они: «В комнате не засиживайся, но появляйся почаще на крестьянских работах»; «возьми сам в руки топор или косу; это будет тебе в добро и полезней для твоего здоровья всяких Мариенбадов, медицинских муционов и вялых прогулок» (Гоголь 1992, с. 164–165). Почему же разрушился усадебный «рай» Л.Н. Толстого? Не потому



ли, что он пренебрег двумя другими рекомендациями Гоголя: не учить мужиков грамоте для чтения «пустых книжонок» и подружиться с сельским священником? (см.: Гоголь 1992, с. 165–168). На деле причина — в наступлении другой эпохи: на рубеже XIX–XX вв. утопический план под названием «русская дворянская усадьба» не имел шансов на реализацию, так как сама «усадебная культура» практически сходилась на нет.

Что же такое дворянская усадьба? Внешне это комплекс зданий и сооружений разного назначения, помещенных в природный ландшафт сельской местности. Внутри себя — сложно организованное учреждение, можно сказать — институт. В самом деле, в 1762–1861 гг., пока усадьба была основной формой организации сельской жизни в России, она выполняла следующие разнородные функции: административную (подушная подать, рекрутский набор и т. п.), хозяйственно-экономическую (занятия земледелием, скотоводством, бортничеством и т. д.), социально-протекционистскую (помещики обязаны были заботиться о благосостоянии крестьян, создавали зерновые фонды на случай неурожая, строили школы, больницы и т. п.), культурно-просветительную (крепостные художники, крепостной театр, обучение крестьян ремеслам и т. п.), нравственно-духовную (покровительство церкви, воскресные школы для крестьян; личный пример более возвышенных интересов в жизни, чем материальные, давали многие из помещиков), религиозно-философскую (обретение «образованным сословием» смысла жизни благодаря труду на земле, деятельному добру, приобщению к национальной стихии и т. д.). Дворянские усадьбы были «явлением многогранным», но в первую очередь — «центрами формирования, развития и сохранения доминантных черт отечественной культуры» (Топорина, Голубева 2015, с. 124).

Помещик-дворянин как хозяин и нередко управляющий своего поместья и усадьбы играл выдающуюся роль в русской жизни XVIII — первых двух третей XIX в. Указ «О вольностях дворянских» (1762) и данная Екатериной II «Жалованная грамота дворянству» (1785) много способствовали появлению в России европейски образованного и материально независимого культурного сословия. Освободив дворян от обязательной государственной службы и закрепив за ними право собственности на землю и населявших ее крестьян, новые законы инициировали бурный рост усадебного строительства, создание по всей России многочисленных «дворянских гнезд» и будущий расцвет «усадебной культуры».

Парадокс русской истории конца XVIII — начала XIX в. состоял в синхронности двух разнонаправленных процессов: обрисованного выше «освобождения» дворянства, с одной стороны, и все большего закрепощения крестьянства — с другой. Первоначально обеспечивавший определенное социально-экономическое равновесие институт крепостного права (когда материальные нужды занятых на государственной службе дворян удовлетворялись закрепленными за ними крестьянами) после изменения статуса дворянства выродился на практике в крепостное рабство, возмущавшее религиозное и нравственное чувство многих просвещенных душевладельцев. Тем не менее им было обусловлено само существование и процветание наиболее культурного и свободного сословия в стране, создавшего непреходящие ценности в области государственного строительства, социально-экономической деятельности, научного и художественного творчества. Тесная связь между крепостным правом и сословным значением дворянства еще в 1861 г. была неоднократно отмечена И.С. Аксаковым на страницах газеты «День» (см.: Аксаков 2002, с. 619, 624, 633). На крепостном праве «покоилась пусть извращенная в своей основе, но все же определенная независимость дворян от власти — то, без чего культура невозможна» (Лотман 1994, с. 28). Отмена крепостничества в 1861 г. стала рубежом, после которого начались упадок и разрушение русской «усадебной культуры», достигшие апогея в годы Первой мировой войны (1914–1918). Уникальность этого феномена в мире, его национально-русская самобытность — в том, что «усадьба была материальным и социальным обрамлением культурной жизни исключительного масштаба и резонанса» (Рузвельт 2008, с. 457).

В самом деле, именно здесь происходило практическое воссоединение двух разобщенных со времени реформ Петра I частей русской нации: дворянства и крестьянства (см., к примеру, «Повести Белкина» и «Евгений Онегин» А.С. Пушкина), а также духовенства (отражение этого факта — в главе «Поп» поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»), что способствовало восстановлению национальной культурной целостности. В процессе усадебной жизни неизбежно происходила диффузия европейского (дворянского) и традиционно-патриархального (крестьянского) миров (показанная, например, в повести И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»). Таким образом, «усадебная культура» становилась синтезом европейского и народно-

самобытного начал в русской жизни, что особенно ярко изображено Л.Н. Толстым на тех страницах «Войны и мира», где описана жизнь Ростовых в Отрадном.

В «Очерках прошлого» (1910–1911) М.О. Гершензон с ностальгией, присущей «беспочвенно»-интеллигентскому Серебряному веку, воспроизвел быт и нравы усадебной жизни в Долбине<sup>1</sup> и связал именно с этим укладом возникновение особого типа культурных деятелей. Родители Ивана и Петра Киреевских соединяли «с почвенностью замечательную <...> образованность»: знание нескольких иностранных языков, умение музицировать, переписку с выдающимися деятелями западноевропейской культуры, занятия медициной и естественными науками, любовь к художественной литературе и т. д. При этом в Долбине сохранялась «во всей силе та близость усадьбы с народом, тот открытый приток народного элемента в господскую жизнь, которые отличали помещичий быт старого времени». Братья Киреевские, по мысли Гершензона, были «отростками» «культуры старого поместного дворянства, еще не оторванной от народной почвы, напротив, во многом близкой к ней и сознательно дорожившей этой близостью». Неудивительно, что в славянофильстве как целом «обрела себе голос народная стихия», что его представители «были в своем мышлении каналами, чрез которые в русское общественное сознание хлынуло веками накапливавшееся, как подземные воды, мирознание русского народа» (Гершензон 1989, с. 317, 319, 349). Последнее было рационализировано, оформлено и развито средствами европейской теоретической и художественной мысли, стало не только русской общенациональной ценностью, но достоянием всего культурного человечества. Интерференция двух составляющих «усадебной культуры» XIX в. дала резонансный эффект — великую русскую классическую литературу (подробнее см.: Богданова 2008, с. 61).

Славянофильство было, пожалуй, самым значительным и непосредственным выражением «усадебной культуры», однако во многом она определила и мирозерцание дворян западнической ориентации (например, творчество А.И. Герцена и Ф.М. Достоевского 1840-х гг., Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедринина 1850-х гг., поэзию Некрасова и др.). Более того, именно западники внесли определяющий вклад в создание «усадебного текста» русской литературы (см.: Шукин 2007, с. 326), который

1 Имение славянофилов Киреевских.

послужил серьезным подспорьем для появления в России XIX в. целого пласта интеллектуально независимых индивидуально-личностей. В Спасском-Лутовинове<sup>2</sup> и на даче в Соколове<sup>3</sup> предпринимались попытки практического применения, в том числе и по отношению к людям из народа (см., например, рассказ Тургенева «Хорь и Калиныч»), «главного идеала западников — мечты об уважении к достоинству отдельно взятой человеческой личности, которое и составляет главную цель исторического прогресса» (Щукин 2002, с. 184).

В XX в. в СССР сложились трудноразрушаемые стереотипы восприятия русской дворянско-усадебной жизни. Акцентировались только ее отрицательные стороны: крепостное рабство, политическое бесправие крестьянского сословия, возможность произвола и злоупотреблений со стороны помещиков и чиновников (гневно обличаемые в творчестве А.И. Герцена, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова и др.). Положительные черты «усадебной культуры» (как по-своему эффективного способа организации сельской жизни в стране на определенном историческом этапе), отраженные в ряде произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя (2-й том «Мертвых душ»), В.А. Соллогуба, Л.Н. Толстого и др., затенялись и замалчивались. Более объективное отношение к феномену русской дворянской усадьбы, понимание ее определяющего значения в культурной судьбе России «петербургского периода» начали складываться только с 1990-х гг. (см., например: Каждан 1997; Рузвельт 2008; Дмитриева, Купцова 2008; Богданова 2008; Городнова 2010; Топорина, Голубева 2015). Тем не менее очевидна неоднозначность роли крепостного уклада в расцвете и упадке русской «усадебной культуры» — как ее социально-экономического фундамента и ахиллесовой пяты одновременно.

В последней трети XIX — начале XX в. на первый план выдвинулся религиозно-философский аспект «усадебной культуры»: обретение смысла жизни благодаря труду на земле (толстовские общины, подражавшие усадебным экспериментам героя «Анны Карениной» Константина Левина) и приобщение к национально-православной деревенской стихии (судьбы героев романа Достоевского «Подросток», народная тема в «Братьях Карамазовых»). На рубеже XIX-XX вв. важнейшим

2 Имение И.С. Тургенева.

3 Имение А.И. Герцена.

для «усадебной культуры» становится также философско-эстетический аспект — синтез природы и культуры в рамках усадебной жизни (повести и рассказы И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, А.Н. Толстого и др.).

Все это сопровождалось параллельными процессами социально-экономической деградации дворян и крестьян, изменением сословного состава помещиков (см., например, повесть И.А. Бунина «Деревня»). Еще Пушкин и Гоголь указали на неразрывность интересов дворянства и крестьянства, их органическое единство в рамках усадебной и, шире, поместной жизни. Разрушение и уничтожение усадеб перед лицом нового, пореформенного способа организации сельской жизни в России — земств — показаны, в частности, А.П. Чеховым («Дом с мезонином» и др.). Эти учреждения, возникшие в результате либеральных реформ 1860-х гг. (крестьянской, земской, судебной и т. д.), были призваны осуществлять социально-экономические функции прежней дворянской усадьбы в новом формате, обусловленном личной свободой и наличием земельной собственности у крестьян. Однако расслоение крестьянства, его отрыв от традиционно-патриархальной культуры, миграция в города и маргинализация (см. очерки и рассказы Г.И. Успенского, М. Горького и др.) привели к разрушению межсословного усадебного единства не только в экономической, но и в религиозно-культурной сфере. Обусилившемся в начале XX в. мирозерцательном противостоянии помещиков и крестьян писали И.А. Бунин, А. Белый, А.А. Блок, А.Н. Толстой и многие другие. С конца XIX в. «усадебное мироощущение», в основе которого — «чувство преемственности поколений», «укорененность человека в исторической почве», сменялось «мироощущением дачным» (см.: Дмитриева, Купцова 2008, с. 161), исчерпывающе отраженным в творчестве Чехова («Попрыгунья», «Крыжовник» и др.), Горького («Дачники» и др.) и др.

Однако знание о «реальном разрушении усадьбы» в Серебряном веке парадоксально способствовало «воскрешению усадебной темы», составившей «мощный пласт» литературы этой эпохи (см.: Дмитриева 2002, с. 287). Так, в июле–сентябре 1910 г. вышел специальный выпуск журнала «Старые годы», посвященный усадьбе, с программной статьей Н.Н. Врангеля «Помещичья Россия»; художники-мирискусники (М.Ф. Якунчикова, М.В. Добужинский, А.Н. Бенуа) много работали «над живописным образом-стилизацией русской усадьбы» (Дмитриева,

Купцова 2008, с. 300); в 1913–1917 гг. издавался журнал «Столица и усадьба», на страницах которого были опубликованы материалы о 126 «дворянских гнездах». Все эти темы и начинания объединялись введенным Бенуа понятием «пассеизм», подразумевавшим попытку «жить в прошлом», «страстное предпочтение прошлого настоящему» (цит. по: Адамович 1996, с. 380). Думается, в «пассеизме» нашла выражение тяга интеллигентской культуры Серебряного века к дворянской усадебной «почвенности», устойчивости, которую сам Серебряный век уже не обладал. Ностальгический разрыв этой эпохи с дворянско-усадебной культурой выразил в 1912 г. Н.А. Бердяев: «Нам нет возврата к славянофильской уютности, к быту помещичьих усадеб. Усадьбы наши проданы, мы оторвались от бытовых связей с землей. Но мы живо чувствуем красоту этих усадеб и благородство иных чувств, с ними связанных» (Бердяев 2005, с. 83).

Нараставшие темпы маргинализации и массовизации народа — традиционного носителя «предания», культурной преемственности — побудили многих деятелей Серебряного века с ностальгией обратиться к утрачиваемым патриархальным началам. С неприятием «мещанства» сопряжено не только появление «пассеизма», но и возрождение славянофильства и народничества в 1910-е гг. Все эти течения исторически связаны с русской деревней и дворянской усадьбой.

Как говорилось выше, ретроспективную утопию из русской усадебной жизни в середине XIX в. начали создавать уже старшие славянофилы. Возрождение славянофильства в 1910-е гг., деятельность авторов издательства «Путь» (Е.Н. Трубецкого, С.Н. Булгакова, В.Ф. Эрн, Н.А. Бердяева и др.), безусловно, способствовали реанимации славянофильского усадебного идеала в новых социокультурных условиях. В том же ряду — возникновение неонародничества (журнал «Заветы»; «Книгоиздательство писателей в Москве», объединившее И.А. Бунина, А.Н. Толстого, Б.К. Зайцева, И.С. Шмелева). Оба движения сближались в стремлении к межсословной гармонии и национальной самобытности, обострившемся в годы Первой мировой войны. Усадьба в новом историческом контексте воспринималась в единстве библейского, античного и национально-фольклорного изводов ретроспективной утопии — как «потерянный рай», исчезнувший золотой век и затонувший Китеж (пример последнего — в позднем романе Федора Сологуба «Заклинательница змей»). Но если в «усадебном тексте» XIX в. главным

разрушителем социокультурного равновесия выступали дворяне, то в начале XX в., особенно в произведениях эпохи Первой мировой войны и революций 1905 и 1917 гг., это крестьяне (см., например, рассказы Г.И. Чулкова «Дом на песке», А.Н. Толстого «Архип», Е.И. Замятина «Землемер»).

Возросший интерес к дворянской усадьбе в 1910-е гг., когда классических усадеб уже практически не осталось и сама «усадебная культура» была разрушена, вызывает удивление. Похоже, причина здесь в актуализации утопического сознания как такового. Исследователи отмечают два основных мифологических архетипа усадебной жизни — «библейское повествование об изгнании Адама и Евы из рая и античная легенда о Золотом веке» (Глазкова 2008, с. 7). Это соответствует утопическим стремлениям Серебряного века в той их части, которая симпатизирует утопии, но не приемлет революции. А разделявших такую позицию было немало как среди писателей, так и среди читателей начала XX в. Неудивительно, что для писателей-эмигрантов (И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина, В.В. Набокова и др.) усадьба стала на многие десятилетия вперед ностальгическим средоточием «потерянного рая» дореволюционной России.

В ходе революции 1917 г. и Гражданской войны происходил массовый разгром дворянских усадеб, расхищение и уничтожение хранившихся там культурных ценностей. Все это, как показывают новейшие исследования, было во многом спровоцировано представителями советской власти, но осуществлялось обычно руками крестьян (см.: Рассказова 2010, с. 44–49). В то же время одним из противоречивых начинаний новой власти на первом этапе победившей революции стала деятельность созданного 28 мая 1918 г. Музейного отдела Наркомпроса по выявлению, взятию на учет и сохранению наиболее известных дворянских усадеб и их коллекций. К осени 1918 г. было принято более десятка декретов и распоряжений советского правительства, которые касались вопросов сохранения культурного наследия, в том числе и дворянских усадеб (см.: Рязанцев 2009, с. 3–5). Завершил процесс Декрет Совета народных комиссаров РСФСР от 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений».

Суть утопического сознания — в «мысленном “снятии” противоречий» современности, «в представлении о том, как должны выглядеть общество, жизнь в идеале» (Полонский 2016).

Усадьба золотого века русской культуры по ряду параметров отвечала этим воззрениям, как будто располагая чертами, в Серебряном веке уже утраченными. С усилением поляризации общества, уродливой урбанизации и массовизации населения, ростом революционно-разрушительных настроений тоска по межсословному равновесию, гармоничному сочетанию природы и культуры, личностной самодостаточности и независимости становилась все сильнее. И конечно, в предчувствии и переживании социальных взрывов и катаклизмов росла потребность в стабильности, «земляной» устойчивости.

Резюмируя вышесказанное, выделим семь аспектов сельской дворянской усадьбы как пространства ретроспективной утопии в Серебряном веке.

1. *Национально-исторический*: усадебная культура XIX в. как высшее национальное достижение «петербургского периода» русской истории — порядок, не заимствованный из Европы, а «самими наконец-то выжитый» за последние 200 лет, породивший «красивый тип» человека (см.: Достоевский 1975, с. 453). Так что не случайно лучшими героями Федора Сологуба оказались владельцы усадеб: Ермолины («Тяжелые сны»), Рамеевы и Триродов («Творимая легенда»), — а вся мерзость жизни сосредоточилась в городах. Ведь Серебряный век подводил итог «петербургскому периоду» русской истории, ища его общий смысл, его квинтэссенцию. Во многих случаях — в дворянской усадьбе.

2. *Социокультурный*: в пространстве усадьбы реально, эмпирически возникало экзистенциальное единство русской нации (дворян, крестьян, духовенства), расколотой реформами Петра I на неравные антагонистические части, обладавшие разными системами ценностей. Сто лет расцвета «усадебной культуры» давали примеры такого единства: в классической литературе его лучшее выражение — «Война и мир» Л.Н. Толстого. В Серебряном веке, может быть, «Антоновские яблоки» и «Суходол» И.А. Бунина.

3. *Натурфилософский*: органическое единство природы и культуры в рамках усадебной жизни (поэзия А.А. Фета, лирическая проза И.А. Бунина, Б.К. Зайцева и др.).

4. *Эстетический*: диффузия дворянской европеизированной и народно-крестьянской ветвей русской культуры в несомненном и своеобразном синтезе, усадьба как «художественный перекресток» (см.: Евангулова 2003, с. 25). Убедительный пример из литературы Серебряного века — «Неупиваемая чаша» И.С. Шмелева.

5. *Личностный*: в усадьбах золотого и иногда Серебряного века порой жили крупные, самобытные личности с метафизическим чутьем и онтологическим размахом, несмотря на нередко рутинный образ жизни («Земная печаль» Б.К. Зайцева, «Суходол» и «Грамматика любви» И.А. Бунина, прадед Репьев из «Мишуки Налымова» А.Н. Толстого и даже, как воплощение «богатырства» и «широкости», сам чудовищный Мишука). Этот аспект утопии впервые выдвинулся на заметное место именно в Серебряном веке в связи с разрушением традиционного общества в России, маргинализацией большей части народа, эскалацией масс, умалением личности как главного субъекта истории.

6. *Эскапистский*: место уединения и спасения от мирской суеты и опасностей, обретения «земляной» прочности в эпоху потрясений. Такова, например, позиция Ф.А. Степуна в 1917 г.: «От <...> подлинной России я ждал расцвета религиозной жизни в освобожденной от синодального омирщения патриаршей церкви, сохранения при деревнях и селах помещичьих усадеб в качестве рассадников культуры, что мне казалось совместимым с передачей большей части помещичьей земли трудящимся, сращения воедино долго враждовавших у нас между собой культурных традиций и политических тенденций и превращения русской интеллигенции из ордена революционной борьбы в созидательную национальную силу» (Степун 1956, с. 130). Однако опыт подмосковной деревенской жизни 1918–1920 гг. привел его к иным выводам: в соседней с ним усадьбе репрессированного графа К. «чувствовалась жестокая несправедливость, с которой большевики проводили свою социальную революцию. Тут все дышало подлинной культурой и заботой помещика о крестьянах: неподалеку от барского дома стояли, построенные на графские деньги, хорошие здания школы и больницы. Крестьянские избы были в большем порядке, чем в других деревнях, очевидно, господа не скупались на помощь деньгами и лесом» (там же, с. 296). Похожие впечатления и наблюдения — в дневнике М.М. Пришвина 1917 г., повествующем о жизни писателя на хуторе Хрущево в Елецком уезде Орловской губернии (см.: Пришвин 2007, с. 364–547).

7. *Религиозно-мифологический*: усадьба как уголок рая, что перекликалось с общей мечтой Серебряного века о «рае на земле». При этом усадьба обычно представлялась не выстрадавшим «тысячелетним царством» хилиазма или вечным Небесным Иерусалимом, но уголком Эдема, утраченного ветхозаветного рая, невинного и несовершенного (без свободы и познания), из

которого неизбежно изгнание. Тоска по этому когда-то бывшему раю, идеализация старинной дворянской усадьбы, безвозвратно ушедшей в прошлое, заметны в поэзии и лирической прозе Серебряного века. Такова ностальгия И.А. Бунина в «Грамматике любви». В рассказе Б.К. Зайцева «Мать и Катя» усадьба Панурина — рай, который прекрасен, но из которого неизбежен уход. Мотив усадьбы как рая до грехопадения (чистая юность в контрасте с небезупречной зрелостью), рая, в который нет и не может быть возврата, но который светит как эталон должного бытия, как родина всего лучшего в человеческой душе, — в зайцевском рассказе «Осенний свет».

Каждый из представленных аспектов достоин специального рассмотрения, отдельного развернутого исследования. Их совокупность может составить главы большой работы, а настоящая статья — быть введением к ней.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адамович 1996 — Адамович Г.В. *Одиночество и свобода*. М., 1996.
- Аксаков 2002 — Аксаков И.С. *Отчего так нелегко живется в России?* М., 2002.
- Басинский 2010 — Басинский П.В. *Лев Толстой: бегство из рая*. М., 2010.
- Бердяев 2005 — Бердяев Н.А. *Алексей Степанович Хомяков*. М., 2005.
- Богданова 2008 — Богданова О.А. *Под созвездием Достоевского: художественная проза рубежа XIX—XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы*. М., 2008.
- Гершензон 1989 — Гершензон М.О. *Грибоедовская Москва*. П.Я. Чаадаев. *Очерки прошлого*. М., 1989.
- Глазкова 2008 — Глазкова М.В. «Усадебный текст» в русской литературе второй половины XIX века (И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, А.А. Фет): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Гоголь 1992 — Гоголь Н.В. *Духовная проза*. М., 1992.
- Городнова 2010 — Городнова Л.Е. *Смысловый континуум понятия «усадьба» [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии*. 2010. № 2 (17). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/smyslovoy-kontinuum-ponyatiya-usadba>
- Дмитриева 2002 — Дмитриева Е.Е. *Русская усадьба: конец золотого века // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания: Материалы российско-французской конференции: В 2 ч.* М., 2002. Ч. 1. С. 286–299.
- Дмитриева, Купцова 2008 — Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. *Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай*. М., 2008.

- Достоевский 1975 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13.
- Евангулова 2003 — *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003.
- Егоров 2007 — *Егоров Б.Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007.
- Каждан 1997 — *Каждан Т.П.* Художественный мир русской усадьбы. М., 1997.
- Лотман 1994 — *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
- Полонский 2016 — *Полонский В.В.* Утопия в литературе [Электронный ресурс] // Энциклопедия «Кругосвет». URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/UTOPIYA\\_V\\_LITERATURE.html?page=0,1](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/UTOPIYA_V_LITERATURE.html?page=0,1)
- Пришвин 2007 — *Пришвин М.М.* Дневники 1914–1917. СПб., 2007.
- Рассказова 2010 — *Рассказова Л.В.* Разгром дворянских усадеб (1917–1919): Официальные документы и крестьянские практики // Общество. Среда. Развитие. 2010. Вып. 2. С. 44–49.
- Рузвельт 2008 — *Рузвельт П.* Жизнь в русской усадьбе: опыт социальной и культурной истории / Пер. с англ. СПб., 2008.
- Рязанцев 2009 — *Рязанцев Н.П.* Материалы Музейного отдела Наркомпроса об охране дворянских усадеб (1918 — начало 1920-х гг.) // Русская усадьба XVIII — начала XXI в. Проблемы изучения, реставрации и музеефикации: Материалы научной конференции. Ярославль, 2–3 июля 2009 г. / Сост. Е.В. Яновская. Ярославль, 2009. С. 3–9.
- Степун 1956 — *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся: В 2 т. Нью-Йорк, 1956. Т. II.
- Топорина, Голубева 2015 — *Топорина В.А., Голубева Е.И.* Русская провинциальная дворянская усадьба как природное и культурное наследие. М., 2015.
- Щукин 2002 — *Щукин В.Г.* Между полюсами: об органичности и судьбоносности русского западничества // Вестник Европы. 2002. № 7/8. С. 178–193.
- Щукин 2007 — *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007.

## Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии

Утопическое мышление — одно из конститутивных свойств культурной эпохи конца XIX — начала XX столетия в России. Социально-эстетические идеалы виделись не только в будущем, но и в прошлом. В частности, наблюдалась тенденция к идеализации дворянской усадьбы, в начале XX в. стоявшей на грани эмпирического исчезновения, но в произведениях литературы и искусства нередко выступавшей как образец гармоничного сочетания духовного, душевного и материально-телесного начал в земной жизни. В статье выделено и обрисовано семь аспектов русской сельской дворянской усадьбы как воплощения ретроспективной утопии в Серебряном веке: национально-исторический, социокультурный, эстетический, натурфилософский, личностный, эскапистский, религиозно-мифологический.

*Ключевые слова:* ретроспективная утопия, «усадебная культура», «петербургский период» русской истории, Серебряный век, дворянство, крестьянство, пассеизм, неославянофильство, неонародничество.

## Manor House of the Silver Age in the Space of Retrospective Utopia

Utopian thinking is one of the constitutive features of the cultural era of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century in Russia. Socio-aesthetic ideals were seen not only in the future but also in the past. In particular, there was a tendency to idealize manor houses which in the beginning of the 20<sup>th</sup> century stood on the brink of empirical extinction but in works of literature and art often appeared as a model of balanced combination of spiritual, mental and material/corporal elements in earthly life. The article highlights and outlines seven aspects of Russian rural manor houses as the embodiment of the retrospective utopia of the Silver Age: national historical, sociocultural, aesthetical, natural philosophical, aspect of personality, escapist, religious mythological.

*Keywords:* retrospective utopia, «manor culture», «St. Petersburg period» of Russian history, the Silver Age, the nobility, the peasantry, passéisme, neo-Slavophilism, neo-narodniks.



О. Пфау (Санкт-Петербург)

Утопия — ПРОЕКЦИЯ В БУДУЩЕЕ  
ИЛИ РЕАЛИЗАЦИЯ СУЩЕСТВУЮЩЕГО?

Влияние русских религиозных  
мыслителей XIX в. на формирование  
концепции утопизма у Э. Блоха





### ЭРНСТ БЛОХ: ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

«Немецкий философ Октябрьской революции» (Negt 1972, S. 429), марксист, перешедший от ортодоксального марксизма к метафизике и религии, убежденный противник войны, антифашист и слепой почитатель Сталина — таким противоречивым и удивляющим был на протяжении своей жизни создатель «конкретной утопии» и автор «Принципа надежды» Эрнст Блох.

Он родился в 1885 г. в Людвигсхафене-на-Рейне. Изучал философию в Мюнхенском университете, параллельно занимаясь физикой, германистикой и музыкой. Уже в его диссертации, посвященной теории познания (см.: Bloch 1909), возникают утопические размышления, которые займут центральное место в его дальнейшем творчестве. Он знакомится в Берлине с Георгом Зиммелем, философом и социологом, профессором Университета Фридриха-Вильгельма, основателем формальной социологии и социологии конфликта. Однако с началом Первой мировой войны Блох отходит от Зиммеля из-за восторженного патриотизма последнего. Идейного единомышленника и друга он обретает в Георге Лукаче, с которым несколько позднее, в 1930-е гг., вступит в спор о функции и значении немецкого экспрессионизма.

После прихода Гитлера к власти Блох, как и во время Первой мировой войны, снова отправляется в Швейцарию, затем какое-то время живет в Америке, но вскоре после окончания войны возвращается в Германию. В 1948 г. он получает место преподавателя в Лейпцигском университете, его неоднократно награждают премиями и выдвигают на почетную должность «государственного философа» в ГДР. Однако Блох все больше и больше отдаляется от линии партии, отступая в своей интерпретации марксистской доктрины от ее официального толкования. В 1961 г. он переезжает в Западную Германию, где принимает должность приглашенного профессора Тюбингенского университета. В 1970-е гг. его связывает живая дружба с молодым марксистским социологом и активистом Руди Дучке, одним из самых ярких руководителей студенческого движения Западной Германии 1960-х гг.



Эрнст Блох преподает и пишет до преклонного возраста и пользуется большим уважением у своих слушателей. На его похороны в 1977 г. собирается 3000 студентов.

### ВЛИЯНИЕ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ И МЫСЛИТЕЛЕЙ

Немецкие философы, социологи, антропологи и психологи рубежа веков, у которых учился и Эрнст Блох, оказывали заметное влияние на научный мир России. Их труды сразу же переводились на русский язык. Эдвард фон Гартман цитируется Лениным в работе «Материализм и эмпириокритицизм», Эрнст Мах критикуется Лениным и Плехановым, которые упрекают его в философско-теоретическом ревизионизме. На лекциях Вильгельма Виндельбанда в Страсбурге (1901–1905) присутствует будущий философ Николай Лосский. В одном ряду с Карлом Марксом стоят Макс Вебер и Георг Зиммель, классики экономической социологии.

Влияние западной мысли на русскую философскую традицию изучалось и изучается широко (см., например: Пустарнаков 1998, 2000; Мачкарina 2011), но немаловажно, как происходит воздействие в обратную сторону — влияние, идущее из России.

В зимнем семестре 1912/13 года юный Блох с большим интересом слушает в Гейдельбергском университете лекцию Николая Бубнова (1880–1962), посвященную мистицизму и русским религиозным философам XIX в. (Hansen 1998, s. 105). Особенное внимание Блоха привлекает Владимир Соловьев с его идеей «синтеза веры и знания, любви и размышления» и вниманием к религиозному измерению: «Человек — это переход к чему-то другому, высшему» (Соловьев 1996, с. 17). Система представлений Соловьева оставляет, как кажется, отпечаток на таком же религиозно ориентированном взгляде Блоха на развивающегося человека: «Я есть. Но я не обладаю собой. Поэтому мы только находимся в процессе» (Bloch 1967, S. 11). Соловьеву процесс становления человека представляется непрерывным и открытым: «Дух человеческий вообще, а следовательно, и религиозное сознание не есть что-нибудь законченное, готовое, а нечто возникающее и совершающееся (совершенствующееся), нечто находящееся в процессе» (Соловьев 2011, с. 43). И этот процесс развития сравнивается с процессом откровения, приобретая религиозное измерение: «Как безусловное начало, Бог должен <...> содержать в себе все в

неразрывном <...> единстве. <...> все содержится в Боге <...> как в своем общем корне, все поглощено или погружено в нем, как в своем общем источнике; следовательно, здесь оно как *все* не различается *актуально*, а существует только в возможности, потенциально» (там же, с. 94; курсив В.С. Соловьева).

Размышляя в этой перспективе Божественного Откровения, Блох делает еще один шаг дальше и переносит этот процесс, в мессианском духе, на самого человека: «Не Бог приходит к нам в образе человека, а мы, в человеческом образе, становимся богами»<sup>1</sup>.

Посредством проникновения высшей, Божественной силы в человека он сам активно вовлекается в процесс преобразования. Человек, в представлении Блоха, еще не дошел до реализации своей сути, ему чего-то еще не хватает, чтобы быть совершенным. За этим недостающим встает утопическая идея лучшего мира. Активное вовлечение человека в процесс преобразования и даже, скорее, самопреобразования не позволяет надеждам на развитие и приближение к лучшему порядку превратиться в пустые мечтания: наоборот, Блох видит утопическое как нечто в высшей степени реальное, нечто находящееся в непосредственной близости к человеку и даже в нем самом. Он вводит для обозначения этого представления понятие «конкретная утопия»<sup>2</sup>.

По всей видимости, на Блоха оказали влияние не только религиозно нагруженные мыслительные построения В. Соловьева. В его трудах находят отзвук идеи других русских мыслителей, упоминавшихся на лекциях в Гейдельберге. Концепция Блоха, по которой процесс преобразования начинается с самого человека, восходит в том числе к представлениям Е.Н. Трубецкого: «Пришествие Христова означает полное преображение всего человеческого и мирского в Божеское и Христово. Такое космическое превращение по самому своему существу и замыслу не может быть односторонним действием Божества» (Трубецкой 1994, с. 484–488); «все те духовные силы, которые таятся в человечестве, должны обнаружиться в этом огненном испытании»<sup>3</sup> (Трубецкой 2000, с. 322).

1 Tomorrow-café: Der Utopiebegriff im Werk Ernst Blochs // CEE IEN Conne Island, №113, September 2004. URL: <http://alt.conne-island.de/nf/113/22.html>

2 См.: Denken heißt Überschreiten. Zur Philosophie des aufrechten Ganges bei Ernst Bloch. URL: <http://www.fsrvv.de/wp-content/uploads/2008/04/bloch.pdf>

3 Т. е. на Страшном суде.

Так неоднократно проявляется влияние русских философов и мыслителей на систему представлений Блоха, однако точный масштаб этого влияния требует дальнейшего изучения.

### ОКТАБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ: РОССИЯ МИФИЧЕСКАЯ И РОССИЯ РЕАЛЬНАЯ

Революция 1917 г. пробуждает в Блохе большие надежды — он видит в ней реализацию вековой мечты человечества. На него, как и на его друга и коллегу Лукача, производит сильное впечатление поэма «Двенадцать» А. Блока и ее христианско-революционные метафоры (см. об этом: Вершинин 2001, с. 38, 244). Это произведение, значение которого для своего тогдашнего понимания революции Блох подчеркивает и спустя многие годы в Тюбингене, далеко не единственный пример того, как восприятие России на Западе формировалось русскими писателями; в их числе прежде всего следует назвать Достоевского и Толстого. В конце своего произведения «Дух утопии» (*Der Geist der Utopie*) Блох многократно цитирует персонажей Достоевского. Так, он обращается к известной сцене в «Братьях Карамазовых», где Иван говорит о слезинке ребенка как о недопустимой цене за высшую гармонию. И Блох, и Лукач находились под впечатлением от прямых, бескомпромиссных персонажей, которыми Достоевский населяет свои романы. Они видели в них героев, которые, перешагивая границы повседневности, взваливают на себя грехи и пороки мира и заменяют этику долга этикой доброты и любви (см. об этом: Boldyrev 2014, с. 53).

Под влиянием таких размышлений в воображении Блоха возник мифический образ страны, в которой «дух севера <...> сопряжен с завораживающей Азией» и в которой «пустой западный человек может заново <совершить> путь в глубину», возвращаясь к «материнскому Востоку», в поисках «нового Иерусалима вместо старого Рима» (Koenen 2005, S. 189). В эссе «Заболевший социализм» (см.: Bloch 1985, S. 398) Блох с горечью описывает разочаровывающее расхождение между своими ожиданиями, возникшими на интеллектуально-литературной почве, и грубой реальностью: «У России есть голос настолько неизмеримо добрый, теплый, глубокий, христоподобный, что невозможно понять, каким образом большевизм <...> так жутко бесчеловечно и безбожно уже целый год терзает драгоценный образ, созданный

Рильке: «Другие государства граничат с горами, морями, реками, Россия же граничит с Богом» (цит. по: Коепен 2005, S. 190).

Блох, «философ Октябрьской революции», ни в коем случае не принял со слепым восторгом политический переворот и захват власти большевиками (см. об этом: Utopie kreativ 2003, S. 729). Его отношение к Октябрьской революции было неоднозначным. Ленина он назвал «Чингисханом и красным царем» (Bloch 1994, S. 101, 104) и сделал уже в 1918 г. вывод о том, что «Россия возвращается к насилию, т. е. к своему прошлому» (Bloch 1985, S. 196; см. об этом: Вершинин 2001, с. 39).

В 1920-е гг., когда в Европе все больше и больше распространяется фашизм, Блох заново смотрит на Восток и заходит в своем яростном отрицании национал-социалистического зла так далеко, что противоположная система представляется ему в положительном свете: он защищает массовые чистки в СССР в 1930-е гг. и прославляет Сталина, называя его «вождем к счастью» (Gerhardt 2001, S. 239). Несмотря на дальнейший отход Блоха от сталинизма, остается вопрос: в какой степени убежденность, с которой Блох верил в победу добра, закрывала от него политическую реальность?<sup>4</sup>

Существенная и, возможно, типичная для утопии черта философии Блоха — это, при всей ее противоречивости на отдельных исторических отрезках и в отдельных политических ситуациях, убежденность в необходимости оптимизма. История для Блоха не предопределена, и ее можно проектировать вопреки всем препятствиям и условиям. По Блоху, «нужно верить в принцип надежды. Марксист не имеет права быть пессимистом» (Bloch 1977, S. 101).

Блох провозглашает «воинствующий оптимизм»: на пути реализации утопии подстерегают опасности и неудачи, которые нужно преодолевать. Преодоление капитализма и построение бесклассового, коммунистического общества — это для него не в себе закрытый идеал, не окончательное состояние, а только возможность заниматься «настоящими, стоящими заботами» в более справедливо устроенном обществе. Таким образом, утопия по Блоху — это не далекий идеал, который можно или нельзя реализовать, а путь, по которому нужно идти с оптимизмом и надеждой, непрерывное развитие с открытыми возможностями.

4 См.: Denken heißt Überschreiten. Zur Philosophie des aufrechten Ganges bei Ernst Bloch. URL: <http://www.fsrvv.de/wp-content/uploads/2008/04/bloch.pdf>

## ЛИТЕРАТУРА

- Вершинин 2001 — Вершинин С.Е. Жизнь — это надежда: Введение в философию Эрнста Блоха. Екатеринбург, 2001.
- Мачкарина 2011 — Мачкарина О.Д. Рецепция критической философии И. Канта в России XIX века: Дисс. ... д-ра филос. наук. СПб., 2011.
- Пустарнаков 1998 — Пустарнаков В.Ф. Философия Шеллинга в России. СПб., 1998.
- Пустарнаков 2000 — Пустарнаков В.Ф. Философия Фихте в России. СПб., 2000.
- Соловьев 1996 — Соловьев В.С. Словесность или истина? // Фридрих Ницше и русская религиозная философия: В 2 т. Минск, 1996. Т. 1. С. 17–21.
- Соловьев 2011 — Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. М., 2011.
- Трубецкой 1994 — Трубецкой Е.Н. Смысл жизни: Антология. М., 1994.
- Трубецкой 2000 — Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 2000.
- Bloch 1909 — Bloch E. Kritische Erörterungen über Heinrich Rickert und das Problem der Erkenntnistheorie: Dissertation. Würzburg, 1909.
- Bloch 1967 — Bloch E. Tübinger Einleitung in die Philosophie. Bd. I. Frankfurt/Main, 1967.
- Bloch 1977 — Bloch E. Ein Marxist hat nicht das Recht, Pessimist zu sein // Münster A. Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch. Frankfurt/Main, 1977. S. 101–120.
- Bloch 1985 — Bloch E. Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917–1919. Frankfurt/Main, 1985.
- Bloch 1994 — Bloch E. Viele Kammern im Welthaus: Eine Auswahl aus dem Werk. Leipzig, 1994.
- Boldyrev 2014 — Boldyrev I. Ernst Bloch and his Contemporaries: Locating Utopian Messianism. L., 2014.
- Gerhardt 2001 — Gerhardt V., Rauh H.-C. Anfänge der DDR-Philosophie: Ansprüche, Ohnmacht, Scheitern. Berlin, 2001.
- Hansen 1998 — Hansen H. Die kopernikanische Wende in die Ästhetik: Ernst Bloch und der Geist seiner Zeit. Würzburg, 1998.
- Koenen 2005 — Koenen G. Der Russland-Komplex: die Deutschen und der Osten, 1900–1945. München, 2005.
- Negt 1972 — Negt O. Nachwort // Bloch E. Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934–1939. Frankfurt/Main, 1972. S. 429–444.
- Utopie kreativ 2003 — Utopie kreativ. № 153–158, Juli/August. Berlin, 2003.

Утопия — проекция в будущее  
или реализация существующего?

Влияние русских религиозных мыслителей XIX в.  
на формирование концепции утопизма у Э. Блоха

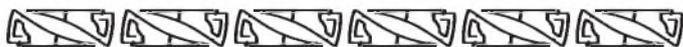
Немецкий философ Эрнст Блох в своем произведении «Дух утопии» (1918) развивает концепцию «конкретной утопии». Эта концепция явилась ответом на марксистскую критику, которая обвиняла утопизм в абстрактных конструкциях. Со студенческих времен Блох увлекался русской религиозной философией. В статье анализируется то влияние, которые философские модели В.С. Соловьева и Е.Н. Трубецкого оказали на утопические представления Блоха. Доказывается, что образ России как страны, «граничащей с Богом», возникает в работах немецкого философа под влиянием идеализма и утопизма религиозных мыслителей Серебряного века, демонстрируется, как отзываются его представления об утопии в послереволюционной России 1920-х и 1930-х гг.

*Ключевые слова:* Эрнст Блох, утопия, марксист, русские религиозные мыслители, революция, СССР, оптимизм.

Utopia — Projection into the Future  
or Realization of the Existing Present?  
The Influence of Russian 19<sup>th</sup> century Philosophers  
onto the E. Bloch's Conception of Utopia

In his «Spirit of Utopia» (1918) Ernst Bloch, German philosopher, develops the concept of «concrete utopia» as a response to Marxist theory, criticizing utopia for its abstract ideas. From his student years, Bloch was under the attraction of Russian 19<sup>th</sup> century philosophers and religious thinkers. What influence exert these intellectual and spiritual models on the young philosopher's way of thinking and his idea of utopia? How do his ideas of utopia echo in postrevolutionary Russia of the 1920s and 1930s?

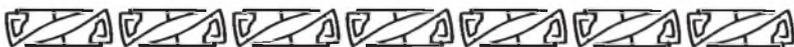
*Keywords:* Ernst Bloch, utopia, Marxist, Russian religious thinkers, Russian Revolution, URSS, optimism.



Н.Н. Смирнова(Москва)

СОЗЕРЦАНИЕ И ОТКРОВЕНИЕ  
В ТЕОРИИ ТВОРЧЕСТВА  
М.О. ГЕРШЕНЗОНА





Теория творчества М.О. Гершензона, представленная во многих его трудах, таких как «Видение поэта» (1911–1919), «Мудрость Пушкина» (1919), в философском трактате «Тройственный образ совершенства» (1918) и примыкающих к нему по замыслу философских этюдах 1920-х гг. «Мир иной», «Нагорная проповедь», «Демоны глухонемые», имеет отчетливый отпечаток эсхатологической мысли. Путь преобразования мира показан в книге «Ключ веры» (1922). Творческий акт мыслится Гершензоном как приближающий завершение мира согласно образу совершенства.

\*\*\*

Образ совершенства предстает каждому человеку (не только поэту или философу) в трех видах: «<...> как образ своего лучшего “я”, как образ лучшего мира и как образ своего лучшего положения в мире» (Гершензон 2000, с. 74). Каждый имеет возможность созерцать идеальные образы, но только обладающие исключительным чувствованием могут выразить свое видение, показав тем самым его истинность: ведь если все видят сходную картину совершенного мира, значит, она истинна и может быть реализована совместными усилиями, приближающими наступление эры, когда история в своем поступательном движении завершится и «Бог и человек будут одно» (там же, с. 165). «Бог-мир изначально создал человека по Своему образу и подобию для того, чтобы в конце времен человек преобразил его в новый, лучший мир, — окончательно создал Бога», — читаем в книге «Ключ веры» (там же).

Поэт, художник, философ — а их интуиции «в существе своем <...> тождественны» (Гершензон 2000, с. 316) — отличаются несравненно большей зоркостью, и их созерцание образа совершенства более ярко и выразительно. Видения в основных чертах говорят об одном и том же, однако это вовсе не означает непрерывной традиции предания о виденном издревле. Это лишь свидетельствует о реальности образа совершенства, который в истории получал разные именованья. Вот, к примеру, в «Видении поэта» читаем: «Платон учит, что душа до ее



рождения в теле обитает в мире непреходящих сущностей; там она созерцает чистые образы, забываемые ею в момент рождения. Всякое знание человека, выражающееся в понятиях, есть не что иное, как воспоминание души о виденных ею когда-то образах. И вот, когда в земной своей жизни душа, вникая в понятия, вспоминает свое первичное созерцание, ею овладевает жгучая тоска по ее небесной родине, по тому миру неизменных идей, в котором она жила некогда и в который должна вернуться; эту тоску Платон называет любовью, Эросом. Перечитывая всех наших великих лириков, можно подумать, что они все изучали Платона и усвоили это его учение об Эросе» (Гершензон 2000, с. 296).

Из таких «воспоминаний души о виденных ею когда-то образах», из созерцания мира идей складывается картина видения поэта (художника, философа), которая впоследствии усваивается культурой. Будучи изначально результатом созерцания и личного творчества, произведение, в котором отражено индивидуальное видение, по мысли автора «Тройственного образа совершенства», становится ценностью, отчужденной от личности творца, вещью в ряду вещей, фактом культуры, обязательным для усвоения последующими поколениями. В этом его принудительность. Конечно, произведение одновременно и источник вдохновения для нового творчества, но и культурный факт, хрестоматийный образец.

Для Гершензона смысл искусства в том, чтобы посредством внимательного изучения видений художников приближать завершение истории в окончательном воплощении образа совершенства. Для этого видение должно сохранять живую связь с современностью, т. е. в каждый исторический период на него должен откликаться созерцающий взгляд, раскрывающий изначально видение, воплощенное в произведении, для своей эпохи. И каждый раз это обновленное видение уточняет детали образа грядущего совершенства. В этом постоянно движущемся зазоре между изначальным и обновленным видением — главное противоречие и сложность трактовки созерцания в теории творчества Гершензона. С одной стороны, «о художественном произведении, как и о всяком другом произведении *творчества* (а не повторения), можно сказать, что оно живет только в своем творце, хотя существует вне его» (Гершензон 2000, с. 299–300; курсив мой. — Н.С.). С другой — смысл творчества — в финальном воплощении образа совершенства и, как

необходимая стадия, в воплощении мечты «в вещество», «чтобы чувственно удостовериться в ее реальности и чтобы еще от братьев своих <...> услышать подтверждение ей» (там же, с. 75). Образ должен получить подтверждение в созерцании других, чтобы можно было удостовериться в его истинности. Но ведь образ живет только в душе художника, а вне его постепенно становится мертвой вещью. Как же возможно утверждение истинности образа совершенства, если он, подобно цветку, извлеченному из почвы, увядает?

Гершензон исходит из основного своего тезиса о воплощении в произведении образа совершенства, известного каждой личности. Только художник, поэт или философ может превратить его в произведение. Вместе с тем образ этот у каждого имеет свои сугубо личные очертания, он не является абсолютно общим для всех, точнее, он никому не доступен в своей совершенной полноте. Следовательно, видение художника только приближает нас к этому желаемому осознанию полноты, но едва ли абсолютно достижимому. Так как основа созерцания — личностное видение, то невозможен объективно, независимо существующий, отвлеченный, абстрагирующий от личности творца взгляд на его произведение, сведение его к ряду обобщений: «<...> сущность художественного произведения — в одушевляющей его идее страсти, а не в его качественных признаках, которые все соподчинены той “идее”. Как всякий живой организм есть своеобразный и однократный план и неповторимое назначение в мире, осуществляемое плотью, так возникший в поэте полуосвященный сознанием замысел отложился и действует в поэме, которую мы читаем. А замысел человека есть плод всей его воли, всех его предрасположений, опыта, навыков, размышлений. И потому произведение искусства может быть правильно понято только в целостной живой личности своего творца и совершенно не может быть понято вне ее, как объективно-существующее» (Гершензон 2000, с. 300; курсив мой. — Н.С.). Более того, и сам «художник видит вовне не то, что есть, а то, что совершается в нем самом» (там же). Но ведь и интерпретатор видит то, что только и может быть доступно его сознанию, и, следовательно, не сможет прочесть произведение, не нашедшее в его душе отклика: «Такой критик непременно в чем-то основном конгениален художнику, о котором пишет, потому что иначе он не увидал бы его видения; он чувствует художника мастером, себя подмастерьем, и любит его, и дивится

ему в той мере, в какой сам увлечен откровением истины» (там же, с. 306). С этой точки зрения ложная интерпретация — это прочтение чуждого по духу образа.

\*\*\*

Истина созерцания и откровения зиждется на личности (едином и неделимом начале в природе). И только через личность может быть дано откровение и сделан финальный творческий шаг, когда человек окончательно создаст Бога, и Бог и человек будут одно. Но для того, чтобы постичь грядущую картину преображенного мира, надо научиться постигать истину творения в его творце. Творца же можно постичь только в «отдельном атоме мироздания» (Гершензон 2000, с. 113) — личности. Что же тогда есть творчество?

Основное напряжение здесь в том, что новое творчество всегда есть внедрение и разрушение созданного (также и сотворенного в природе), личности. *Неприкосновенность* сотворенного вступает в противоречие с новым творческим намерением: «Все в мире существует индивидуально, а индивидуальное, пока оно остается таким, недоступно никакому воздействию, так как оно именно своей личной формой вплетено в общую ткань вселенной и составляет с нею одно. Сотворенное довлеет себе и миру; оно в подлинном смысле слова неприкосновенно. Но сама природа создает свои единичные формы из сравнительно немногих основных элементов, соединяя последние в бесконечно разнообразных сочетаниях. Стоит человеку только обнаружить эти элементы, развязать узел, в котором они сплетены, и он получает сырой материал для творчества, тот самый, из которого творила природа, но теперь уже не запертый в личной форме, а разрешенный, бездомный. Поэтому для человека изначала не было дела важнее, как подглядывать в вещах сквозь личную скорлупу родовые силы, чтобы, узнав, перехватить их в свое временное пользование и для того сочетать по-своему» (Гершензон 2000, с. 80; курсив мой. — Н.С.). Противоречия в природу вносит человек. В некотором смысле он уполномочен, так как его творческой активностью будет преображен мир в конце времен. Но за пределами этой миссии человек решает свои попутные практические задачи, и для этого он внедряется в природу, разрушает и воссоздает по-новому, так чтобы вновь сотворенное отвечало конкретным нуждам исторического момента. Это означает в первую очередь разрушение

личности, в том числе и личности творящего, поскольку такое расчленяющее природу познание (с последующим перевоссозданием из расчлененного материала) «отсекает личное не только в объекте, но и в самом наблюдающем» (там же).

Судя по всему, и эта стадия творчества должна быть пройдена для того, чтобы человек, с одной стороны, научился ценить личное в своем существе, а с другой — нашел подходящий, сообразный этому личному в живом организме мира настрой (так как в конце времен он должен стать единым с Богом-миром). Для этого человеческая личность должна научиться сосуществовать с природной личностью (т. е. с любой неделимой единицей природного бытия). Над этими вопросами Гершензон размышляет в «Ключе веры», описывая этапы постижения человеком своей миссии, завершающей мир.

На фоне этого цельного теоретического видения позиция Гершензона в знаменитой «Переписке из двух углов» (1921) выглядит не как борьба против культуры, но как стремление к новой, преображенной жизни духа. «Личность» здесь — ключевое понятие: «Исходная же точка, к которой все должно вернуться, — личность. Она вместит в себя всю нажитую полноту. Пройдут столетия — вера снова делается простою и личною, труд — веселым личным творчеством, собственность — интимным общением с вещью; но и вера, и труд, и собственность будут в личности непреложны и святы, а вовне безмерно обогащены, как из зерна проросший колос. Задача состоит в том, чтобы личное стало опять совершенно личным и, однако, переживалось как всеобщее; чтобы человек знал во всяком своем проявлении, как Мария, заодно и свое дитя, и Бога» (Гершензон 2000, с. 36).

Картина преображенного мира и нового типа творчества, где ценность не отчуждается от существования, где эта ценность с момента ее зарождения «свободна и правдива» и никогда не становится тираном над личностью, по сути — эсхатологическая. Порабощающая сила культуры, возвращающей ценности в отвлечении от творческой стихии, где они впервые зародились («все объективное зарождается в личности и первоначально принадлежит только ей»; Гершензон 2000, с. 34), должна быть преодолена.

Личность своим усилием непосредственно включается в исторический процесс, приближая его завершение, когда *личное окончательно станет личным*. Важным этапом этого процесса будет

также и преодоление религии. Как только главное устремление свободной личности — движение к единению с Богом через осознание космических законов — уже понято, миссия религии как института на этом завершена. «Религия всегда отрицательна; она руководит человека только по пути к свободе и до свободы <...>. Каким он будет по освобождении, она не говорит и не дает ему никаких указаний для той будущей, свободной жизни, да это и не нужно. Выйди только из твоего личного круга через человеческий круг во вселенскую жизнь: там мировая воля, без задержек циркулируя в тебе, будет сама безошибочно направлять твои шаги в целостном движении всей твари к неведомому совершенству» (Гершензон 2000, с. 165–166), — читаем в финальной части книги «Ключ веры». Так подлинно творческая способность личности к преобразению мира проявляется через создание особой настройки своего индивидуального существования на циркуляцию мировой энергии.

Путь к завершению истории, таким образом, начинается с преодоления культуры и религии. Первая несла объективированное, отвлеченное, ущербное в своей неполноте знание, ценности, отчужденные от существования; вторая открывала дорогу к освобождению. Подлинная свобода начинается, как только личность может жить, полностью сообразуясь с течением «мировой воли». Здесь эсхатологическая мысль соприкасается с философией свободы, искавшей в первые десятилетия XX в. новые ориентиры за пределами объективации.

Философская мысль обращается к феномену свободы как направлению движения и одновременно исходной позиции и цели, но никогда в качестве объекта и ценности. Поэтому шел поиск иных критериев оценки такого измерения мышления, в котором свобода не выводится из необходимости. Необходимость — род абстракции, рационализирующей условия проявления свободы. Но, по мнению Гершензона, эти условия могут проявляться только в личности (которой непосредственно присуща свобода), через личность, а за ее пределами мыслимы быть не могут<sup>1</sup>. Аналогичным образом, но со свойственной только ему экспрессией размышлял в 1911 г. Н.А. Бердяев: «Философия

---

1 Это направление мысли развивалось на рубеже XIX–XX вв. в рамках интуитивизма, прагматизма и феноменологии, не избежавшей, однако, конфликта между содержанием непосредственной данности сознания и попытками его объективации.

свободы не означает <...> исследования проблемы свободы как одной из проблем философии, свобода не означает здесь объекта. Философия свободы значит здесь — философия *свободных*, философия, исходящая из свободы в противоположность философии рабов, философии, исходящей из необходимости, свобода означает состояние философствующего субъекта. <...> Свободу нельзя ни из чего вывести, в ней можно лишь изначально пребывать» (Бердяев 2004, с. 4; курсив мой. — Н.С.). Упразднение необходимости безотносительностью свободы и утверждение творческой силы человека, направленной на преобразование мира, соотносятся Бердяевым в поздний период творчества в том числе и с освобождением от объективации в познании и со связанным с ней отчуждением воплощенного личностью в пользу культуры и шире — истории (о чем, как отмечалось выше, рассуждал Гершензон в «Тройственном образе совершенства»): «Объективация всегда подчиняет человека конечному, закрепощает его конечному <...> Конец истории есть освобождение от власти конечного и раскрытие перспективы качественной бесконечности, то есть вечности. Активный эсхатологизм направлен против объективации и ложного отождествления воплощения с объективацией. <...> Достижение духовности, воля к правде и освобождению есть уже начало иного мира. При этом нет отчужденности между творческим актом и творческим продуктом, творческий продукт находится как бы в самом творческом акте, он не экстериоризован, самое творчество есть воплощение» (Бердяев 2006, с. 312, 314).

Позиция Гершензона существенно близка к концепции активно-творческого эсхатологизма Бердяева. Оба мыслителя видят в современности начало освобождения личности и ростки грядущего мира. Видение и творческая энергия мысли корреспондируют с мощным движением социально-политиче-

- 
- 2 То же касается и понятия будущего: *необходимость* осознать бытие через время — фикция, по мысли Бердяева. «Безумно думать, что бытие грядет во времени, но что его еще не было и нет. Реальность бытия не зависит от времени, как хотят уверить поклоняющиеся будущему» (Бердяев 2004, с. 157). Реальность будущего связана с реальностью человеческой свободы. Важно отметить, что сам Бердяев подчеркивал здесь некоторое сходство своей позиции с «религиозно-философскими мотивами Федорова» в части первостепенной важности задачи «работать для предков и для восстановления их жизни не менее, чем для потомков» (там же).

---

ского переустройства мира. Однако предчувствие нового витка зарождения и объективации ценностей заставляет Гершензона утверждать: «<...> дух властно и незаметно уклоняет шаги идущего — к своей мечте, уму неведомой. Что мы сейчас видим в революции, ничего не говорит о далеком расчете и замысле, с каким дух вызвал ее в жизнь» (Гершензон 2000, с. 43).

Теория творчества Гершензона непосредственно связана с его идеями о завершении истории и воплощении мира иного. Миссия созидания нового мира лежит на человеке, так как в душе каждого запечатлен тройственный образ совершенства. Творческое усилие немислимо без достижения свободы, к которой ведет преодоление отвлеченного объективирующего познания. Свобода осуществляется в единении личности с мировой волей.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 2004 — Бердяев Н.А. Философия свободы. М., 2004.  
Бердяев 2006 — Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. М., 2006.  
Гершензон 2000 — Гершензон М.О. Избранное: В 4 т. М.; Иерусалим, 2000. Т. 4.

### Созерцание и откровение в теории творчества М.О. Гершензона

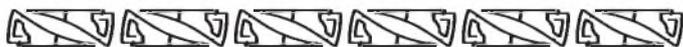
Теория творчества М.О. Гершензона по существу является эсхатологической концепцией. В ней преображение мира достигается усилием человека, осуществляющего свой образ совершенства. В конце времен «Бог и человек будут одно». В статье отмечена близость позиции М.О. Гершензона к концепции активно-творческого эсхатологизма Н.А. Бердяева.

*Ключевые слова:* теория творчества, М.О. Гершензон, созерцание, откровение, тройственный образ совершенства, активно-творческий эсхатологизм.

### Contemplation and Revelation in M.O. Gershenzon's Theory of Creativity

M.O. Gershenzon's theory of creativity is essentially eschatological. It bases the transfiguration of the world on the efforts of individual in whom the triple image of perfection is excited to action. In the end of history «God and man will be one». The paper claims resemblance of Gershenzon's ideas to the active creative eschatology of N.A. Berdyaev.

*Keywords:* theory of creativity, M.O. Gershenzon, contemplation, revelation, triple image of perfection, active creative eschatology.



Е.Ю. Кнорре (Константинова) (Москва)

«КИТЕЖАНЕ» 1920-Х:  
М. ПРИШВИН, А. МЕЙЕР, М. БАХТИН,  
А. ГОРСКИЙ, Н. СЕТНИЦКИЙ.  
«ТВОРЧЕСТВО ИДЕАЛА»  
КАК МОДЕЛЬ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ  
В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ





Вопрос о творчестве нового мира и нового человека становится одним из ключевых в дискуссиях 1920-х гг. С одной стороны, концепция «нового мира» реализуется в государственной идеологии как утопическая модель общности, входя в которую, человек обновляется, становясь частью единого социального организма, единого «мы». Вместе с тем в работах философов-персоналистов А. Ухтомского, А. Мейера, М. Бахтина выявляется иная модель творчества «нового мира». Если вхождение в общность в советской идеологии подразумевает упразднение различий, уравнивание всех «я», то в построениях персоналистов объединение возможно при различении лиц, выявлении неповторимой единственности каждого, принятии «другого». Отвергая предлагаемую официальной культурой модель включения человека в общественную жизнь, философы этого направления раскрывают ценность другого, *участного* сознания, минуя схематизацию и обобщение, рождающего особую форму социального бытия, основанного на любовно-родственной связи вещей и существ.

Философы этого направления В. Хализев вслед за В. Турбиным называет «китежанами» XX в., продолжателями традиций С. Булгакова, С. и Е. Трубецких. Их идеи перекликаются с размышлениями философов русского зарубежья: Н. Лосского, С. Гессена, В. Вейдле, Г. Федотова, Н. Арсеньева (см.: Хализев 1998); можно обнаружить связь между идеями «китежан» и построениями новгородцев.

Трансформация образа Китежа в русской философии выявляет особые грани концепции идеальной общности. В 1913 г., в преддверии Первой мировой войны, С.Н. Дурьлин в книге «Церковь невидимого града. Сказание о граде Китеже» осмысляет путь в Китеж как путь души «тропой подвига, послушания и религиозного опыта» к преображению: «В невидимом граде, в соборах и церквях, идут справляемые по древнему уставу неслезанно благолепные службы, сонм святых и праведных славит Бога и непрестанно предстательствует за зримый мир <...> Невидимая Церковь невидима нами лишь до тех пор, пока мы не знаем пути к ней, пока мы не пришли к ней тяжкой “Батыевой тропой”, тропой подвига, послушания и религиозного



опыта <...> Путь к Невидимой Церкви открыт всякому, но это тесный путь, и не всякий войдет в китежские воротца, которые так недалеко от земли» (Дурылин 2014, с. 117). «Незримый град» в работах Дурылина, по мнению А. Резниченко, — это форма присутствия Бога в мире: «Летом 1916 в “Богословском вестнике” отца Павла Флоренского была опубликована работа Дурылина “Начальник тишины”, в которой впервые звучит тема Оптиной пустыни как реального воплощения “Града Незримого” — и “ласки Церкви” (“жалости”) как формы присутствия Бога в мире, невозможной в старообрядческом учении о Невидимом Граде: раскольнический Китеж — Царство Божие ушло под воду не столько из-за Батыя, сколько из-за оскудения благодати на земле. Именно поэтому оно незримо — недоступно для взгляда грешника» (Резниченко 2005, с. 672). И далее: «Смысл Оптиной пустыни для Д[урылина] в том, что она зрима, в снятии, всегда индивидуальном и личном и — одновременно — универсальном, общечеловеческого греха» (там же).

Объединяя ряд мыслителей 1920-х — 1930-х гг. (А. Мейера, М. Бахтина, А. Ухтомского, М. Пришвина) в круг «китежан», В. Хализев выявляет общую для них концепцию аскетического умаления «я», дающего личности новое видение мира — как собеседника, как родственного «ты». В полемике с Бердяевым Мейер говорит о христианском творчестве, которое «есть творчество-откровение» — особый аскетический путь личности, открывающей в мире бытие Бога как общность всех живущих (см.: Мейер 2009, с. 420). В построениях А. Мейера возрастание от природного «я» к личности осуществляется через отклик «другому». Образ «другого» как собеседника — ключевой образ концепции доминанты А. Ухтомского, осмысляющего путь преобразования человека как социализацию — преодоление отношения к миру как к Двойнику (проекции собственного «я») и выход к миру как Собеседнику. Так, в 1921 г. ученый пишет: «Евангельский совет “не судить”, т. е. не осуждать собеседника, грозящий тем, что тут ты сам судишь и осуждаешь себя, говорит: когда интерполируешь лицо ближнего и собеседника в другую сторону, заканчивая его образ в отрицательную сторону, тем самым предрешаешь для самого себя возможность совместного дела с данным человеком, и притом на основании твоих собственных отрицательных черт, которыми ты интерполировал своего собеседника! Собеседник твой таков для тебя, каким ты его заслужил!» (Ухтомский 2008, с. 191). Категория «другого» обретает онтологический статус и в работах М. Бахтина.

Осмысление пути к идеальной общности через умаление «я» и выход к «другому» создает в работах «китежан» образ общности, которая не совпадает с социальным и природным миром, но вместе с тем является преображающим привычные социальные связи объединением. Это концепция идеальной общности, сформулированная в работах А. Мейера (концепция идеальной экклезии — «экклезия творческих “я”», хилиастическая идея, экклезия как преображенный космос); преодоление объектного отношения к миру, особая «церковь» культуры — мировой полилог — в творчестве М. Бахтина; сформулированная еще в 1911 г. концепция доминанты «на лицо другого» А. Ухтомского (социум и культура, в основе которых лежит «интуиция совести»).

В построениях «китежан» нравственный путь к открытию мира как общности становится основой возможности социальных преобразований и новой культуры. Однако вне пути внутренней аскезы сами социальные преобразования как таковые не открывают «новый мир», но создают особый тип государства, представленный в романе Е. Замятина «Мы». Персонализм выявляет в этом смысле концептуальную роль личности, ее внутренней работы, аскетического пути как творчества, которое открывает для «я» мир новых связей, отношений с другими. В концепции А. Мейера эти новые связи людей осмысляются как творчество коллектива, прообразом которого является Церковь: «Но общение или сосуществование многих совместно творящих личностей предполагает непременно творчество коллектива, творчество целого, которое не уничтожает личности. Это и есть схема Церкви. Церковь есть общество, не уничтожающее личности» (Мейер 2009, с. 424).

Этот тип общности, открываемый человеком в результате его внутренней работы над своей природой, особым образом соотносится с концепциями социального и природного целого, с идеей государства. Так, критикуя «безвкусию социалистического мифотворчества», Мейер говорит о том, что задача, выдвинутая эпохой, не сводится к одному только обновлению общественных форм: «Мы стоим перед проблемой гораздо более глубокой, чем та, которую могла бы разрешить какая-либо политическая или “социальная” революция <...> нужен новый миф — свобода личного бытия <...> и именно на эту печать указывают или, по крайней мере, должны указывать мифы о новом человеке, о пролетариате как зародыше будущего человечества» (Мейер 1982, с. 99). Особенность исторического момента, по Мейеру, заключается в

том, что человек стремится не столько освободиться от рабства конкретной общественно-политической системы, сколько осуществить глобальный переворот — преодолевая стихийность социальной жизни, приобщиться к свободе личного бытия, «сделав общение людей общением личностей, а не частичек социального целого» (Мейер 1982, с. 99). В коммунизме, по Мейеру, важна «не экономическая “форма”, а скрытое за ней содержание жизни, иная жизнь, ощущаемая как жизнь в более тесном, братском, чистом общении» (там же, с. 70). В ожидании конечного переворота — Второго пришествия — люди готовились к встрече Грядущего, создавая особое Царство святых, которое «не должно быть только царством внутренним: оно предполагало новые формы общения между людьми» (там же, с. 56–57).

А. Мейер считает, что христианство радикальным образом выявляет различие между земными формами устройства общественной жизни людей и мистическим объединением людей в «церкви», и противопоставляет государственным формам устройства общественной жизни экклезию как особый религиозный идеал общности. Апеллируя к идеалу первых христианских общин, а также формулируя идеал общности как экклезию, Мейер подчеркивает отличие такой общности от реально существующих на данный момент в культуре объединений. По Мейеру, общество в образе рода, народа, государства, подчиняясь принципу общности, не отвечает идее общины в ее полноте, так как «само по себе общество не только не личность, но даже нечто враждебное личности»: «Община же преодолевает безличное общество, делающее индивидуума своим слугою, своим орудием, свою клеткой. Она стоит над обществом» (Мейер 1982, с. 203). «Община не реализуется в этнографическом единстве народа, ни в государстве как факте культуры. Она иной раз вступает даже в конфликт с народным и государственным единством, когда эти последние сами, так сказать, выключают себя из истинной общины» (там же).

Экклезиальное единство, по Мейеру, не имеет границ во времени и в пространстве; это совершенно иная организация связи людей на земле: «Община осуществляется не в какой-либо один отрезок времени, но существует как историческое единство, включая в себя и прошлое, и будущее. Членами ее являются не только люди одной и той же эпохи, но и предки, и потомки их. Связь общинная, т. е. экклезиальная, есть связь, единая людей разных веков; это единство сменяющих друг друга поколений» (Мейер 1982, с. 204).

Попытку определить идеал человеческого общения как диалог «я» и «другого» находим и в работах М. Бахтина. По мнению Г. Гачева, важной чертой философской позиции Бахтина является то, что он преодолевает умозрительное представление о Соборности и Единстве, претворенное в социальной плоскости Советского государства в идеологию коллектива, имеющую своей основой, по словам Гачева, «вещное мышление» (теоретическое мышление, в котором формируется представление о другом живом существе как о мертвом объекте, предмете): «И в этом Бахтин реализует русские и мировые идеи, их синтез. Соборность — да, но ВНУТРЕННОСТЬ Соборности: обернутость всех личностей друг ко другу на ТЫ, а не просто объединение прутьев индивидов в пучок СИЛЫ. Нет: не сила, а СО-ВЕСТЬ совместная — вот что в диалоге совершается. Тут — не сила, а как раз расход сил — на рефлексию общины внутрь себя: все сюда уходит; и после разговора-беседы-взаимопознания люди истощены более, нежели после битвы на кулачки с соседней сомкнутой общиной, где они — вещь на вещь: какая вещь больше и сильнее — так соревнуются, а себя как личностей погашают, как душу и дух, ибо лишь тело нужно Социуму — на дела, труд и на войну. И вечно устроенный мозг принимает эти правила игры. А результат — массакры, геноцид, бойни мировых войн и концлагерей и массовых ликвидаций людей — как не тех кровей, анкет, идей, происхождений; и везде тут не лица, а головы-шары имеются в виду в человеке» (Гачев 1991, с. 114; выделено Г.Д. Гачевым). Оппозиция «Единое-единственность» становится, по мнению Гачева, ключевым отличием философского видения мира Бахтиным. Единство — это объединение, где отдельные индивидуальности сливаются в одно целое, где личность исчезает, в таком целом каждый может заменить другого. Однако существует другое представление о Единстве, в котором ценна каждая личность, ее единственность, незаменимость. Из таких личностей составляется хор разных голосов, многоликое целое: «Если прежние философы Единство и Всеединство любили, как слияние всех в одном, и, значит, ненужность каждого и, в общем, заменимость (а у нас именно это: “незаменимых нет!”), то здесь Единое понимается как Единственность, а из нее — Оркестровость и Хор и Спектр радужный Жизни» (там же, с. 109; см. также: Кнорре 2015).

Этот идеал общности сближает учение философов-персоналистов с идеями религиозного космизма, представленными в работах Н.Ф. Федорова. Идея родственного целого у Федорова может

быть поставлена в один ряд с идеями диалога как модели целого у Бахтина, родственного внимания у М. Пришвина. В 1920-е гг. последователи Н.Ф. Федорова — А.К. Горский и Н.А. Сетницкий актуализируют идеи мыслителя в новой культурной ситуации (см.: Горский 1995; Горский, Сетницкий 1926; Горский 1928–1933; Горский 1929; Сетницкий 1926; Сетницкий 1932).

В своих работах А. Горский и Н. Сетницкий формулируют идеал преобразования мира как работу человека над своей природой. Путь к новому миру как новой общности выявляется не в социальных преобразованиях — напротив, новое социальное самоопределение личности обретается ею через работу над внутренней, страстной природой «я», так как настоящей причиной социальных конфликтов и дисгармонии социального бытия человека в целом являются рознь и вражда в самой природе человека и природе мира. Творчество, понимаемое как аскеза, духовная работа над собственной природой, изменяет не только человека, но и весь космос, образуя на земле новую солидарную общность — родственное целое, личный космос в концепции Н. Федорова, согласованные имена в целом в концепции имядействия А. Горского и Н. Сетницкого (см.: Сетницкий 2003, с. 478; см. также: Гачева 2015).

Вместе с тем, в отличие от идеи мировой коммуны в идеологии Советского государства, создание идеального коллектива на всей земле осуществляется здесь не путем революции социальной, которая изменяет лишь общественный строй, а в процессе религиозного творчества, выявляющего в мире особый коллектив — экклезию, общность вне времени и пространства.

Включение дневников Михаила Пришвина в горизонт русского персонализма и космизма, в полемику о творчестве как особом пути личности к преобразению себя и мира было начато С. Семеновой (см.: Семенова 1989, с. 378–394). Она выявляет в дневниках и художественных произведениях Пришвина своеобразную философию творческой личности, ставящую его произведения в контекст идеала преобразования мира, выработанного в работах русских религиозных философов конца XIX — начала XX в. (Н. Федорова, В. Соловьева, С. Булгакова) и философов русского космизма (Н. Умова, В. Вернадского, В. Муравьева, А. Чижевского). Этот путь личности в рамках концепции Всеединства осмысливается как путь от «я» к «мы» в работах Г. Гачева (см.: Гачев 1991, с. 98–104), объединяющего мировоззренческие горизонты М. Пришвина и М. Бахтина. Описание Г. Гачевым

самоопределения обоих философов в социальной жизни актуализирует своеобразный феномен — хронотоп Китежа советского времени, открывающего связи иной общности: Церкви, Нового Града, бытия по-настоящему подлинного, «вместе со всеми». К «китежанам» 1920-х — 1930-х, наряду с Мейером, Бахтиным, Ухтомским, относит Пришвина и В. Хализев (см.: Хализев 1998, с. 222–230).

В дневниках и художественных произведениях М. Пришвина 1918–1922 гг. самоопределение писателя внутри официальной культуры происходит в сюжетах о творчестве личности, противопоставленном утопизму революционной идеи. В образности дневников и художественных произведений этого периода (поэма «Цвет и крест», повесть «Мирская чаша») выявляется конфликт «я» и рациональной системы государственной идеологии, не учитывающей отдельного лица, не включающей в поле своего внимания «жизнь земли мирной». В дневниках 1918 г. Пришвин критикует революционный утопизм как творчество, не задевающее бытия, создающее лишь абстрактного общечеловека. Оторванная от сложного потока жизни, революционная теория не может существенно изменить мир, она меняет лишь формы жизни, но не само бытие: «Так нужно твердо помнить, что в революции дело идет не о сущности и не о бытии, а о формах бытия, причем летящему в революции кажется, что дело идет о самой, самой сущности. Вожди — это ядро кометы, в котором нет ничего: раскаленные камни, светящийся туман, в их обманчивом свете сияет весь хвост кометы, вся эта пыль земная и мусор мчащийся» (Пришвин 1994, с. 32).

Устремление революционеров к творчеству нового мира сравнивается Пришвиным с ложной попыткой обрести град Китеж. В его дневниках критика революционного пути как попытки достижения идеального мироустройства без внутренней нравственной работы личности изображается через сопоставление двух топосов: Петербурга — города видимого, и Китежа — града чаемого, невидимого. Петербург становится сниженным вариантом, пародией на искомый идеал Царствия Небесного: «Вот это главное и упустили товарищи. Православные шли этим путем вместе и в невидимый град через узкие врата смерти поодиночке. А товарищи впустили всех сразу, без всякой подготовки, чистилища» (Пришвин 1991, с. 384). «Мы, — говорят, — все равны!» Ну вот и посмотри, как равны, один шел с благоговением, и того одного затолкли и все

изломали, истоптали, и стало ни на что не похоже, и град невидимый стал городом Петербургом, оскверненным, загаженным, и люди стали гориллами» (Пришвин 1991, с. 152).

Вместе с тем обличительная линия в дневниках, выявление недостатков новой власти (сатирическое изображение большевиков, стремящихся к творчеству общечеловека) сочетаются в дневниках Пришвина с темой покаяния, обращенной к пространству личности и воплощенной в евангельском образе разбойника. Разбой — это попытка восхитить богатство, получить извне, а не создать изнутри себя, своей личности. Разбойник — это народ, который бросил крест свой и присягнул князю тьмы. Образ разделенного во вражде мира на страницах дневника этих лет состоит из многих граней такой алчущей «бедности»: это и голодные, которые просят хлеба и спасения, чувствуют слабость своей веры («Спаси Себя и нас»), и бунтующие, «оборванные» от природы и культуры личности революционеров, пытающихся без труда, без чистилища личности восхитить Царство Божие. Образ разбойника, осмысляемый Пришвиным как альтер эго лирического героя, ассоциируется с бунтующим Евгением из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник». С другой стороны, в дневниках Пришвина есть образ уверовавшего разбойника, который обратился ко Христу («Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствие Твое!»; Пришвин 2004, с. 412) и получил обетование совсем другого, преобразованного мира.

Исповедальные мотивы переключают сюжетную доминанту с образа стихийного «я», бунтующего, вопрошающего и нуждающегося в защите своих границ в мире «общечеловека», на различаемый в сплошь враждебной действительности, творщей «общечеловека», образ «другого» как брата, как родственного «ты». В дневниках Пришвина периода Гражданской войны сердечное внимание к людям преобразует героя и открывает для него иные связи в мире — способность быть среди воюющих в особом отношении к ним: герой отказывается делить людей на «белых» и «красных» (идентификация человека в системе идеологии военного времени), но выявляет сердечным участием иное имя — «человек»: «Нет, я человек, я за человека стою, у меня ни белое, ни красное, у меня голубое знамя» (Пришвин 2004, с. 288). В другом эпизоде дневника это выявление имени («брат») ассоциируется с возникновением и прорастанием Церкви как особого пространства человеческих связей: «Что бы там ни говорили в газетах о гражданской войне и все новых и

новых фронтах, в душе русского человека сейчас совершается творчество мира, и всюду, где собирается теперь кучка людей и затевается общий разговор, показывается человек, который называет другого не официальным словом “товарищ”, а “брат”. Эта маленькая церковь поднялась чуть-чуть от земли и, кажется, только что проросла» (Пришвин 1994, с. 122).

Вместе с тем сердечное внимание к «другому» обретает важный символический смысл в сюжете о гостеприимстве: личность не противопоставляет себя социуму, а вступает на путь духовной аскезы — принятия мирской чаши, т. е. схождения во ад, приглашения на тайную вечерю всех воюющих, пресуществления в чаше души природного мира страха и возмущения — в разговор и сострадательное, милующееприятие всех:

«Нет, господа, с первыми сумерками разведите-ка самовар, накрывайте скатерти и твердите во все уголки: — Жалуйте, жалуйте! Явятся рогатые и пузатые, не брезгуйте. Это кажется только вначале, в сумерках неприятно, а потом привыкнете... припахнется. Вступите с ними в остроумную беседу и до рассвета пейте, ешьте и веселитесь. А потом, когда начнется голубой день, такая радость охватит всех, какая не известна ни одному защитнику света.

Ни пост, ни молитва, ни покаяние, ни всякие опыты — это все способы, а основа всего — первое тайное движение сердца: крик первого петуха в ночи» (Пришвин 2007, с. 53).

В повести «Мирская чаша», написанной по материалам дневников 1920–1921 гг., идеальная общность — это преображенный именем Богородицы космос. Богоспасаемый мир природы оказывается в образной системе Пришвина частью священнодействия человека, открытия им в себе через аскезу жертвоприношения своим маленьким «я» творческого зрения, принимающего и различающего внимания: «Скажешь имя, и животное выходит из стада, а что из стада пришло, то имеет лицо отдельное, оттого что его вызвала из стада человеческая сила любви *различающей*, заложенная в имени. Будем же записывать имена деревень, животных, ручьев, камней, трав и под каждым именем писать миф, быль и сказ, песенку и над всеми земными именами поставим святое имя Богородицы: это она прядет пряжу на всех зайцев, лисиц и куниц» (Пришвин 2004, с. 374–375; курсив М.М. Пришвина).

Пряжа Богородицы символизирует образ невидимых связей людей и существ, которые в другой записи Пришвин осмысляет как связи не вытесняющие, а взаимодополняющие. В космическом

масштабе они осмысляются как связи не земные, а водные — связи участия и сочувствия, связи иной общности, путь к которой — через сердечное, родственное внимание любви раз-личающей: «<...> связь воды совершенно иная, каждая капля не лежит, а движется и не мешает другой. Сила земная вяжет насилием, а сила солнечно-океанская освобождает, и сила эта в душе человека остается как любовь раз-личающая» (Пришвин 2004, с. 396).

Идеал будущего мира, в котором мудро хозяйствует человек, — это преображенная природа, возвращенный рай — новый собор твари: «И тогда весной, когда высоко поднимутся травы, украшенные изображением солнца, мы встретим мир природы новым и прекрасным и, как первые люди в раю, будем давать любимым животным, растениям, камням свои имена» (Пришвин 2004, с. 375). В дневниках 1923 г. роль человека (Адама) — священство в мире, идеал райского хозяйствования — описывается как многосоставное целое: «<...> родина, над ней отечество, над отечеством творческие труды, над ними прямое любовное воздействие на людей и воскрешение отцов (церковь, в которой священником Я)» (Пришвин 1999, с. 12).

В 1920-е гг. в дневниках Пришвина образ града Китежа осмысляется как образ идеальной коммуны, в которой нет разделений «числа», но есть «имя» каждого. В такой общности объединяются в одном пространстве родственного внимания отцы и дети, белые и красные, живые и мертвые, преодолевается вытеснение одного времени другим. Устремленному вперед вектору прогресса Пришвин противопоставляет образ движения вспять, стяжания мира и собирания времени — прошлого, настоящего и будущего. Так, в дневнике 1922 г. Пришвин соотносит коммунизм и учение Н.Ф. Федорова как два разнонаправленных вектора, продолжая в этом сравнении свое сопоставление двух родов творчества — основанного на любви и связи и противоположного ему, основанного на бунте и разрыве связей: «Учение Федорова — “философия общего дела” — есть тот же наш коммунизм, только устремленный не в будущее, а в прошлое: там мы работали для счастья наших детей, здесь — для блаженства наших отцов. Одно движется ненавистью к прошлому, другое любовью и чувством утраты. Одно основано на идее прогресса (стремление молодости к лучшему: движение вперед, варварство), другое — на любовной связи с отцами (отец воскресает в сыне: культура, дело связи)» (Пришвин 1995, с. 288). «Условием истинного творчества должна быть его

органичность, то есть сознание творцом цельности, единства в происхождении мира, связи себя самого со всеми живыми и мертвыми. Это условие присутствия чувства общей жизни», — пишет Пришвин в дневнике 1930 г. (Пришвин 1986, с. 215).

Таким образом, создание идеала общности в трудах «китежан» — христианских персоналистов А. Мейера, М. Бахтина, А. Ухтомского, М. Пришвина, а также космистов А. Горского и Н. Сетницкого — выявляет их особое самоопределение в эпохе. Можно сделать вывод, что диалогическая философия и философия космизма в исторической реальности 1918–1920-х гг. создают особый тип отношения религиозного идеала общности и социальной действительности. Идеал общности как целого вне времени и пространства, формируемого откликом участия и сочувствия «другому», обнаруживает несовпадение позиции «китежан» с официальной культурой, где идеальная коммуна подразумевала слияние лиц, обесценивала единичное, делила на «своих» и «чужих». Вместе с тем, с другой стороны, создавая идеальный образ общности как идеальной церкви (Китеж, еклезия, идеальное «мы»), авторы относят существование этого идеала не в далекие времена, в будущее или прошлое, а видят его как прорастание изнутри души каждого человека чувства новых связей людей и существ. Китеж проявляется в повседневном поведении человека как направленность его внимания, как образ, структурирующий его поведение изнутри.

Социально-политический конфликт при такой постановке проблемы общности снимается, что обуславливает и собственную позицию «китежан» во времени: не противостояние власти, «общечеловеку» социума в утверждении индивидуальности отдельного «я», а независимое поле работы над образом «другого» для «меня», где снимаются классовые различия, необходимость борьбы классов и идеологий, социальное противостояние как таковое.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гачев 1991 — Гачев Г.Д. Русская дума. Портреты русских мыслителей. М., 1991.
- Гачева 2015 — Гачева А.Г. От имяславия к имядействию. А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев в кругу споров об Имени // Вопросы философии. 2015. № 3. С. 122–136.
- Горский 1928–1933 — Остромиров А. [Горский А.К.] Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 1–4. Харбин, 1928–1933.

- Горский 1929 — Горский А.К. Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Харбин, 1929.
- Горский 1995 — Горский А.К. Огромный очерк // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995. С. 185–266.
- Горский, Сетницкий 1926 — Горский А.К., Сетницкий Н.А. Смертобожничество. Харбин, 1926.
- Дурылин 2014 — Дурылин С.Н. Церковь Невидимого Града. Сказание о Граде Китеже // Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900–1920 годов. СПб., 2014. С. 107–139.
- Кнорре 2015 — Кнорре (Константинова) Е.Ю. Образ «Другого»: Михаил Пришвин и Михаил Бахтин в восприятии Г.Д. Гачева // Национальные образы мира в художественной культуре: Материалы Международной научной конференции, посвященной 85-летию со дня рождения литературоведа, философа, культуролога Г.Д. Гачева (1929–2008). Нальчик, 2015. С. 238–245.
- Мейер 1982 — Мейер А.А. Философские сочинения. Paris, 1982.
- Мейер 2009 — Мейер А.А. Новое религиозное сознание и творчество Н.А. Бердяева // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах: 1907–1917: В 3 т. М., 2009. Т. 3. 1914–1917. С. 409–425.
- Пришвин 1986 — Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 8.
- Пришвин 1991 — Пришвин М.М. Дневники 1914–1917. М., 1991.
- Пришвин 1994 — Пришвин М.М. Дневники 1918–1919. М., 1994.
- Пришвин 1995 — Пришвин М.М. Дневники 1920–1922. М., 1995.
- Пришвин 1999 — Пришвин М.М. Дневники 1923–1925. М., 1999.
- Пришвин 2004 — Пришвин М.М. Цвет и крест: Неизвестные произведения 1906–1924 годов. СПб., 2004.
- Пришвин 2007 — Пришвин М.М. Дневники 1914–1917. СПб., 2007.
- Резниченко 2005 — Резниченко А.И. Сергей Николаевич Дурылин. Прозаик, поэт, философ, богослов, искусствовед, этнограф // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Библиографический словарь. М., 2005. Т. 1. С. 671–674.
- Семенова 1989 — Семенова С.Г. «Сердечная мысль» Михаила Пришвина // Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. С. 378–394.
- Сетницкий 1926 — Сетницкий Н.А. Капиталистический строй в изображении Н. Федорова. Харбин, 1926.
- Сетницкий 1932 — Сетницкий Н.А. О конечном идеале. Харбин, 1932.
- Сетницкий 2003 — Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х гг. Вып. 1. Н.А. Сетницкий. М., 2003.
- Ухтомский 2008 — Ухтомский А.А. Лицо другого человека: Из дневников и переписки. СПб., 2008.
- Хализев 1998 — Хализев В. Нравственная философия Ухтомского // Новый мир. 1998. № 2. С. 222–230.

«Китежане» 1920-х: М. Пришвин, А. Мейер, М. Бахтин,  
А. Горский, Н. Сетницкий. «Творчество идеала» как модель  
самоопределения в социокультурной среде

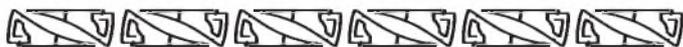
Цель работы — выявить особенности концепции идеальной общности в трудах мыслителей-«китежан». Показана взаимосвязь понятий «община», «коммуна», «коллектив», «экклезия» в философских работах А.А. Мейера, М.М. Бахтина, А.К. Горского, Н.А. Сетницкого, в дневниках и художественных произведениях М.М. Пришвина 1917–1920-х гг. Описан общий для художественных и философских поисков этого периода образ общности вне времени и пространства, объединяющей мир прошлого, настоящего и будущего и обретаемой в пространстве духовной работы человека над своей природой. Автор приходит к выводу, что при таком самоопределении снимается конфликт личности и государства: социально-политическое противостояние осмысливается в контексте взаимодействия «я»–космос (новый собор твари).

*Ключевые слова:* дневник, общность, коммуна, экклезия, личность, природа, преображение, Всеединство, «другой», Китеж, аскеза.

«People of Kitezh» in 1920s: M. Prishvin, A. Meyer, M. Bakhtin,  
A. Gorsky, N. Setnitsky. «The Creation of the Ideal» as a Model  
of Self-Determination in the Socio-Cultural Environment

The article considers the concept of ideal community in the works of the so-called «people of Kitezh». The connections between «community», «commune», «collective», «Ecclesia» in the philosophical works of A. Meyer, M. Bakhtin, A. Gorsky, N. Setnitsky, in journals and fiction of M. Prishvin (1917–1920s) are revealed. Artistic and philosophical search of this period presents the concept of community that is not confined by time and space, that unites past, present and future and can be found in the sphere of spiritual work performed by the individual upon his nature. The author comes to the conclusion that self-determination of this type overcomes the conflict between state and individual. The sociopolitical opposition is perceived in the context of interaction between Self and Universe (new council of all the creatures).

*Keywords:* journal, community, commune, Ecclesia, individual, nature, transfiguration, All-Unity (Pan-Unity), the Other, Kitezh, asceticism.



В.Н. Катасонов (Москва)

НАУКА И УТОПИЯ





## ПОЧЕМУ НАУКА ТАК ТЕСНО СВЯЗАНА С УТОПИЕЙ?

Почему наука постоянно порождает утопии? Почему как только заходит разговор о науке, так сразу начинают рисовать «сияющие перспективы» будущей жизни, построенной с помощью научных технологий?

Но сначала — определение утопии. Под *утопией* мы понимаем идеальное устройство цивилизации, общества и государства, в котором будут решены все главные проблемы человеческого существования в этой жизни или, как минимум, устранены все принципиальные преграды на пути решения этих проблем (в частности, с помощью науки).

Античный мир дает немало примеров утопий: мифы о золотом веке у Гомера и Гесиода, миф о «золотом поколении» у Овидия, миф об Атлантиде у Платона, «Киропедия» Ксенофонта и т. д. (см.: Смирнова 2014, с. 147–154). В число влиятельнейших утопий Античности входит и миф, рассказанный Платоном в диалоге «Государство». В этой парадигмальной философской утопии, оказавшей огромное влияние на всю последующую историю культуры, основой построения идеального государства служит знание, в первую очередь конкретная антропология: устройство государства соответствует устройству души. В душе человека Платон различает три части: разумную, аффективную (яростную) и вожделеющую. Соответственно этому и в идеальном государстве выделяются три отдельных сословия: правители-философы, воины (стражи) и ремесленники с крестьянами. Каждое занимается своим делом, не вмешиваясь в компетенцию других, но всем руководят правители-философы. Дифференциация по сословиям происходит уже в детстве, путем распределения детей по соответствующим их способностям школам. Подобное устройство, подчеркивает Платон, соответствует идее *справедливости*.

Внимание Средневековья занято в основном потусторонним миром и гарантиями спасения в вечности, а не переустройством этого мира. Даже хилиазм не ищет поддержки в научном знании. Хотя позже именно под влиянием идей хилиазма рождаются многие социальные утопии.

Возникшая на пороге Нового времени книга Т. Мора «Утопия» (1516), давшая название всем последующим сочинениям



такого рода, является ярко выраженной социальной утопией и не вполне релевантна теме нашей статьи. Идеальное общество Мора представляет собой своеобразную демократию, правда, при сохранении рабства и короля, но при полном отсутствии частной собственности. Смысл жизни утопийцев — в обретении счастья, а счастье приравнено к «честному и добропорядочному» удовольствию: «В том, к чему надлежит стремиться и чего избегать, надобно следовать тому влечению природы, которое повинуется разуму» (Мор 1978, с. 212). Разумное отношение к жизни включает в себя и изучение наук, которые помогают лучше устроить жизнь: «Умы утопийцев, изощренные в науках, удивительно способны к изобретению искусств, которые сколько-нибудь помогают сделать жизнь удобнее и лучше» (там же, с. 228).

Ярчайшим примером утопии, построенной с помощью научных технологий, является государство острова Бенсалем, описанное Ф. Бэконом в его незаконченном произведении «Новая Атлантида» (1626). В противовес утопии Мора здесь почти нет социальной проблематики, и речь идет только о том, какие великие блага может дать человеку развитие науки. На заре христианской эпохи<sup>1</sup> правитель Соломон создает на этом острове государство и в нем некое общество, или орден, «Дом Соломона» («Коллегия шести дней творения»). Этот орден является институтом для получения, сохранения и трансляции новым поколениям знаний о природе, своеобразной Академией наук, работающей по методологии бэконовского «Нового Органона» (1620). «Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил всех вещей и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным» (Бэкон 2014, с. 19). «Дом Соломона» ведет огромную работу по экспериментальным исследованиям во всех областях жизни, а кроме того, посылает своих ученых в другие государства Земли для сбора научных знаний. Бенсалемцы строят шахты и башни, создают «водоемы, где получа[ют] пресную воду из соленой или, наоборот, соленую из пресной», используют «бурные потоки и водопады, служащие для получения многих видов движения» (там же, с. 19–20), занимаются искусственным вызыванием снегопада, дождя, грома, молнии, «а также зарождения из воздуха

1 Заметим, что на Бенсалаеме христианская религия традиционно занимает выделенное ей первое место.

живых существ: лягушек, мух и некоторых других»<sup>2</sup> (там же). «Из гнили мы выводим различные породы змей, мух и рыб, а из них некоторые преобразуем затем в более высокие виды живых существ, каковы звери и птицы» (там же, с. 20); «воспроизводим жар солнца и других небесных светил», «изучаем разные порождения теплоты» (там же, с. 21). В «Доме Соломона» исследуют свойства звука, строят оптические приборы, всевозможные сложные механизмы, «а также приборы, основанные на вечном движении» (там же, с. 23).

В своем знаменитом сочинении «Великое восстановление наук, или Новый Органон» Бэкон дал программу развития новой, по сравнению с античной и средневековой, науки гипотезы и эксперимента. И эта наука должна была служить не просто удовлетворению человеческого любопытства, а построению новой цивилизации. Эту цивилизацию Бэкон называет «Царством человека» (*Regnum hominis*) по аналогии с Царством Божиим (*Regnum Dei*). Заголовок к его знаменитым афоризмам так и звучит: «Афоризмы об истолковании природы и царстве человека». В рамках сложной амальгамы духовных и оккультных течений позднего Возрождения — никогда, впрочем, открыто не примыкая к оккультизму<sup>3</sup> — Бэкон строит проект науки, которая бы обеспечила человеку господство над природой и, как мы говорим сегодня, комфортное существование. В этом смысле «Новая Атлантида» является художественным воплощением идеального Царства человека.

Возникновение в XVII столетии экспериментального естествознания и развитие связанных с ним научных технологий оказывают сильнейшее влияние на утопическое мышление. Теперь социальные утопии крепко связываются с идеей научного прогресса. Т. Кампанелла в своем коммунистическом «Городе Солнца» (1602) также указывает на науку как на средство решения проблем человеческого бытия. Причем еще до бэконовского «Нового Органона» он объявляет программу «восстановления наук» на основе экспериментального естествознания.

Философы Просвещения подчеркнуто ставят науку в центр своей философии истории. Именно наука, прогресс научного разума являются, по их мнению, самым ярким выражением

---

2 Последнее соответствует «научным» представлениям, идущим из Античности.

3 Детальное обсуждение этих вопросов см.: Сапрыкин 2001.

прогресса человечества вообще. Один из авторов французской «Энциклопедии», физиократ и королевский министр А.-Р.-Ж. Тюрго в своем сочинении «Рассуждения о последовательном прогрессе человеческого разума» (1750) еще задолго до О. Конта проследил последовательное развитие человеческого разума от мифологических и религиозных верований к науке и математическому естествознанию. Причем, согласно Тюрго, развитие науки несло с собой и прогресс нравственности. Тюрго был верующим человеком и не противопоставлял науку религии.

Вместе с Тюрго одним из создателей идеи прогресса, т. е. поступательного развития человеческой цивилизации, существенную роль в котором играет наука, был Ж.-А. Кондорсе. В его труде «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1794–1795) внимание сосредоточено на развитии технологий и научного знания в разных регионах Земли, у разных народов. Изучение этих вопросов наполняет Кондорсе историческим оптимизмом: «Такова цель предпринятой мной работы, результат которой должен заключаться в том, чтобы показать путем рассуждения и фактами, что не было намечено никакого предела в развитии человеческих способностей; что способность человека к совершенствованию действительно безгранична; что успехи в этом совершенствовании отныне независимы от какой бы то ни было силы, желающей его остановить, имеют своей границей только длительность существования нашей планеты, в которую мы включены природой» (Кондорсе 2011, с. 5). Целью, которой вдохновляется человечество на пути прогресса, является, по Кондорсе, стремление к научному познанию и счастью, понимаемому как удовлетворение множества материальных и духовных потребностей человека. Представляемая Кондорсе картина человеческого прогресса «<...> должна <...> показать <...> в видоизменениях человеческого рода, в непрерывном его обновлении в бесконечности веков путь, по которому он следовал, шаги, которые он сделал, стремясь к истине или счастью. Эти наблюдения над тем, чем человек был, над тем, чем он стал в настоящее время, помогут нам затем найти средства обеспечить и ускорить новые успехи, на которые его природа позволяет ему еще надеяться» (там же; здесь и далее курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит авторам цитат. — В.К.).

Прогресс, по Кондорсе, не ограничивается естествознанием, его неотъемлемой частью является и моральное улучшение:

«Сознание своего достоинства, свойственное свободному человеку, воспитание, основанное на глубоком знании нашей моральной организации, не должны ли они сделать общими почти для всех людей эти принципы строгой и чистой справедливости, привычные движения активной и просветленной благосклонности, нежной и великодушной чувствительности, зародыши которых природа посеяла во всех сердцах и которые для своего развития ждут только благоприятного влияния знаний и свободы? Подобно тому как математические и физические науки служат для усовершенствования искусств, используемых для удовлетворения наших простейших потребностей, не точно так же ли в необходимом порядке природы прогресс моральных и политических наук должен оказывать то же действие на мотивы, которые руководят нашими чувствами и поступками?» (Кондорсе 2011, с. 245–246).

Знание и свобода, как видим, важны не только сами по себе. Они являются необходимым условием морального возрастания, взращивания тех добрых нравственных начал, которые в зародыше заключены в каждой человеческой душе. Все, что мешает этому в человеческом обществе, достойно осуждения. Роль Церкви в истории европейского просвещения оценивается Кондорсе однозначно отрицательно. Говоря о Средневековье, он пишет: «Далее мы видим развитие этой самой системы: монахов, то возрождающих старые чудеса, то фабрикующих новые, питающих баснями и чудесами тупое невежество народа, который они в целях грабежа всячески обманывают; ученых, изощряющих все свое воображение, чтобы обогатить свою веру новой нелепостью и, таким образом, перещеголять тех, от которых они эту веру унаследовали; священников, заставляющих государей предавать огню и людей, которые осмеливались или сомневаться в истинности хотя бы одного из их догматов, или раскрывать их обманы, или возмущаться их преступлениями, и тех, кто на минуту уклоняется от слепого подчинения, наконец, до самих теологов, когда они позволяли себе иначе мыслить, чем главы, пользующиеся большим доверием церкви. Такова в эту эпоху картина нравов в западной части Европы» (Кондорсе 2011, с. 109). Отрицательное отношение к религии как тормозу научного, да и морального прогресса, характерная черта Кондорсе.

Обществом должны руководить философы, одушевленные идеями свободы, равенства и братства. «Насколько эта картина человеческого рода, освобожденного от всех его цепей,

избавленного от власти случая, как и от господства врагов его прогресса, и шествующего шагом твердым и верным по пути истины, добродетели и счастья, представляет утешительное зрелище философу, удрученному заблуждениями, преступлениями и несправедливостями, которыми земля еще осквернена и жертвой которых он часто является? Именно в созерцании этой картины он видит награду за свои усилия, направленные к торжеству разума, для защиты свободы. Он дерзает тогда присоединить их к вечной цепи человеческих судеб; именно там он находит истинное вознаграждение за добродетель, удовольствие от сознания, что он совершил прочное благо, которого рок не уничтожит больше гибельным противодействием, восстанавливая предрассудки и рабство» (Кондорсе 2011, с. 258).

Утопичность проекта Кондорсе не так-то просто увидеть — в каждом абзаце у него выражены вполне реалистичные намерения: действительно, кто будет спорить с тем, что свобода лучше несвободы, а развитие науки несет человечеству много благ? Однако сегодня ясно: сама история показала нежизнеспособность просвещенческой утопии. Зло гораздо глубже залегло в человеческой природе, чем это представлялось ученым философам XVIII в.

В XIX в. утопические сочинения нередко возникают в контексте социалистических движений. Роль науки в построении будущих «совершенных» обществ возрастает. Так, вся социальная организация, все фаланстеры Ш. Фурье (1772–1832) базируются на новой антропологии — теории страстного влечения — как основе социальной активности человека. По мысли социалиста-утописта, Бог установил незыблемые законы движения как неживой, так и одушевленной материи, и знание этих законов позволит человечеству комфортно и счастливо устроиться на земле.

Во второй половине XIX столетия в европейской культуре возникает жанр научной фантастики, что было прямым следствием секуляризации и прогресса в научных технологиях. Одним из ярчайших представителей жанра стал французский писатель Ж. Верн (1828–1905). В его многочисленных произведениях (отдельные из них были впервые изданы только в конце XX столетия) приключения героев во многом обусловлены новыми научно-техническими изобретениями, и перспектива построенного на научных основаниях нового, справедливого мира всегда остается путеводной звездой в их жизненных планах. Ж. Верн предсказал появление многих технических достижений: самолета,

вертолета, телевидения и т. п. Другим популярным создателем научной фантастики был английский писатель Г. Уэллс (1866–1946). Его произведения уже лишены той оптимистической перспективы, которую мы находим у Ж. Верна. В книгах Уэллса мы также встретим предсказания об изобретениях: лазера, антигравитации и т. д. Однако роль всех этих технологических аксессуаров будущего сводится к выявлению серьезных социальных проблем, присущих капиталистическому обществу.

В СССР научная фантастика нашла благодатную почву. Это объясняется тем, что в советском идеологическом климате помимо «единого и всепобеждающего» марксистско-ленинского учения оставался лишь один духовный ресурс развития — наука. Да и сама марксистская социология подавалась как «научный социализм». От науки ждали решения всех проблем: материальных, социальных, военных, культурных и др. Наука и научное творчество считались благородным занятием, открывавшим доступ к неисчислимым богатствам природы. Наука должна была создать новые сорта пшеницы с беспрецедентной урожайностью, открыть человеку путь в космос, даже улучшить сам антропологический тип<sup>4</sup> и т. д. Если в 1920-е — 1930-е гг. советские авторы еще обсуждали амбивалентный характер науки и связанных с ней технологий (А.Н. Толстой, Е.И. Замятин, М.А. Булгаков), то после Второй мировой войны пиетет перед наукой и восхищение ее цивилизационными перспективами становятся господствующими настроениями. Этому способствовала особая заинтересованность государства в развитии физики (в создании атомной и водородной бомбы). В фантастической литературе даже появилось особое течение, сосредоточенное на актуальных проблемах современной науки («фантастика ближнего прицела»). И хотя крупные писатели-фантасты (А.И. Беляев, И.А. Ефремов, А.П. Казанцев, С.Ф. Гансовский, А.Н. и Б.Н. Стругацкие и др.) обсуждали в своих произведениях сложные взаимоотношения между наукой и социумом, общее оптимистическое отношение к научно-техническому прогрессу доминировало. Вера в науку, надежда на то, что в будущем она решит все проблемы человеческого существования, определяли тональность научной фантастики в СССР. Это соответствовало и официальной политической линии советского руководства.

---

4    Вспомним о знаменитых опытах И.И. Иванова по скрещиванию человека и обезьяны (подробнее см.: Яблоков 2011).

Ситуация и в науке, и в научной фантастике, которая была всегда как бы рекламным агентом науки, осложнилась в последней четверти XX столетия. С одной стороны, в фундаментальной физике наметился определенный застой, отсутствие новых серьезных открытий. С другой — наука нашла для себя новые направления роста: информационные технологии и биотехнологии. Стремительное развитие этих направлений — наша сегодняшняя действительность. В результате возникли новые ожидания в плане цивилизационного развития, появилась идеология *трансгуманизма* (подробнее см.: Катасонов 2014). Опираясь на достижения современных технологий в информатике и биологии, а также на опыт использования структуралистского метода в гуманитарных науках, трансгуманизм предлагает человечеству новую цивилизационную перспективу — создание искусственного тела человека (в первую очередь мозга) и пересадку в него человеческого сознания. Когда трансгуманисты говорят об этом, чувствуется, что они сами далеки от полного понимания собственных проектов. Ведь проблема сознания является одной из сложнейших в философии и науке. Является ли сознание только функцией мозга? Отделимо ли сознание от тела человека? Ответы на эти и подобные вопросы нам неизвестны. Говоря о *сознании*, трансгуманисты на деле имеют в виду *душу*, однако прямо говорить о душе избегают, стремясь остаться в рамках материалистического понимания человека.

Трансгуманизм обещает человеку бессмертие в искусственно созданном теле, с «пересаженным в него сознанием» (см.: Россия 2045). В связи с этим невозможно не вспомнить о русском философе Н.Ф. Федорове, которого некоторые последователи трансгуманизма причисляют к предтечам своей доктрины. Талантливейший философ-самоучка, Федоров оставил множество блестящих статей, посвященных критике современной цивилизации, но своим главным трудом он считал философский и цивилизационный проект, в котором ставилась задача воскрешения мертвых («воскрешения отцов») технологическими средствами, *внутри истории*. Федоров был верующим христианином, почти на каждой странице его сочинений мы встретим имя Пресвятой Троицы. Однако пророчество о Втором пришествии Христа он считал условным. Страшный суд, по его мнению, неизбежен лишь в том случае, если человечество не покается и не обратится к «общему делу» воскрешения

мертвых. При всей еретичности своего эсхатологического проекта Федоров правильно выразил узловой мотив христианской цивилизации: победа над смертью; однако он считал, что человек достаточно одарен Богом для решения этой задачи самостоятельно, внутри истории. И в этом последнем он опять-таки удивительно точно выразил возрожденческий титанический пафос новоевропейской цивилизации...

Подобные ожидания технологической победы над смертью и эксплуатирует идеология трансгуманизма. Именно идеология — ведь «научные» основания «сканирования сознания», «пересадки сознания в искусственно созданный мозг», «создания голографического тела» и т. д. в высшей степени зыбки и непонятны даже самим адептам. Но в условиях сегодняшнего идеологического голода — когда старые идеологии незаметно отошли в небытие — трансгуманизм, выступающий как новый фазис эволюционного учения, находит все новых и новых последователей. Научная фантастика, всегда очень чуткая к сфере человеческих ожиданий, уже более полувека настойчиво эксплуатирует идею антропоморфных роботов, киборгов, трансформеров, матриц и т. д. Мы снова видим, как научные открытия и связанные с ними технологии способствуют созданию утопий.

### ТАК ПОЧЕМУ ЖЕ НАУКА ПОСТОЯННО ПОРОЖДАЕТ УТОПИИ?

Человек не удовлетворен этим миром и своим положением в нем. Ему неудобно, некомфортно. Он хочет быстрее передвигаться, хочет, чтобы было теплее или холоднее, хочет управлять климатом, урожайностью, избавиться от болезней, слетать на Марс и т. д. Короче: он хочет избавиться от материального и морального зла и обрести власть над миром.

Наука передает в руки человека новые технологии и энергии. С их помощью человек пытается перестроить существующий мир, создавая в нем искусственные зоны для комфортного проживания. Однако за удобства приходится платить.

Потребности и возможности человека образуют систему. Однобокое нарушение ее целостности ведет к разбалансировке и нарушениям функционирования (мало ходим — дискинезия; много едим — ожирение, диабет; злоупотребляем чтением, компьютером — сверхнормальные нагрузки на зрение и т. д.).

Наука дает только «поверхностное знание». Еще на заре Нового времени Дж. Локк учил о двух типах сущностей, с которыми мы имеем дело в познании, — *номинальной* и *реальной*. Разницу между ними можно понять, обратившись к конкретному примеру: «Так <...> *номинальная сущность золота* — это та сложная идея, которую обозначает слово “золото”, пусть это будет, для примера, желтое тело определенного веса, определенной ковкости, плавкости и твердости. *Реальная же сущность* — это строение незаметных частиц этого тела, от которых зависят эти и все другие свойства золота» (Локк 1985, с. 497). Именно «номинальная сущность» определяет деление вещей на *виды*, учит Локк. Именно «номинальной сущностью» занимается наука. «Реальная сущность» практически всегда остается неким «х», непостижимым в своей полноте, выступающим как *предел и основание* всех научных рассматриваний: «Под *реальной же сущностью* я подразумеваю реальное строение вещи, представляющее собой основание всех тех свойств, которые соединены в *номинальной сущности* и обнаруживаются постоянно существующими вместе с нею, — то особое строение, которое каждая вещь имеет внутри себя, без всякого отношения к чему-нибудь внешнему» (там же, с. 500; подчеркнуто мной. — В.К.). Как постигнуть «особое строение вещи», Локк не уточняет, как не уточняет и того, как вообще могла появиться подобная идея. Ясно только, что такой взгляд на «вещь» присущ сверхчеловеческому, Божественному разуму, способному видеть ее «реальное строение». Таким образом, локковская «реальная сущность» оказывается прототипом кантовской *вещи в себе*. В отличие от агностика Канта Локк — человек верующий, для него естественно предположение о том, что Бог видит «реальную сущность» каждой «вещи». Перестраивая природу на основе знания только «номинальных сущностей», мы вносим дисбаланс в систему природы (в частности, в организм человека), которая стремится преодолеть его (потепление климата и т. п.), что оборачивается всякого рода дисфункциями, а то и грандиозными катастрофами.

Наука невозможна без *метафизики*. Так, античный атомизм возникает еще до всякой атомной физики. Все физические теории строятся внутри *доопытной* метафизической рамки. Еще до всяких экспериментов необходимо определить *язык науки*: как мыслить пространство, время, причинность — и уяснить саму логику научного исследования. Например, представления о

дискретности или непрерывности «картины мира» в научных гипотезах принимаются уже изначально, так что возникает вопрос: что бы значила эта произвольность постулатов? Похоже, выбирая определенную метафизику, наука не столько изучает мир, сколько «загоняет» «картину мира» в прокрустово ложе предвзятой концепции. Тому немало примеров в истории естествознания. Так, на протяжении всей истории науки мы имеем корпускулярную теорию вещества; на рубеже XIX—XX вв. господствовала физическая парадигма энергетизма (В. Оствальд, Э. Мах); с конца XX столетия все настойчивее звучит призыв во всем видеть информацию — и в веществе, и в энергии. Перечисленные «картины мира» не просто описывают окружающую реальность. В рамках технологической цивилизации мы начинаем *подгонять* эмпирический материальный мир к нашему представлению о нем, опирающемуся на выбранную нами метафизическую парадигму, проектируем его в этой парадигме — что значит не просто создаем утопию, а уже и материализуем ее...

Итак, формула науки может быть представлена следующим образом:

Номинальные (конечные, поверхностные. — В.К.) сущности» + метафизика = готовая космологическая утопия = перестройка мира.

### М. Хайдеггер и «КАРТИНА МИРА»

По-своему фундированность науки той или иной метафизикой выразил М. Хайдеггер в статье «Время картины мира». *Картина мира* — такое обычное для нас выражение. Мы говорим: «физическая картина мира», «механическая картина мира», «научная картина мира» и т. д. Философ же обращает наше внимание на семантическую наполненность самой интуиции слова *картина*. «Где мир становится картиной, там к сущему в целом приступают как к тому, на что человек нацелен и что он поэтому хочет соответственно преподнести себе, иметь перед собой и тем самым в решительном смысле представить перед собой. Картина мира, сущностно понятая, означает, таким образом, не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины. Сущее в целом берется теперь так, что оно только тогда становится сущим, когда поставлено представляющим и устанавливающим его человеком. Где дело доходит до картины

мира, там выносится кардинальное решение относительно сущего в целом. Бытие сущего ищут и находят в представленности сущего» (Хайдеггер 1986, с. 103; курсив мой. — В.К.). Подобное отношение к миру характерно именно для новоевропейской культуры. Ни Античность, ни Средневековье, как показывает автор, не имели такой установки. Вместе с миром, превращенным в картину, меняется и образ человека. Он становится субъектом, причем первым и определяющим: «Если теперь человек становится первым и исключительным субъектом, то это значит: он делается тем сущим, на которое в роде своего бытия и в виде своей истины опирается все сущее. Человек становится точкой отсчета для сущего как такового. Такое возможно лишь с изменением восприятия сущего в целом» (там же, с. 102).

Действительно, «картинное» восприятие мира, жизни отнюдь не является единственно возможной, «естественной» точкой зрения. Например, когда я говорю «моя семья», мне трудно понимать под этим картину: ведь частью этой «картины» должен быть я сам, но видеть себя со стороны, «картинно», я не способен. Правда, никто не запретит художнику изобразить себя на картине под названием «Моя семья», но с философско-феноменологической точки зрения это будет некорректно. Недаром в истории живописи жанр автопортрета, изображения в зеркале порождает сомнения в аутентичности образов (см.: Синкевич 2014).

Аналогично: когда я говорю «картина мира», я хочу видеть мир как картину. Философский анализ обнаруживает здесь определенный сдвиг точки зрения, выдающий партикулярность и необязательность последней. В самом деле, как быть тогда с вопросом: «Может ли существовать истинная картина мира?» Ведь таковую, собственно, и ищет наука. Но любая «картина мира», как видимая субъектом (пусть это, к примеру, какая-либо научная теория), всегда неполна: на этой картине нет его, смотрящего. А если он и есть, то всегда только видимый со стороны, как в зеркале. Нет самого главного — его сознания. Оно отсутствует даже в том случае, если «картина мира» является научной «теорией сознания». Нет непосредственного бытия, нет *Dasein*<sup>5</sup> сознания субъекта. А ведь это сознание всегда участвует в выработке тех научных категорий, которые становятся языком описания разбираемой «картины мира». Ведь они суть выражение опыта сознания. К ним неизбежно что-то «прилипает» от *Dasein* моего сознания.

---

5 Бытие (нем.). Термин М. Хайдеггера.

И однако, его там нет, а есть лишь безличные объективистские формулы, из которых намеренно выхолощено всякое личностное содержание. Такова эта картина мира, претендующая на истинность. Вроде бы это и моя картина, моя наука, но, являясь одновременно и зеркалом меня самого, она явно свидетельствует: это не я, это кто-то другой, оставивший свои заметки о том, как он видит мир...

Но вся острота парадокса в том, что это действительно моя наука, это я ее создал и я продолжаю ее создавать. Хайдеггер пишет: «Новизна этого процесса заключается никоим образом не в том, что теперь положение человека среди сущего просто другое по сравнению со средневековым или античным человеком. Решающее в том, что человек, собственно, захватывает это положение как им же самим устроенное, волевым образом удерживает его, однажды заняв, и обеспечивает его за собой как базу для сильного развертывания своей человечности. Только теперь вообще появляется такая вещь, как статус человека. Человек ставит способ, каким надо поставить себя относительно опредмечиваемого сущего, на себе самом. Начинается тот род человеческого существования, когда вся область человеческих способностей оказывается захвачена в качестве пространства, где намечается и осуществляется овладение сущим в целом. Эпоха, определяющаяся этим событием, нова не только при ретроспективном подходе по сравнению с прошлым, но и сама себя полагает как именно новая. Миру, который стал картиной, свойственно быть новым» (Хайдеггер 1986, с. 104).

Корни метафизики, фундирующей новоевропейскую науку, залегают, по Хайдеггеру, еще в Античности. Именно в этих рамках человек создает свою науку, планирует новые области исследования, перестраивает окружающую среду, пытаясь титаническим усилием втиснуть мир в прокрустово ложе предвзятой утопической идеи...

И все-таки настойчиво встает вопрос: какова могла бы быть истинная «картина мира», «истинная метафизика», пусть уже не по Хайдеггеру, а по самой природе истины? Заметим, что Библия не навязывает человеку никакой определенной метафизики, ограничиваясь загадочными намеками: «небо и земля», «тьма над бездною», Дух Божий, носящийся над водою... (см.: Быт 1: 1–2). Книга Бытия говорит на языке своего времени и не пытается нарисовать претендующую на полноту «картину мира». Цель Библии — спасение человека, а не космология. Бог

дал человеку Священное Писание, чтобы помочь ему взойти на небо, а не затем, чтобы объяснить, как небо устроено.

Всякая определенность есть некоторое отрицание, и всякая метафизика задает некоторые ограничения. Это аксиома для «падшего» мира, в котором мы находимся. Однако едва ли это верно по отношению к миру, который изначально был сотворен Богом и про который Он сказал: «хорошо весьма» (Быт 1: 31). Этот мир был открытым, в нем Адам должен был осуществить некую эволюцию, прежде чем «будет Бог все во всем» (1 Кор 15: 28). Какая же метафизика будет господствовать в нем? Вероятно, та, которая выражается словами «все возможно».

Это чувствует сердце человека, это чувствует верующее сердце. Поэтому никакая утопия, всегда связанная с определенной и ограниченной метафизикой, не сможет его удовлетворить. Оно всегда будет чувствовать в утопии льстивый и навязчивый привкус человеческого своеволия.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бэкон 2014 — Бэкон Ф., *Сирано де Бержерак*, Верас Д. Новая Атлантида: Сборник. М., 2014.
- Катасонов 2014 — Катасонов В.Н. Трансгуманизм: новый этап эволюционной утопии [Электронный ресурс]. <http://www.bogoslov.ru/text/4273940.html>
- Кондорсе 2011 — Кондорсе Ж.А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума / Пер. с фр. И.А. Шапира. М., 2011.
- Локк 1985 — Локк Дж. Соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1.
- Мор 1978 — Мор Т. Утопия. М., 1978.
- Россия 2045 — сайт Стратегического общественного движения «Россия 2045» [Электронный ресурс]. <http://www.2045.ru/>
- Сапрыкин 2001 — Сапрыкин Д.Л. REGNUM HOMINIS (Имперский проект Френсиса Бэкона). М., 2001.
- Синкевич 2014 — Синкевич В.А. Феномен зеркала в истории культуры [Электронный ресурс]. [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buiks/Culture/sink/fen\\_zerk.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buiks/Culture/sink/fen_zerk.php)
- Смирнова 2014 — Смирнова Ю.Д. Античная социальная утопия как парадигма социальной утопии // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2014. Кн. 1. Т. 156. С. 147–154.
- Хайдеггер 1986 — Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 93–118.
- Яблоков 2011 — Яблоков М. Эксперименты по скрещиванию обезьяны и человека // Техника молодежи. 2001. № 1. С. 19–23.

## Наука и утопия

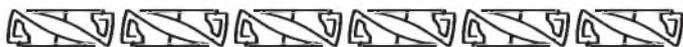
В статье анализируется органическая связь между естествознанием как наукой и утопическим мышлением, в основе которой лежат метафизические предпосылки самой науки, выступающие не только как эпистемологические условия научного познания, но и как определенный цивилизационный проект. Обсуждается общность указанной темы с интерпретацией «картины мира» М. Хайдеггером.

*Ключевые слова:* наука о природе, научные технологии, прогресс, утопия, метафизика, картина мира.

## Science and Utopia

The paper deals with the organic relation between natural sciences and utopian thinking. The metaphysical preconditions lying at the basis of science and being reason for this relation act not only as an epistemological framework of scientific knowledge, but also as a defined civilization project. In this connection Heidegger's interpretation of «world picture» concept is discussed.

*Keywords:* natural science, scientific technologies, progress, utopia, metaphysics, a world picture.



И.В. Желтикова (Орел)

УТОПИЯ И ОБРАЗ БУДУЩЕГО  
В РУССКОЙ МЫСЛИ  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.





Объектом исследования в данной статье является образ будущего как комплекс связанных с будущим представлений и эмоциональных переживаний, образующий целостные картины, общие для представителей социальных групп или целых обществ. Подобное исследование не может не быть междисциплинарным, поскольку образы будущего, являясь феноменами общественного сознания, имеют воплощение в самых разных сферах: искусстве, политике, науке и обыденной жизни. Отдельные аспекты социальных ожиданий исследуются исторической наукой, литературоведением, историей культуры, культурологией и другими науками.

Источники для изучения образов будущего образуют несколько групп в зависимости от степени распространенности представлений, нашедших в них свое отражение. Относительно просты в изучении тексты, в которых развернуты законченные картины будущего: это произведения художественной литературы, публицистика и научные прогнозы. Их авторы целенаправленно размышляют о будущем, высказывают надежды, разрабатывают проекты, выражают опасения, оценивают возможные перспективы. Достаточно сложны для анализа и, соответственно, для выявления присутствующих в них образов источники, отражающие обыденные представления о будущем «простых» людей — и горожан, и сельских жителей. К таким источникам относятся дневниковые записи, письма, художественные тексты, носящие автобиографический характер. Сложность работы с этими видами источников объясняется необходимостью выхода за границы собственно филологических и философских изысканий и исследования исторического контекста. Таким образом, несмотря на то что именно обыденные представления наиболее полно отражают отношение к будущему, господствующее в том или ином обществе, футуристические представления конкретных авторов оказываются изученными в большей степени.

Предметом нашего исследования являются конкретные образы будущего, проникнутые утопическими идеями и присутствующие в культурном пространстве России конца XIX — первой половины XX в. Утопия, место которой в образах



будущего мы попытаемся определить, может трактоваться и трактуется крайне широко. В исследованиях нередко «утопия» и «образ светлого будущего» понимаются как синонимичные понятия (см., например: Мильдон 2006). Здесь хотелось бы сделать два уточнения. Во-первых, утопия (литературная, философская, градостроительная) не обязательно связана с будущим. Утопия может носить ретроспективный характер (как у Платона), или изображать альтернативную современную реальность (как у Т. Мора и Т. Кампанеллы), или выступать идеологически заданной картиной настоящего (как в СССР 1920-х — 1940-х гг.). Другими словами, утопия как образ светлого будущего — это лишь один из видов утопии. Во-вторых, представления о будущем не обязательно носят утопический характер, и здесь дело даже не в том, что будущее может видеться в эсхатологической перспективе. Дело в том, что образ будущего — это представление о возможном, вероятном состоянии социума, тогда как утопия — это представление о должном, идеальном социальном порядке.

Вопрос о соотношении понятий *утопия* и *образ будущего* — это вопрос о соотношении категорий *должного, вероятного, желаемого и отвергаемого* в представлениях о будущем, когда возможные перспективы могут видеться и как предмет надежды, и как источник страха; именно поэтому так тонка грань между утопией и антиутопией.

В России на рубеже XIX–XX вв. представления о будущем развивались в нескольких направлениях. Первое, наиболее широкое из них, было связано с ожиданием социальных преобразований, совершенствования политической и общественной жизни. Это направление включало в себя целый ряд конкретных образов: образ социалистического или коммунистического будущего, образ анархического будущего, либеральный образ будущего и даже консервативный монархический идеал.

Идея общественной реорганизации как необходимого условия будущего мироустройства присутствует в различных типах источников этого времени. Коммунистический проект будущего, нацеленный на национализацию промышленности, закрепление общинного землепользования, введение принципа равенства в политические и социальные процессы, активно разрабатывался В.И. Лениным, Л.Д. Троцким, Г.В. Плехановым, В.П. Воронцовым, А.В. Пешехоновым как в публицистике, так и в личных записях (см. об этом: Образ будущего в русской

социально-экономической мысли 1994, с. 44–111). В неменьшей степени образ коммунистического будущего занимал умы противников уравнительного социального идеала (С.Н. Булгакова, Л.Н. Толстого, М.И. Туган-Барановского, М.О. Гершензона, П.Б. Струве, С.Л. Франка и др.): они подвергли его критической оценке как в печати, так и в личной и деловой переписке. Анархический образ будущего также широко представлен как в художественной литературе, так и в публицистических статьях. На безгосударственное будущее надеялись и писатель А.И. Куприн (см.: Куприн 1971, с. 219–222; Куприн 1972, с. 272–277), и проповедующий новую этику Л.Н. Толстой (см.: Толстой 1965, с. 149–222), и такие политические мыслители, как П.А. Кропоткин, Я.И. Новомирский, Л. Чернов и др.

Несмотря на то что коммунистический и анархический проекты создавались как альтернатива действительному социальному порядку в России, неверно было бы считать их утопическими. Скорее, можно говорить о том, что в них фиксировалось наличие возможности социальных изменений. Определенные черты утопии можно увидеть в проекте монархического будущего, который обращает в перспективу идеализированные черты прошлого: патриархальность, православие, самодержавие, четкую сословную иерархию. Подобный ретроспективный утопизм прослеживается в служебных записках консервативных членов правительства (К.П. Победоносцева, И.Н. Дурново, Д.С. Сипягина), в записях учредителей Русского Собрания (см.: Кирьянов 2003, с. 85–190), в художественных произведениях (см., например: Красницкий 1900; Шаповалова 2001).

*Второе направление* размышлений о будущем, связанное с концептом новой духовности, носит значительно более выраженный утопический характер. Приход нового века породил целую серию художественных проектов, манифестов, программ, авторы которых рисовали картины будущего, выражающие служение высокой идее. Идеалу воскрешения предков подчинял будущее Н.Ф. Федоров. Всечеловеческий солидарный труд, конец войн и конфликтов, регуляция природы, замещение деторождения отцветворением, терраформирование других планет и расселение человечества по Вселенной — все это этапы реализации идеи научного воскрешения ушедших поколений. Идеал непротivления злу определял видение будущего Л.Н. Толстым и его последователями; именно он был призван изменить как социальную, так и духовную жизнь человека.

Новое искусство виделось В.Я. Брюсову, Ф.К. Сологубу, З.Н. Гиппиус в качестве определяющей силы будущего, способной не только изменить основы творчества, но и внести совершенное коллективное начало в общественную жизнь. О нравственном обновлении человека, основанном на научно-техническом прогрессе и коллективном начале в творчестве, мечтал А.А. Богданов (см.: Богданов 1904). Все эти проекты идеального мироустройства объединяло стремление к будущему, в основе которого лежит прежде всего совершенный социальный порядок. И хотя опоры этого порядка виделись по-разному: в модифицированном христианстве, в примате безграничного творчества, в рационализации общественной жизни, будущее здесь оценивалось не с точки зрения возможности, а с позиции должностования.

Рассматривая присутствие утопии в образах будущего, интересно обратиться к направлению социальных ожиданий, связывающих завтрашний день с космосом. Размышления о выходе человека и человечества за границы Земли и Солнечной системы совершенно отчетливо имели утопический и не-утопический варианты. К утопическому проекту космического будущего можно отнести религиозно и мистически ориентированные образы прихода «новой земли и нового неба». К евангельскому идеалу близки мысли А.В. Сухова-Кобылина о грядущем сидерическом (звездном) этапе развития человечества, на котором, благодаря планомерному преобразованию внешней и внутренней природы, человек обретет способность к межзвездным полетам (см.: Сухово-Кобылин 1995). Освоение космоса в качестве завершающего этапа совершенствования земной жизни постулировали Н.Ф. Федоров (см.: Федоров 1995), А.К. Горский (см.: Горский 1928–1933), Н.А. Сетницкий (см.: Сетницкий 1932), В.Н. Муравьев (см.: Муравьев 2011). Образ населенного землянами космоса вдохновлялся уверенностью в приоритете интересов человека, в совершенстве его разума и духовных установок, в том, что человек — «царь природы» не только на Земле, но и во Вселенной. Утопию другого типа мы находим в научно-фантастических романах А.А. Богданова (см.: Богданов 2009; Богданов 2012) и Н.А. Морозова (см.: Морозов 1910), где тема космоса прочно соединена с идеями революционных открытий в науке и с проектами социальных преобразований. Богданов рисует марсианскую жизнь идеалом светлого будущего. Он намечает два идущих параллельно процесса: развитие науки, позволя-

ющее преобразовать природу, и рост самосознания и самоорганизации рабочего класса, приводящий в конечном итоге к установлению совершенного социального устройства.

«Неутопический» вариант космического будущего мы находим в работах таких естествоиспытателей, как К.Э. Циолковский, Н.А. Умов, Н.Г. Холодный, В.И. Вернадский и А.И. Чижевский. Связывая свои социальные ожидания с освоением космоса, эти ученые размышляли о практической стороне вопроса — способах преодоления земного тяготения, принципах устройства космических кораблей и возможностях существования человека вне земных условий. Это направление размышлений о будущем, хотя и вдохновлено вечной мечтой человека о полетах, ближе всего к научным прогнозам, опирающимся на данные конкретных наук и в значительной степени оправдывающим себя в реальном будущем.

Представление о науке как доминанте будущего отмечено как утопическими, так и антиутопическими чертами. В основе первого, утопически окрашенного подхода лежит вера в просвещающую силу разума, в прогресс, основным фактором которого выступает повышение степени рациональности жизни. В начале XX в. надежду на преобразующую силу науки демонстрировали не только ученые, но и философы, писатели, публицисты.

Размышления некоторых ученых-естествоиспытателей, таких как В.И. Вернадский, были направлены главным образом на оценку значимости для будущего развития общества тех или иных научных открытий и не обнаруживали ни утопических, ни антиутопических тенденций (см.: Вернадский 1989, с. 197–199). Даже в литературных и публицистических произведениях авторов, тяготеющих к научной картине мира, таких как электротехник-изобретатель В.Н. Чиколаев (см.: Чиколаев 1897), инженер А.А. Родных (см.: Родных 1902), основное внимание уделялось не роли науки в жизни общества в целом, а значимости для будущего открытий в отдельных областях знания: говорилось об электричестве, о совершенствовании средств передвижения, связи и пр.

Рефлексия науки как силы, преобразующей социум, характерна в первую очередь для философов; именно они предлагали целостные картины будущего, определяющей чертой которого являлось развитие науки. Мы уже упоминали о проекте «общего дела» Н.Ф. Федорова, который ставил перед наукой

задачу «воскрешения отцов». К.Э. Циолковский уже в ранних работах доказывал, что именно наука явится решающим фактором грядущей во Вселенной эволюции жизни, сегодняшней ступенью которой является человечество. Как бы мы сейчас ни оценивали идею обращения Земли в огромный космический корабль (см.: Федоров 1995, с. 255–256) или перспективу превращения людей в автономные, автотрофные, гибридные существа, одиноко перемещающиеся по Вселенной (см.: Вернадский 1989, с. 222), для самих авторов эти картины будущего носили характер проективной утопии и были отмечены стремлением к идеалу.

В начале XX в. к теме негативных последствий развития науки наряду с учеными и философами (см., например: Федоров 1995, с. 147; Умов 1916, с. 426–463) обращаются писатели, высказывая опасения относительно возможности военного использования открытий науки, выражая сомнения в доступности и полезности ее завоеваний для широких масс населения. А.И. Куприн (см.: Куприн 1972, с. 45–67), В.Я. Брюсов (см.: Брюсов 1976, с. 95–99), А.Ф. Оссендовский (см.: Оссендовский 1999, с. 7–47) в своих произведениях рисуют печальные картины технических катаклизмов будущего, выхода техники из-под контроля человека, создания новых средств ведения войны. Эти авторы начинают активно использовать в литературных сюжетах фигуру злодея ученого, готового уничтожить человечество в угоду своему нездоровому любопытству или непомерным амбициям. В этих произведениях наука играет не созидательную, а разрушительную роль, при том что ее значимость, так же как в утопических проектах, видится определяющей для будущей жизни. Так начинают формироваться научные антиутопии и подвергаться сомнению просветительские идеи о том, что наука не может нести людям ничего, кроме пользы.

Еще одно направление размышлений о будущем обусловлено тревожными ожиданиями и эсхатологическими предчувствиями. К ним можно отнести и религиозно-эсхатологические страхи раскольников Херсонской губернии, которые описывал В.В. Розанов (см.: Розанов 1994), и апокалиптические ожидания В.С. Соловьева (см.: Соловьев 1990). Литературные произведения этого времени запечатлели ожидания социального хаоса (см.: Сологуб 1991; Куприн 1972; Брюсов 2011). Л.Н. Толстой, П.А. Столыпин, В.И. Вернадский связывали будущую дезорганизацию жизни с войной, которая при этом виделась

перспективой временной и преодолимой. Приближающийся хаос внушал не только страх, но и надежду на обновление. Война как этап движения к более совершенному состоянию изображалась в романах А.К. Беломора (см.: Беломор 1887) и А. Оссендовского (см.: Оссендовский 1999), а также в политических проектах социалистов и анархистов. Грядущие катастрофы наделяются положительным смыслом в произведениях Эллиса (Л.Л. Кобылинского), К.Д. Бальмонта, В.И. Иванова, Ф.К. Сологуба, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, которые видят в них пролог к новому миру. С началом Первой мировой войны и приближением революций произойдет заметное смещение эмоциональной оценки образа будущего социального катаклизма в негативную сторону.

Образы будущего, присутствовавшие в российском идейном пространстве в крайне нестабильный период 1914–1920 гг., требуют еще дополнительного изучения, особенно в вопросе широты распространения этих образов. Но уже сейчас, опираясь на литературоведческие исследования, мы можем указать, по крайней мере, на один утопический образ будущего в этот период — образ мировой революции. Наиболее отчетливо его можно проследить в поэтическом творчестве. Богатые символами поэмы С. Есенина «Инония» и В. Хлебникова «Ладомир» до сих пор не имеют однозначной интерпретации. Несомненной является их обращенность к образам утопической страны будущего, картины которой резко контрастируют с социальной действительностью мировой войны и революции (о поэтической утопии Есенина см., напр.: Серегина 2015). Для нас важно, что, отталкиваясь от реального социального хаоса, творческий гений поэтов ищет утешения в будущем, сохраняет надежду на преобразующую силу переживаемых потрясений. «Говорю тебе — будет время, / Отплещут уста громов; / Прободят голубое темя / Колосья твоих хлебов» (Есенин 1990, с. 249).

Иной аспект мировой революции видят участники Пролеткульта, возникшего в сентябре 1917 г. и развернувшего широкую сеть своих отделений по всей стране. Демонстрируя поэзию «самых дерзновенных стремлений и высшей мечты», пролетарские поэты воспевают будущее, принадлежащее всепланетарному коллективу (см.: Семенова 2001, с. 13–14). В. Кирилов, М. Герасимов, И. Филипченко, Ф. Шкулев, А. Гастев предвосхищают появление грядущего человека труда, впаянного в коллектив строителей новой Вселенной. «В этом новом

царстве труда социалисты — “закройщики человеческого рая”, а рабочие — “портные”, созидющие этот рай по мерке новых “светозарных богов”, сплоченных в единый творческий коллектив» (там же, с. 23). Позтам-биокосмистам А. Святогору, А. Ярославскому оказываются близки федоровские идеи о победе над смертью, о регуляции природы, о покорении космического пространства (см.: Семенова 2001, с. 28–29).

Восприятие будущего в культуре Советской России 1920-х — 1940-х гг. является развитием только что намеченных образов. Хотя самой значимой оставалась тема социальных преобразований, размышления о характере этих преобразований часто утрачивают мировой масштаб. Образы будущего в России этого времени позволяет реконструировать обширная база источников в виде личной переписки, писем крестьян в газеты, ЦК и различные государственные органы. Хранящиеся в архивах сводки перлюстрации дают возможность представить социальные ожидания, носящие массовый характер, о ценности которых мы говорили в начале статьи. Доминирующим образом будущего этого периода становится образ коммунистического строительства. При этом конкретные черты этого будущего достаточно отчетливо обнаруживают два альтернативных варианта, уже намеченные в поэзии революционных лет: крестьянский образ будущего и урбанистический (городской).

Для раннего периода становления Советской России характерно позитивно-утопическое отношение жителей деревни к коммунистической перспективе. Это будущее представлялось крестьянству с позиции ретроспективной утопии, идеализирующей архаический способ организации общественной жизни с преобладанием начал общинности, самоуправления и невмешательства государства в дела деревни. До 1925 г., как отмечает в своем исследовании Н.Е. Шаповалова (см.: Шаповалова 2001), это по преимуществу утопическое видение будущего объединяло идеалы справедливости, равенства, коллективной ответственности, круговой поруки и самоуправления. Взаимоотношения крестьянства и государства в будущем коммунистическом обществе мыслились как своеобразный общественный договор этих двух сторон, каждая из которых будет иметь известную долю самостоятельности и честно выполнять взаимные обязательства. Поначалу идеи Советов народных депутатов в интерпретации крестьян вполне согласовывались с их видением коммунистического будущего. Однако ощутившая

узурпация коммунистами власти в Советах, утрата ими начал самоуправления привели к тому, что к 1927 г. популярность образа будущего, представавшего в виде коммунистического общества, в среде крестьянства снизилась, а затем и вовсе исчезла. Сравнивая реальное государственное устройство со своим идеалом, деревенское население приходило к отрицательной оценке социальной действительности, образ партии десакрализировался, коммунистическая утопия утрачивала массовую поддержку в деревне.

Образ коммунистического будущего в среде городского населения, кроме уже описанных источников, находит отражение в материалах мемуарного характера, официальной прессе, плакате, кинематографе, публицистической и художественной литературе. Отличиями этого типа коммунистического образа будущего явились его ориентированность на использование в жизни достижений науки и техники, формирование нового типа социальности — коллективизма. Советская коллективистская утопия, как и утопия Т. Кампанеллы, была ориентирована на стирание границы между частной и общественной жизнью. Воспитание нового человека, для которого личные интересы были неизмеримо ниже общественных, мыслилось неразрывно связанным с формированием новой семьи, утверждением новых принципов воспитания, обучения, проведения досуга. Хорошей иллюстрацией этой модели будущего служат градостроительные утопии, демонстрирующие материальную составляющую нового общества. Дипломный проект здания Института им. Ленина (1927), здания ООН (1934) И.И. Леонидова, проекты «летающих городов», домов-коммун (1928) Г.Т. Крутикова, перекликаясь с утопиями космизма, показывали, где и как будет протекать жизнь человека будущего, покоряющего воздушное и космическое пространство, трудящегося, занимающегося наукой и отдыхающего. Наука в этих проектах выступает не только условием создания нового типа архитектуры, но и определяющим фактором всей жизни будущего общества, подчиняя ее принципам научной рациональности. Генеральный план реконструкции Москвы (1935) с проектами здания Наркомата тяжелой промышленности (А. Веснин, В. Веснин, С. Лященко), Дворца Советов (Б. Иофан, В. Гельфрейх, В. Щуко), дома Аэрофлота и др. позволяет визуализировать другую — имперскую утопию, также не лишенную ориентации на социальный коллективизм и прославление человеческого гения.

Для горожан коммунистическое будущее связывалось с успешным осуществлением процесса индустриализации, уничтожением частного предпринимательства, в том числе сельскохозяйственного. Возведение заводов-городов, гигантских фабрик, расширение промышленных кварталов уже существующих городов, создание циклопических совхозов с десятками и сотнями комбайнов, сеялок, молотилок и пр. — вот неотъемлемые черты светлого коммунистического будущего в представлении горожан. Иллюстрацией видения коммунистического будущего с позиции научно-технического прогресса могут служить проективные идеи Александра Чаянова (см.: Чаянов 1990), которые, в отличие от крестьянского образа коммунистического будущего, подразумевали централизованное планирование и широкое применение машин в сельскохозяйственном производстве.

Следует отметить, что коммунистический тип утопии включал в себя не только образы будущего, но и интерпретацию настоящего. Образ человека как гармонично развитой личности, использующей в своей жизни все завоевания современной науки, был не только частью утопии будущего: он определял образ социальной реальности, создавая идеологически заданную картину «светлого настоящего», ведущего к «светлому будущему».

Отдельно хотелось бы остановиться на эмигрантских утопических проектах будущего России — идеократическом идеале евразийства и идеале синтеза гуманистически-просвещенческой идеи политической свободы и социально-экономической идеи справедливости, который был дан в новоградстве (см.: Новый Град 1931).

Участники евразийского движения в разработке своего социального проекта будущего ориентировались как на собственное видение опыта советской власти, так и на разработки философии всеединства. Вариант будущего России Н.С. Трубецкого, Н.Н. Алексева, П.Н. Савицкого, П.П. Сувчинского, Л.П. Карсавина можно назвать имперским, так как он предполагал создание мощного централизованного государства, целью которого являлось выражение культурного своеобразия, национальной и этнической уникальности входящих в него народов. С этой позиции и советская власть не оценивалась евразийцами однозначно отрицательно. Савицкий указывал на то, что большевики справились с анархией, собрали страну, создали армию (см.: Савицкий 1997, с. 272–279), Алексеев признавал, что после рево-

люции 1917 г. в СССР была создана гораздо более жизнеспособная, чем в имперской России, система федеративного устройства (см.: Алексеев 1995). Однако не псевдорелигиозная коммунистическая идеология, отрицаемая евразийцами, должна сплотить будущую Россию-Евразию, а новая идея-правительница, соединившая в себе национальные и всемирные идеалы. Существо такой идеи евразийцы поясняли по-разному: Савицкий видел ее в служении особому миру с самодовлеющим месторазвитием (см.: Савицкий 1997, с. 98–113), Трубецкой — в евразийском национализме и православии (см.: Трубецкой 1995, с. 436–438), Карсавин — в формировании и саморазвитии симфонической личности культуры (см.: Карсавин 1995, с. 11–12).

Авторы программной работы «Евразийство: опыт систематического изложения» признают, что хотя основу идеологии будущего Евразийского государства составит православие, но и язычество, и другие религии смогут войти в Соборную Церковь (см.: Евразийство 1995, с. 233–241), эмпирическим выражением которой станет государство настолько внутренне подчиненное Церкви, что последней не потребуются никаких политических механизмов влияния на него (см. там же, с. 260–262). Предполагалось, что граждане идеократического государства будут находиться в состоянии симфонического единства — единомыслия, свободного соподчинения, мировоззренческого и религиозного согласия.

Евразийцы полагали, что руководство в их государстве будет принадлежать «демотическому правящему слою», формирование которого будет проходить отчасти по принципу территориальных Советов, отчасти интуитивно. Являясь выразителем народной воли, этот правящий слой не будет нуждаться ни в разделении властей, ни в подотчетности кому-либо. Находясь в «органической связи с массой населения», он будет «способен выражать ее сознание и волю» лучше, чем сами граждане (см.: Евразийство 1995, с. 127–128).

Так же как и в коммунистической утопии, социальный идеал евразийцев предполагал формирование новой общест-венности, в которой понятие «личность» отомрет как устарелое и будет заменено более адекватным понятием «симфоническая личность» (см.: Трубецкой 1995, с. 436–337). Ее следует понимать как совокупность конкретных индивидуумов, образующую такое единство, которое, с одной стороны, больше, чем простая сумма входящих в него людей, поскольку объединено

сверхличными целями и интересами, а с другой — для образующих его индивидуумов важнее, чем их собственная индивидуальность (см.: Карсавин 1995, с. 111–115). Экономика, политика, социальная сфера в равной степени будут развиваться под руководством государства. «Государственно ВСЕ, — пишет Карсавин, — постольку, поскольку оно относится к единству и органически входит в целое» (там же, с. 129). Семья, школа, воспитание, обучение, армия — все культурные институты призваны будут выполнять идеологическую функцию (см.: Трубецкой 1995, с. 408). Следует признать, что социальный идеал евразийства не лишен своеобразно понятой религиозной составляющей, но трактовка симфонической личности, лежащая в его основе, представляется нам такой же далекой от традиционной идеи соборности, как и идея будущей Церкви новгородцев.

Коллектив авторов во главе с И.И. Фондаминским (Бунаковым), Ф.А. Степуном, Г.П. Федотовым, сплотившийся вокруг журнала «Новый Град» (1933–1939), несравненно более негативно оценивал исторический опыт Советской России, в первую очередь в аспекте формирования новой коллективистской идеологии (см.: Степун 1931, с. 8–10). Однако будущее рассматривалось новгородцами, как и сторонниками мировой коммунистической революции, во всемирно-историческом масштабе. При всем плюрализме взглядов участников новгородского проекта на будущее все они были объединены надеждой на появление «человека Нового Града», независимого от идолов государства, нации, класса, свободного идеологически и политически (см.: Степун 1932, с. 70–72). Именно такие свободные личности станут основой новой мировой элиты. Экономика будущего мирового порядка начнет включать элементы плановости (такие как международное регулирование производства и торговли, централизованное установление заработной платы и валюты), которые непротиворечиво будут сочетаться с сохранением частного капитала (см.: Ижболдин 1932). Осью нового мира виделась новгородцам Америка с развитой демократической системой, взвешенной парламентско-президентской властью, вокруг которой будут собираться и унифицироваться другие политические единицы (см.: Бунаков 1932). Безусловный государственный суверенитет и национальные правительства оценивались как признаки прошлого, на смену которым должны прийти международное право и Высший трибунал над народами (см.: Булгаков 1934). В христианских ценностях, близких

многим авторам журнала, акцентировались идеи свободы и уникальности личности (см.: Бердяев 1933; Степун 1938). Новоградцы активно участвовали в экуменическом движении (см.: Алексеев 1938), видя в нем ростки будущей объединенной Церкви. Признавая вероятность скорой мировой войны, новоградцы в равной степени опасались победы как Германии, так и России, угрожающей свободе индивидуальной личности (см.: Владимиров 1939).

Таким образом, мы полагаем, что не ошибемся, если скажем, что для 1920-х — 1940-х гг. одним из устойчивых образов будущего России был образ утопии с подчинением жизни граждан некоему социальному идеалу. Сам этот идеал понимался по-разному — как общинное землепользование, пролетарское государство, религиозно ориентированное государство; общим было то, что осуществление этого идеала предполагало подчинение личности общей идее. Примечательно, что этот образ имел распространение как на территории Советской России, так и в среде русской эмиграции. Однако если в Советской России основной вариант утопического видения будущего был связан с тем или иным пониманием коммунистического идеала, то эмигранты надежды на будущее сопрягали с различными моделями религиозно ориентированных социумов, включая антиколлективистские персоналистические утопии.

Другое направление видения будущего в СССР 1920-х — 1940-х гг. никак нельзя назвать утопическим, так как оно определялось ожиданиями войны. Эти образы будущего, наполненные тревожными ожиданиями и страхом перед грядущим, близки эсхатологическим предчувствиям рубежа веков, но, в отличие от них, военные ожидания этих лет носили гораздо более массовый и конкретный характер (см.: Голубев 2008, с. 88–238).

Обзорно рассмотренный нами период охватывает не более пятидесяти лет, но за эти годы социальная реальность России подверглась значительным трансформациям. Такие же значительные изменения мы наблюдаем и в образах будущего, господствовавших в это время в социальном и культурном пространстве. В первую очередь меняется горизонт социальных ожиданий: он заметно сужается. Из пяти направлений в видении будущего, каждое из которых характеризовалось тремя-четырьмя устойчивыми картинками, остается два направления. Образы будущего последнего десятилетия XIX — первого десятилетия XX в. и образы будущего 1920-х — 1940-х гг. включают

как утопические, так и неутопические картины. Утопические образы будущего рубежа веков в основе своей связаны с нравственным идеалом перерождения человека — перерождения религиозного, эстетического, личностного. Социальный идеал 1920-х — 1940-х гг. во многом связан с изменением внешних условий жизни, направленным на растворение человеческой индивидуальности в коллективе. Рационализация и механизация жизни, ориентация на уравнительный принцип являются следствиями этой объективной ситуации.

Заметное отличие в образах будущего начала XX в. и 1920-х — 1940-х гг. касается идеологической составляющей. В более ранних образах практически не заметно какое бы то ни было государственное влияние на их содержание. Эти индивидуальные или коллективные утопии отражают не идеологический заказ, а совпадение идеалов и фантазий своих авторов. Отношение к будущему в Советской России в значительной степени продиктовано государством, содержание картин будущего несет на себе отпечаток идеологии. И хотя доля утопических образов примерно одинакова в оба периода, свободная вариативность присуща именно ранним утопиям. Эта трансформация наглядно свидетельствует о том, что образ будущего — это в первую очередь видение возможностей, реальных перспектив развития общества, и, когда одна из этих возможностей реализуется, другие исчезают, больше не фиксируясь общественным сознанием.

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1938 — Алексеев Н.Н. Всемирный съезд практического христианства в Оксфорде // Новый Град. 1938. № 13. С. 152–163.
- Алексеев 1995 — Алексеев Н.Н. Советская федерация // Мир России — Евразия: Антология. М., 1995. С. 154–176.
- Беломор 1887 — Беломор А.К. Крейсер «Русская надежда». СПб., 1887.
- Бердяев 1933 — Бердяев Н.А. О социальном персонализме // Новый Град. 1933. № 7. С. 44–60.
- Богданов 1904 — Богданов А.А. Эмпириомонизм: Статьи по философии, 1904–1906.
- Богданов 2009 — Богданов А.А. Красная звезда. М., 2009.
- Богданов 2012 — Богданов А.А. Инженер Мэнни. М., 1912.
- Брюсов 1976 — Брюсов В.Я. Восстание машин // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 95–99.
- Брюсов 2011 — Брюсов В.Я. Республика Южного Креста. М., 2011.

- Булгаков 1934 — Булгаков С.Н. Нация и человечество // Новый град. 1934. № 8. С. 28–38.
- Бунаков 1932 — Бунаков И.И. Хозяйственный строй будущей России // Новый Град. 1932. № 5. С. 21–35.
- Вернадский 1989 — Вернадский В.И. Начало и вечность жизни. М., 1989.
- Владимиров 1939 — Владимиров Д. Религия национал-социализма // Новый Град. 1939. № 14. С. 136–144.
- Голубев 2008 — Голубев А.В. «Если мир обрушится на нашу Республику»: Советское общество и внешняя угроза в 1920–1940-е гг. М., 2008.
- Горский 1928–1933 — Остромиров А. [Горский А.К.] Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 1–4. Харбин, 1928–1933.
- Евразийство 1995 — Евразийство: опыт систематического изложения // Мир России — Евразия: Антология. М., 1995. С. 126–268.
- Есенин 1990 — Есенин С.А. Инония // Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. Стихотворения, проза, статьи, письма. С. 61–68.
- Ижболдин 1932 — Ижболдин Б. Новая фаза капитализма // Новый Град. 1932. № 5. С. 68–79.
- Карсавин 1995 — Карсавин Л.П. Основы политики // Мир России — Евразия: Антология. М., 1995. С. 11–130.
- Кирьянов 2003 — Кирьянов Ю.И. Русское собрание 1900–1917. М., 2003.
- Красницкий 1900 — Красницкий И.И. За приподнятой завесой: Фантастическая повесть о делах будущего (XX век). СПб., 1900.
- Куприн 1971 — Куприн А.И. Тост // Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1971. Т. 4. С. 219–222.
- Куприн 1972 — Куприн А.И. Королевский парк // Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1972. Т. 5. С. 272–277.
- Мильдон 2006 — Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М., 2006.
- Морозов 1910 — Морозов Н.А. На границе неведомого (Научные полуфантазии). М., 1910.
- Муравьев 2011 — Муравьев В.Н. Сочинения: В 2 т. М., 2011. Т. 2.
- Новый Град 1931 — Новый Град. 1931. № 1. С. 6–21.
- Образ будущего в русской социально-экономической мысли 1994 — Образ будущего в русской социально-экономической мысли конца XIX — начала XX века: Избранные произведения. М., 1994.
- Оссендовский 1999 — Оссендовский А.Ф. Бриг «Ужас» // Русская фантастика 10–20-х гг. XX в. М., 1999. С. 7–47.
- Родных 1902 — Родных А.А. Самокатная подземная железная дорога между С.-Петербургом и Москвою: Фантастический роман пока в 3 главах, да и тех неоконченных. СПб., 1902.
- Розанов 1994 — Розанов В.В. Русские могилы // Розанов В.В. Собрание сочинений. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 192–253.
- Савицкий 1997 — Савицкий П.Н. Континент Евразия. М., 1997.

- Семенова 2001 — Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001.
- Серегина 2015 — Серегина С.А. Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. Иваново, 2015. № 3 (47). С. 116–129.
- Сетницкий 1932 — Сетницкий Н.А. О конечном идеале. Харбин, 1932.
- Соловьев 1990 — Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 635–762.
- Сологуб 1991 — Сологуб Ф.К. Творимая легенда: Роман. М., 1991.
- Степун 1931 — Степун Ф.А. Путь творческой революции // Новый Град. 1931. № 1. С. 8–19.
- Степун 1932 — Степун Ф.А. Еще о человеке «Нового Града» // Новый Град. 1932. № 4. С. 63–72.
- Степун 1938 — Степун Ф.А. О свободе // Новый Град. 1938. № 13. С. 11–44.
- Сухово-Кобылин 1995 — Сухово-Кобылин А.В. Учение Всемир: Инженерно-философские озарения. М., 1995.
- Толстой 1965 — Толстой Л.Н. Закон насилия и закон любви // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1956. Т. 37. С. 149–222.
- Трубецкой 1995 — Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М., 1995.
- Умов 1916 — Умов Н.А. Собр. соч. Т. III. Речи и статьи общего содержания. М., 1916.
- Федоров 1995 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. I.
- Чаянов 1990 — Чаянов А.В. Возможное будущее сельского хозяйства. М., 1990.
- Чиколаев 1897 — Чиколаев В.Н. Электровимірювальна техніка. С.-Петербург, 1897.
- Шаповалова 2001 — Шаповалова Н.Е. Коммунистическая перспектива в представлениях крестьян Европейской части России, 1921–1927 гг.: Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Армавир, 2001.

### Утопия и образ будущего в русской мысли конца XIX — начала XX в.

В статье предлагается анализ русского общества и культуры конца XIX — начала XX в. Автор исследует образы будущего, которые функционировали в это время. Выделяются наиболее распространенные в этот период образы. Модели будущего рассматриваются сквозь призму утопии, что позволяет указать на социальные идеалы русского общества конца XIX — начала XX в., раскрыть общий настрой по отношению к будущему, оценить потенциал жизнеспособности культуры.

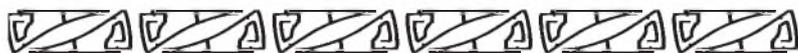
*Ключевые слова:* утопия, образ будущего, русская культура, социальные ожидания, социальный идеал, социальная надежда, социальные иллюзии, прогноз, система ценностей, общественное (само)сознание.

### Utopia and the Image of the Future in Russian Thought of the End of the 19<sup>th</sup> and the Beginning of the 20<sup>th</sup> Centuries

The article is devoted to the analysis of Russian society and culture in the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. The author researches the images of future which were prevalent in this period; the most widespread images are determined. The models of future are considered through utopia. Due to this fact the social ideals of Russian society in this period and the general attitude towards the future are demonstrated, the potential of cultural vitality is evaluated.

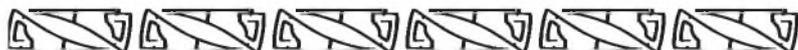
*Keywords:* utopia, image of the future, Russian culture, social expectations, social ideal, social illusions, prognosis, value system, social consciousness, public self-consciousness.

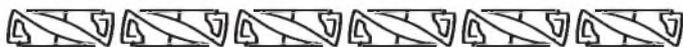




# УТОПИЯ И ЭСХАТОЛОГИЯ В МУЗЫКЕ И ИЗОБРАЗИ- ТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

О.С. Давыдова  
К. Бланк  
А.А. Ровнер  
С.Р. Федякин  
А.А. Меерзон





О.С. Давыдова (Москва)

СИМВОЛИЗМ  
КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ УТОПИИ:  
СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ МОДЕРНА

Исследование  
выполнено в рамках проекта  
«Визуальная поэтика модерна.  
Стиль и его смыслы»;  
грант РГНФ № 16-04-00087





...Я лишь воображаемый современник моего собственного настоящего — его языков, утопий, систем (то есть фикций), в общем, его мифологии или философии, но не истории...

Ролан Барт

Ведь, право, мы мечтатели, верящие в свои миражи, созданные из ничего...

В.Э. Борисов-Мусатов

В середине XX в. (15.II.1945) Николай Рерих писал: «Уходят те, кто был духовно близок. Группа “Мир искусства” почти вся перешла в надземные миры: Дягилев, Бакст, Браз, Сомов, Серов, Трубецкой, Петров-Водкин, Григорьев, Головин, Рылов, Яковлев, Шуко, Фомин, Замирайло, Чехонин, Нарбут, Кустодиев... может быть, за эти годы и еще кто-нибудь? Сведения так случайны, так редки. Не слышно о Павле Кузнецове, Миллиоти<sup>1</sup>, Сарьяне, Крымове, Уткине, Якулове, Феофилактове. Не слышали ли об Анисфельде, Судейкине, Малявине, Добужинском, Бенуа или о Билибине, Лансере, Юоне, Лебедевой, Яремиче? Ни газеты, ни радио их не упоминают» (Рерих 1996, с. 203). Эти слова, внушенные художнику субъективным переживанием убывающего времени и звучащие точно панегирик *Belle Époque*, трагичнее и достовернее объективных фактов раскрывают эсхатологическую природу любых, даже самых возвышенных и благородных утопий. Несмотря на вечно зазывное для творческого мышления пространство мечты, иллюзии уходят вместе с той эпохой, время которой исчерпалось, ибо утопии рождены земным воображением, потенциально ощущающим бесконечность, но не наделенным нетленным бессмертием. Своеобразным визуальным эпиграфом к данной мысли

1 В написании фамилии художника сохранена орфография Рериха. В современном искусствоведении принято писать: Миллиоти.



могут служить произведения художника-эмигранта первой волны Григория Мусатова «Полет» (1931, Национальная галерея, Прага) и «Прыжок» (1931, Моравская галерея, Брно; цвет. вклейка, илл. 1)<sup>2</sup>. В сущности, творческая утопия — тот же прыжок, хаотичное «падение» опрокинутой в голубую невесомость фигуры с уязвимой ахиллесовой пятой времени на ее земных следах. В середине XX в. художники модерна, окруженные идеологическим забвением, переживали оборотную сторону той утопической душевной веры своей молодости в искусство как религию (подробнее об этом см.: Врубель 1976, с. 154), которая не совпадала с материалистическими утопиями, овладевшими большей частью художественных теорий XX в.

За последние годы в искусствознании появился целый ряд трудов, посвященных исследованию утопических форм мышления минувшего XX столетия, среди которых в отечественном контексте стоит отметить прежде всего монографии А.И. Морозова «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» (1995) и А.К. Якимовича «Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века» (2009), «Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990» (2009). Однако, размышляя над итогами глобальных иллюзий XX в., хочется более пристально рассмотреть те внутренние предпосылки, которые были заложены в искусстве предавангардной поры. Если вспомнить масштабную эволюцию духовных фикций в творческом процессе XX столетия, то именно в эпоху модерна можно обнаружить те артистические прорывы в области понимания смысловых возможностей языка образов, которые подвели к абстрактно-утопическим формам творчества и открыли искусству XX в. ход к совершенно новому пластическому выражению мифа. При этом стоит иметь в виду, что сущностная природа художественных утопий эпохи стиля модерн, в основе которого лежал символизм, и «модернизмов» (прежде всего имеются в виду такие течения раннего авангардизма, как футуризм, супрематизм, конструктивизм, дадаизм) во многом не совпадает, чем и объясняется характер их частого взаимодействия по закону энантиосем — слов одинаковых по

---

2 Автор выражает глубокую благодарность исследовательнице творчества Г.А. Мусатова Д.А. Костиной за полученную во время написания статьи консультацию относительно местонахождения работ, упоминаемых в тексте (также см.: Galeeva, Kostina 2013).

форме, но противоположных по смыслу. И все же с точки зрения современного искусствознания творчество символистов воспринимается как интуитивное предчувствие возможности полного погружения в воображаемый мир, способный подменить реальность мифом, что получило активное и неожиданное развитие в XX в. не только на уровне теории искусства, но и в масштабе идеологий. Неслучайно одной из модернистских кульминаций в области визуально-философских фикций стал «Черный квадрат» (1915, ГТГ, Москва) Казимира Малевича, на экзистенциальном уровне немало вобравший от символистских поисков «истинного» света, с которыми художник-авангардист соприкоснулся в ранний период своего творчества. Созданная Малевичем в 1910-е гг. супрематическая утопия отразила следующую за символизмом семантико-иконографическую ступень в развитии иллюзий творческого мышления, усилив в нем эсхатологические переживания конца и духовного тупика. В определенном смысле «Черный квадрат» Малевича стал тем идеальным воплощением эсхатологической природы художественных утопий, которые, даже если на время и бликуют белым светом (см. «Белое на белом», 1918, Музей современного искусства, Нью-Йорк), все равно остаются обманной бездной. Не случайно даже в современном искусстве, например в балете швейцарского хореографа Мартина Шлепфера «7» (художник Флориан Этти, балетная труппа Deutsche Oper am Rhein, Германия), поставленном на музыку Седьмой симфонии Густава Малера, возникают образы людей с черными квадратами вместо голов, символизирующими утопическое сознание того нового, «брутального» человека, тип которого воплотил в себе XX век с его жесткими, хотя и не менее иллюзорными формами разрыва отношений с землей.

В истории искусства эпоха модерна стала содержательно важной вехой, переломной с точки зрения понимания визуальной поэтики изобразительного творчества. На уровне стилистически целостного языка в модерне нашла выражение идеалистическая вера художников в безграничные возможности творчества, способные преобразить обыденную реальность. Именно поиск недостижимого идеала, вдохновенность «едва начинающейся неопределенностью» (В.Э. Борисов-Мусатов; цит. по: Станюкович 1930, л. 75), «волнующей душу призрачностью» (М.В. Нестеров; цит. по: Глаголь, с. 31), умение видеть «в реальном фантастическое» (Врубель 1976, с. 294) стали главными

внутренними импульсами в становлении символистской иконографии. Уже в первых выпусках журнала «Мир искусства» (1899) была размещена программная с точки зрения развития модерна в России четырехчастная статья Сергея Дягилева «Сложные вопросы», в которой нашел отражение эстетический максимализм поэтических утопий символизма (см.: Дягилев 1899). Несмотря на то что особенности художественно-критического стиля статьи были восприняты по-разному даже в среде самих художников-новаторов<sup>3</sup>, главная интонация времени — иррациональный прилив художественного сознания к действительности, толкавший мастеров к «поискам красоты», в статьях Дягилева — «с ног до головы декадента» (Владимир Маковский; цит. по: Барсова 2012, с. 91) — была отражена верно. В плане попытки обрести в реальной жизни идеальное художественное пространство, достигнуть того «не-места», в котором утопические грезы обретали бы художественную плоть и жизненную силу, важно вспомнить творческую атмосферу Абрамцевского кружка, экспериментальный проект «Современное искусство» (1902/1903) или деятельность ремесленных мастерских в имении княгини Марии Тенишевой Талашкино. «Пью за здоровье княгини, которая покровительствует так называемому декадансу, и надеюсь, что оно (искусство. — О.Д.) скоро будет признано возрождением» (цит. по: там же, с. 75), — говорил Врубель в 1897 г., предвосхищая эстетическую позицию журнала «Мир искусства», в котором декаденты — как именовали консервативно настроенные критики художников символистского направления — были названы представителями «русского ренессанса» (Дягилев 1899, с. 2–3, 9–11; Лурье 2012, с. 19–20).

Обращаясь для сравнения к философии искусства Кватроченто (одного из наиболее притягательных для символистов периодов), следует отметить, что художественное творчество рубежа XIX–XX вв. было новым этапом неоплатонического переживания образов искусства. Почти вся артистическая деятельность символистов оказалась связанной с попыткой утвердить в творческом и личном времени жизнеспособную силу душевных иллюзий; неслучайно биографии многих художников мо-

3 Так, например, Федор Боткин писал Илье Остроухову о недостаточной проработанности и убедительности качественного уровня тезисов (см.: Боткин 1899), что также отмечал Александр Бенуа (см.: Бенуа 1990, II, с. 227–230).

дерна представляют собой модель непрерывного взаимодействия скрытой реальности их произведений и реальности их жизни: «<...> когда работаю, тогда живу, как перестаю работать, перестаю жить», — писал Николай Феофилакт Феофилакт (Феофилакт 23.04.1917, л. 16 об.). Отметим, что и в советский период художник «Голубой розы» продолжал жить тем романтическим миром идеалов, который был навеян ему воспоминанием о порывах артистической молодости к образам возвышенных грез и мечтаний, хотя в порывах этих были ощутимы и призвуки «языческих», чувственных начал: «московским Бёрдслеем» (см.: Киселев 2012, с. 668, 683) называли Феофилактова за фривольную и пикантную поэтику его сюжетов. Для сложного процесса формирования художественных утопий модерна характерно постоянное взаимодействие чувственной эстетики и поэтико-идеалистического мышления. Не случайно в программной статье первого номера журнала «Аполлон» (1909) были предприняты попытки отодвинуть «приближение какой-то общей смерти» (Бенуа 1909, с. 5) призывом «молиться о вдохновении» (там же, с. 9), в котором бы рождались новые «гимны Аполлону» (там же, с. 10). Во вступлении от редакции подчеркивалось: «<...> нет ничего нужнее, насущнее идеала» (Маковский 1909, с. 4).

В художественном творчестве конца XIX — начала XX в. утопические формы мышления имели несколько уровней выражения. Прежде всего, стоит отметить типичные для живописи символистов сюжеты на темы снов, сказок, легенд и историй романтизированного прошлого, а также визуальные декоративные лейтмотивы, сплетавшие сложный узор из растительных орнаментов и зеркально отраженных поэтических символов (луны, солнца, закатного неба, прудов, водоемов, старинных костюмов), или даже целые архитектурные реминисценции: сады, парки, заброшенные усадьбы и т. д. Интересно отметить, что массовое увлечение художников модерна идеализированным восприятием прошлого было характерно не только для русских, но и для европейских символистов. Не случайно Альфред Кубин, чтобы показать сокрушительную для внутреннего мира художника опасность тотального переселения в страну грез, в своем романе «Другая сторона» (1908/1909) облек современность этой страны в костюмы отжившей эпохи бидермейера, чем подчеркнул присутствие следов тления и смерти даже в творческих утопиях.

Тяготение художников модерна к воплощению иллюзорных сущностей нашло выражение и на уровне тех новаторских пластических открытий в области языка, которые связаны с предчувствием абстрактных форм художественного высказывания. Музыкальность, ассоциативность были доведены в живописи и графике символизма до своей кульминации: «<...> у него на всяком рисунке не жизнь и не существа, а ощущение от них и звуки» (Феофилакт 21.06.1899, л. 3 об.), — писал Феофилакт об искусстве Николая Сапунова, формулируя важное пластическое и теоретическое открытие модерна в области метафизически ассоциативной передачи духовной реальности средствами визуального творчества. Шагнув за границы видимого мира, обратившись к скрытой и незримой поэтике души, символисты вплотную подвели развитие искусства к возможностям абстрактного мышления. С определенной точки зрения утопия — квинтэссенция абстрактного начала, живущего в любом творческом акте и выражающего себя как в художественно-пластическом, так и в эмоционально-семантическом плане. Именно этот принцип поэтико-метафорического формотворчества и попытались первыми воплотить символисты в художественном языке модерна, ставшего отражением того утопического мира душевной реальности, который модернизм обрел в абстракции.

Утопическая природа иллюзорного мышления символистов ощутима и в тех акцентах, которые художники модерна расставили в области понимания природы и задач искусства: «Искусство старается иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величественными образами...» (Врубель 1976, с. 95), — считал Врубель. Стоит отметить, что именно упреки в нездоровой, утопически абсурдной образной поэтике были наиболее частыми в адрес символистов: «Да, наконец, искать иллюзию жизни с помощью кисти и красок, — какая мечта, какая фантазия! <...> Да здравствует жизнь! А чтобы поддержать себя и идти вперед, — не будем ничего искать вне ея» (Бенжамен-Констан 1899, с. 569–570), — возмущался французский художник салонно-академического направления Ж.-Ж. Бенжамен-Констан. В России ему вторил Владимир Стасов, писавший о «сплошном безумии и безобразии, антихудожественности и отталкивательности» (Стасов 1950, с. 335) нового искусства. Отметим, что на расстоянии более чем столетия в неумеренной тенденциозности Стасова на личном уровне проступает трагический

внутренний смысл: «<...> одна коренная особенность моей натуры (назовите это, если вам угодно, коренным недостатком моим): это именно — моя неспособность понимать все мистическое, мифическое и символическое, моя неспособность симпатизировать всему фиктивному и условному» (Стасов 1898, с. 175). Примечательно, что именно полифоническую иерархичность творческой восприимчивости, характерную для искусства модерна, зачастую не принимали даже близкие художникам люди. Так, например, отец Врубеля писал: «Мне кажется, что он впадает в мистицизм, что он чересчур углубляется... задумывается над делом, а потому оно у него идет медленно» (цит. по: Врубель 1976, с. 117). Скорость воплощения образов в символизме была напрямую связана с длительным внутренним осознанием безмолвных смыслов, почти всегда совпадавших с созерцательно-лирической неторопливостью ритмов интимной жизни души художника. Чтобы органично воссоздать в образах предчувствуемую творческой интуицией ауру потусторонней реальности, символистам было необходимо «обжиться» в своем сокровенном пространстве, что толкало их на все большее и большее уединение. Анна Врубель (сестра художника) вспоминает, что когда в 1897 г., в период написания декоративных панно «Утро», «Полдень», «Вечер», Врубель гостил на хуторе Николая Ге Плиски, то по вечерам, отделившись от гуляющего по парку общества, он любил оставаться один и, лежа на скамейке «под развесистым старым вязом, в сосредоточенном размышлении» обдумывал работу, «погруженный в царство своей художественной фантазии» (цит. по: Барсова 2012, с. 51).

«Заветные часы уединенья» (Ходасевич 1996, с. 185) рождали романтические видения и в воображении Константина Сомова, одним из самых сокровенных образов памяти которого до конца жизни (как показывают письма) было воспоминание о «приятном гофмановском» бое часов (см.: Сомов 1979, с. 65) — к нему художник прислушивался в родительском доме еще в период своего детски-мечтательного отрешения от хода внешнего времени (см.: там же, с. 127). Подобное восприятие мира действительности сквозь призму интимной жизни души было присуще и западноевропейским художникам-символистам, например Гюставу Моро или Одилону Редону. Так, Редон вспоминал, что его с детства влекли темные укромные уголки, позволявшие спрятаться от чуждого внешнего мира и предаться творческим фантазиям, которые преображали своей игрой тревожащую

реальность физического времени (цит. по: Носе 2011, р. 14). Переживание уединения как источника грез было присуще и Виктору Борисову-Мусатову, писавшему о своей жизни в Париже весной 1898 г.: «Утром, когда солнце уже высоко, я ухожу по одной дороге по направлению в Вотань, километра за два. Там никого нет, а есть только срубленное дерево, на которое я сажусь и принимаю позу Будды. Где-то у дороги жаворонок поет бесконечную песню, да шумит по траве ветер. Телеграфный столб гудит какую-то бесконечную мелодию. Вероятно, этот столб навел Вагнера на изобретение его бесконечных мелодий. Я смотрю на облака, которые копятя на горизонте, и начинаю думать о бесконечном. На облаках иногда сверкает солнце» (цит. по: Станюкович 1930, л. 40–41). Как здесь не вспомнить раннюю, исполненную в духе набидов буддийскую пастораль Марсея Дюшана «Японская яблоня в потоке воздуха» (1911, Собрание Дины Верни, Париж). В творчестве Борисова-Мусатова созерцательная аура одиноких мечтаний метафорически воплощалась в идеальном пространстве усадебных парков, хранивших призрачную душу «тайны веков» (см.: Давыдова 2014).

Таким образом, уединение было одним из источников, питавших рождение тех символистских художественных видений, которые для действительной обыденной жизни были утопиями. Мастерам, развивавшим поэтику символизма, уединение помогало обрести веру в реальность собственной художественной иллюзии, нащупать ее ритм, мелодию, колорит, форму, которая, воплотившись, не отпускала художника, даже если, оказавшись один на один с действительностью, она оборачивалась всего лишь грезой.

В сущности, одним из главных симптомов, позволяющих говорить об искусстве символистов в качестве образно воплощенного феномена утопического мировоззрения, получившего развитие в абстрактно-ассоциативном языке искусства XX в., является доминирующая в модерне тема поисков пластически зримых художественных эквивалентов настроениям души (что так раздражало своей поэтической неопределенностью сторонников «внешней» правды). Иконография большинства работ Врубеля, Борисова-Мусатова, Сомова, Бакста, Кузнецова и многих других, в том числе и упомянутых Рерихом художников русского модерна, в видимом облике произведения, не порывающего с фигуративностью, отражает прежде всего поэтическое подобие художественного образа длительной внутренней

эмоции, определяющей смысловую квинтэссенцию работы. Прошедший в модерне расцвет декоративного мышления во многом был связан со стремлением создать гармонирующее с субъективным миром человека пространство, насыщенное «эпошностью» (см.: Бонуа 1990, I, с. 602), зримым эхом прошлого, в котором, по убеждению многих символистов (например, Бонуа, Сомова, Борисова-Мусатова), живут молчаливые образы тех, кто уже отождествился с потусторонней субстанцией души — главным визуализированным героем в живописи и графике символизма. Эта поэтическая по своей природе вера в подлинную реальность иллюзорного мира искусства нашла отражение в другой утопичной для внешнего мира теории модерна об индивидуализме. В определенном смысле искусство для символистов — утопическая область художественной реальности, в которой право на существование имеют только индивидуально созданное художником пространство и вневременность его творческой жизни: «Мы больше и шире, чем кто-либо и когда-либо, любим все, но видим через себя, и в этом, лишь в этом одном смысле мы любим себя» (Дягилев 1899, с. 2). Однако именно индивидуализм, толкавший на внутренне напряженные уединенные диалоги со временем, открыл для символистов и темную сторону утопии — ее эсхатологическую зависимость от естественного хода вещей.

Если попытаться обобщенно охарактеризовать визуальный образ утопии в творчестве символистов, то она могла бы предстать в виде двуликого Януса, подобного семантической метафоре, которую дает лирически выразительный и вместе с тем трагически обратимый бело-черный образ-узор «Лебедей (№ 1, группа IX)» (1915, Музей современного искусства, Стокгольм; цвет. вклейка, илл. 2), созданный шведской символисткой Хильмой аф Клинт. В этом произведении-иероглифе художницы, одной из первых подошедшей к языку абстракции, лаконично и выразительно отражена сокрушительная гармония тех белых и черных начал, которые одновременно живут в любой утопии. Образы с двойным дном, уличающие устойчивые значения в их призрачности, наиболее органичные для поэтики модерна символы. На рубеже XIX–XX столетий психология понимания искусства усложнилась, нарушив внутреннее равновесие в ощущении времени и пространства, что подвело к особенно чуткому переживанию конечности земных утопий. Обрушившиеся на XX в. революции и войны только

способствовали росту этого чувства: «<...> все вещи стали какими-то двусмысленными: видя их в первый раз, хочется спросить, можно ли им еще доверять» (цит. по: Кубин 2013, с. 9), — писал Эрнст Юнгер о графических листах Кубина к роману «Другая сторона» (1908/1909).

Главный удар по романтико-символистским утопиям наносила, конечно, та траурно-маршевая логика жизни, которой подвластны старение и смерть. Именно смерть и другие связанные с ней бедствия оспаривали внутреннюю веру в художественную утопию как неуязвимую реальность бессмертия искусства на Земле. Разве не трагической утопией была попытка художников модерна вести жизнь на верхних регистрах существования и однажды осознать, что ничего земного и на мгновение обретенного, в том числе и творческую высоту искусства, нельзя удержать: «Жить! Жить очень трудно! Пока ты молод, ты не замечаешь этой трудности. <...> “Все неверно. Все жестоко, / Все навек обречено”, — говорит поэт Георгий Иванов<sup>4</sup>. И, увы, это так» (Вертинский 1991, с. 400–401), — писал Александр Вертинский в своих мемуарах.

Уже к 1920-м гг. утопический порыв к идеалистическому пространству мечтательной души сменился кровавой утопией новой революционной действительности XX в. В этом плане интересно сравнить сходные во внешнем иконографическом ладе взволнованного поднебесья, но разные по эмоционально-семантическому значению работы Неси Хавкиной «Молодость» (1914–1917, частное собрание; цвет. вклейка, илл. 3) и Мстислава Добужинского «Петропавловская крепость» (1922, ГТГ; альбом «Петербург в двадцать первом году», 1923, илл. 12; цвет. вклейка, илл. 4), в которых озаренное пылающими облаками небо своей пламенной торжественностью символизирует разные смысловые подтексты — энергию молодости, подъема творческих сил в произведении Хавкиной, энергию революционной бури, нависшей кровавой зарей над Невой, в литографии Добужинского. Перед нами своеобразные визуальные энантиомемы — похожие друг на друга «воздушные» образы-симптомы утопий, разрушающихся в своих устойчивых значениях историей, эсхатологические метаморфозы которой символисты

4 А.Н. Вертинский цитирует (неточно) стихотворение Г.В. Иванова «Холодно бродить по свету...» (1930), впервые напечатанное в поэтическом сборнике «Розы» (Париж, 1931).

предчувствовали на уровне субъективного столкновения своей художественной веры со временем.

Утопиям присуща опасная для художественного сознания двойственность, оборачивающаяся не только пленительными образами Аркадии, но и затягивающая трясиной разочарования, ибо утопии смертны. Острое ощущение психологического срыва, который выпало пережить русским художникам модерна, дает почувствовать сравнение нескольких до сих пор не опубликованных писем Феофилактова. «Я человек, насквозь пропитанный духом античной Эллады и эпохи Возрождения, только живущий ими и для них» (Феофилакт 21.06.1899, л. 3 об.), — писал мастер «на рубеже столетий», отражая тот общий идеалистический подъем, который заставлял художников отождествлять свое настоящее с индивидуально близкими периодами прошлого (как, например, в его «Романтизме», 1905; местонахождение неизвестно). Однако символисты, жившие в образной атмосфере мира искусства и ощущавшие себя современниками души минувшего, в наступившем XX веке оказались перед фактом катастрофического подрыва духовно-ценностной системы своего времени. Уже в 1917 г. идеалистический пафос визионера-мечтателя сменился в письмах Феофилактова горькой растерянностью перед лицом ожесточенной исторической реальности: «<...> что я перенес и вынес за это время, я описывать совершенно не могу, слишком это тяжело, и тяжесть этого положения не уменьшается. В Москве везде такая тревога и такая во всем грусть, что, кажется, не живешь, а спишь тяжелым, тяжелым сном» (Феофилакт 14.11.1917, л. 18 об.), — сообщал художник своему другу, также художнику «Голубой розы» Анатолию Арапову, служившему в это время во Владивостоке. «Напишите мне какой-нибудь совет, а то я теряю совершенно голову от всего, что происходит вокруг. Я так устал и так чувствую себя плохо, что уже не гоюсь никуда. Ах, как бы мне хотелось увидеться с Вами, мы вместе бы выдумали что-нибудь <...>» (там же), — почти в чеховском духе заключает письмо Феофилакт.

В России общемировое крушение иллюзий модерна было особенно болезненным. Воплотившемуся в отечественном искусстве символистскому мироощущению, чьим психологическим центром было внутреннее столкновение двух миров — земного и небесного, суждено было с особой силой выразить тот заложенный в модерне на потенциальном уровне феномен

внутренней эмиграции (как ипостаси мечты о далекой родине), который, выйдя из артистической сферы, трагически обернулся эмиграцией политической. Предчувствие подобного хода событий ощущали и сами деятели Серебряного века: «<...> мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет» (Дягилев 1905, с. 46). Творчество художников Серебряного века стало эстетической кодой имперского периода развития отечественной истории искусства, но и в эмиграции художники пытались сохранить творческие миражи, внося в свои образные утопии элементы национальной фольклорной сказочности и лирической созерцательности. Так, например, даже вдали от России продолжает пламенеть «жар Солнца» — «жар Вечности», присущий живописи модерна на иконографическом и смысловом уровнях: «Солнце! Боишься ли ты смерти? / Вот мы стали, как ты, Солнце, / И снято проклятие Смерти» (Рукавишников 1915, с. 182). Символично, что именно журнал с названием «Жар-птица» (1921–1926), объединивший вокруг себя русских поэтов, художников и мыслителей в попытке продолжить стилистику художественных поисков «Мира искусства» и «Золотого руна», стал одним из последних, закатных всполохов ушедшего в прошлое модерна — модерна в его ностальгической фазе.

В искусстве символизма можно последовательно выделить несколько типов отношения художников к иллюзорному языку творческих грез-утопий — от страстного доверия к иносказательной образности языка искусства в период молодости до угадания веры в его всемогущество с течением лет. Причем каждый художник проживал этот процесс как на личном уровне (психологические срывы, доходящие до болезненного исхода), так и на уровне эволюции всего направления.

Какими же средствами в модерне и постсимволистском искусстве выражает себя ощущение эсхатологической природы утопии? В этом смысле можно выделить два доминирующих подхода — трагический (поэтически-элегические средства) и саркастический (средства иронии). Воплощением трагической реакции на недостижимость утопического идеала символизма стал эмоциональный спазм экспрессионизма, свидетельствующий о конфликте внутренней жизни художника, выстраивающего вокруг себя пространство, органичное собственным психологическим ритмам, и наружного, равнодушно-объективного

мира, который распределяет свои содержательные акценты вне зависимости от идеалов личности. Вспомним эмоционально очеловеченные пейзажи Эгона Шиле, наделенные по-символистски музыкальной меланхоличной аурой влекущего к себе пространства, напряженно затаившегося под током скрытой боли (например, «Осенние деревья», 1911, частное собрание; «Заходящее солнце», 1913, Музей Леопольда, Вена), или разочарованного маленького поваренка Хаима Сутина («Кондитер из Кань», 1922–1923, Музей искусства авангарда, Москва).

Переживание конца, рано или поздно наступающего мечты-утопию, в творчестве художников конца XIX — начала XX в. выражается и в обилии недоверчиво-пародийных сюжетов, иронично искажающих поэтический идеализм эстетики модерна. Так, например, футуристы писали о символистах как о здоровяках, намеренно представляющихся нервными больными (см.: Голлербах 1931, с. 3–4). Эсхатологические черты художественной утопии символистов совпадают с теми началами, которые находятся по ту сторону лирически чистой исповедальной поэзии их образов: они совпадают с иронией, гротеском, насмешкой, шаржем. В этом смысле особенно интересны работы упомянутого в начале статьи художника русского зарубежья Григория Мусатова («Солдат с возлюбленной», 1923, Моравская галерея, Брно; «Половодье», 1923, Национальная галерея, Прага, и др.), в пародийно-наивном стиле неопрIMITИВИЗМА, с большой нежностью и чистосердечным юмором представляющего те романтические образы лунных пейзажей или барышень в цветах и кринолинах, которые в конце XIX в. были источниками субъективно глубокой лирической интонации в визуальном мире Борисова-Мусатова, Сапунова, Бакста, Сомова и даже, несмотря на его склонность к лубочной игривости, Судейкина.

Стоит подчеркнуть, что гротесковое начало самоиронии было заложено в развивающуюся поэтику модерна уже самими символистами (Кубин, «Слабак», альбом изд. барона Ханса фон Вебера, 1903, л. 5). Так, например, одухотворенные, но при этом излишне женственные, манерно-ломкие образы, воплощавшие жизнь души на полотнах Сомова, в сущности, всегда содержат скрытый подтекст двусмысленности («Арлекин и смерть», 1907, ГТГ; титульный лист книги «Театр», 1907, ГТГ, и др.), более прямолинейно сформулированный в язычески щекотливом визуальном шарже Виктора Замирайло «Девушка и черт»

(1921, частное собрание). Вообще, творчество Сомова представляет серьезный материал для изучения скептического элемента, который почти всегда присутствует в его утрированно идиллических сюжетиках. Взаимодействие в работах мастера двух начал — страстной влюбленности в мечту и скептического недоверия к напрасным гримаскам образов (ведь «все проходит», «все труха» — Сомов 1979, с. 300) — раскрывает в художественном мире Сомова сосуществование идеалистических и эсхатологических черт утопии. Романтически-ироничный грустный лиризм личности художника на уровне пластической речи оборачивается игривой кукольностью образов, смысл которых связан с темой «маловременной красоты мира сего» (Ровинский 1881, с. 110, № 741).

Эсхатологические черты утопии проявляют себя в изобразительном искусстве и на уровне нарративных сюжетов. В этом плане особый интерес представляет творчество бельгийского символиста Леона Спиллиарта и художников Мюнхенского Сецессиона — вспомним произведения Франца фон Штука или близкого к мюнхенским символистам австрийского художника Кубина. Подобные эсхатологические тенденции нашли воплощение и в отечественном символизме раннего и позднего периодов, например в творчестве Марии Якунчиковой, Мстислава Добужинского, Василия Масютина, Михаила Курилко-Рюмина, Виктора Замирайло, Неси Хавкиной и др. Иконографическим символом эсхатологической природы утопии часто выступают образы леса, кладбищ или современного города — города-хищника, города-потока, в котором человек теряется в желтом адском чаду фонарей и витрин (например, Георгий Якулов. «Человек толпы», 1922, ГТГ).

Художники модерна понимали, что утопия органично сочетает в себе идеальный план и дисгармоничные элементы недостижимого и непоправимого, обращавшего творческие образы в исповедальные высказывания. Как тут не вспомнить «слезы» Исаака Левитана, по свидетельству современников часто плакавшего под впечатлением возвышающе-прекрасного и мучительного для смертного сознания созерцания природы (см.: Коровин 1990, с. 108–110). Именно эти слезы, этот ранящий душу отзыв на чувство времени и предощущение вечности стали одним из глубочайших источников поэтики печали, которую в истории русского искусства ассоциируют с левитановским пейзажем настроения.

Для символистов художественная утопия стала психологически «обоснованной фикцией» (см.: Генон 2013, с. 130–138), бесконечно возрастающей или бесконечно убывающей мечтой, которая не осуществляется, несмотря, «по-видимому, на полнейшую возможность» (Кузмин 2007, с. 131). В творчестве художников модерна утопия имела прежде всего субъективную ценность, расширявшую рамки жизни, так что «и самое “жало смерти” не представлялось столь грозным» (Бенуа 1990, I, с. 603). И тем не менее именно в символизме обнаруживается отношение к времени как к пугающему и власть имущему божеству, которое до сих пор является предметом поклонения.

Большинство утопий символизма рождалось из стремления преодолеть страх времени, причем в контексте этой темы происходили взлет и угасание символистской эстетики рубежа веков: «У меня есть мое маленькое назначение на земле. Я учу красоте, и не теории о красоте, а самой подлинной красоте. <...> В этой области я чист, я нечто вроде пророка, я учитель» (Бенуа 1905, л. 14). Неслучайно в романе Кубина «Другая сторона» культ времени является главным религиозным обрядом жителей страны грез, храмом для которых служит башня часов (см.: Кубин 2013, с. 84–93). Причем маниакально-шоковое поведение внутри пространства этого химерического храма очень напоминает современные акции и хеппенинги. В контексте затронутой темы эсхатологического переживания времени как непрерывного влечения к смерти интересен неопубликованный набросок Николая Феофилактова, хранящийся в РГАЛИ (Ф. 2419. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 16). В 1916 г. график создает небольшой рисунок под философским названием «Проблема времени». На нем можно видеть, как таинственный будильник с мистически скошенными глазами и со звоночком-шляпой на «голове», похожий на танцующую блоху, указывает своими тощими ветвями-руками на скелетообразно прикрытую жердочками ставней дверь, ведущую в неоклассического вида небольшой склеп, в античном треугольнике фронтона которого помещена надпись: ARS (Искусство). Рисунок, конечно, не является элегической картиной глубокого духовного реквиема — как, например, «Призраки» Борисова-Мусатова (1903, ГТГ) или его же визуальная поэма времени «Реквием» (1905, ГТГ), — но, относясь к жанру грустных ироний символистского творчества, синтезирует разные утопические черты этого эстетического феномена.

Фетишизация времени, вызванная нарастающим страхом смерти и берущая свои истоки в символизме, стала источником разных по масштабу и жизнеспособности утопий, наиболее последовательно с точки зрения развития символистского мироощущения выразившись в области иконографической поэтики сюрреалистов. Противоречивая неустойчивость и текучесть реальности, в потоке часов задымляющей полет символистских стрекоз и давящей хрупкие розы эстетики модерна стальным наскоком скоростных машин прогресса (Оскар Домингес. «Паровоз и роза», 1937, Центр искусств королевы Софии, Мадрид; цвет. вклейка, илл. 5), так же как и уединенное самопознание художником своей души (Джозеф Корнелл. «Без названия (по картине Магритта “Пронзенное время”, 1932)», 1965, Музей Израйля, Иерусалим), в творчестве мастеров начала XX в. стали источником постижения экзистенциальной сомнительности утопий, гипнотическая сила которых опиралась на идеализированное чувство отстраненности, забытья, забвения. Для большинства русских символистов счастье самозабвения заключалось в попытке обрести иллюзию вечного земного бытия через искусство. В этом смысле показательно высказывание Дягилева о городе-утопии Венеции: «<...> в Венеции, впрочем, нельзя “жить” — в ней можно только “быть” <...>» (из письма маме 1902 г.; Дягилев 1902).

В символистском сознании складывается особая утопическая система исчисления времени, развивающаяся в рамках поэтического, а не исторического языка. Так, например, Алексей Ремизов писал: «Есть мера времени не годовая, а периодичность. Я прожил 5. Это 5 — 5000. Об этом я заявляю и вижу недоумение» (Ремизов 1951, л. 71). В системе этого романтико-символистского исчисления времени ничто не уходило бесследно, обретая способность к творческим воскрешениям и совпадениям, даже если аутентичная сущность подобий была проявлена только в плане эмоциональной интерпретации прошлого. Глубоко переживая конечность времени, символисты не хотели мириться с эсхатологической природой утопии, перелагая свои мечты в художественные образы модерна, ставшего тем стилистическим языком, который навсегда герметично сохранил портрет иллюзий — заблуждений и обретений — рубежа XIX–XX вв.: «Сказки все — короткие. / В этом их краса <...>» (Биск 1909, с. 28).

В символизме понятия утопии и мечты сближались, являясь выражением поэтико-романтического сознания, при кото-

ром искусство занимало промежуточную область между духом и душой, представляя собой своеобразную душевно-духовную реальность, которая предчувствует, но еще не обретает нетленность. Художники модерна подходят к пониманию искусства как воплощения метафизической реальности, по выражению св. Феофана Затворника, «идеальничающего ума» (цит. по: Киприан 1996, с. 301), стремящегося перестроить все заново в соответствии с субъективной волей художника-мечтателя, ограниченного возможностью локальных преобразений в границах языка искусства.

В сущности, о любом стилистическом явлении можно сказать в терминах эстетической утопии, рожденной индивидуальным усилием воли художника в ту или иную эпоху. Стил — это визуальная форма времени, а время, как с ним ни бороться, иссякает, превращая некогда обретенную иконографию в творческую грезу, платоническую явь, удержанный мираж. Художники модерна это понимали и переживали с силой предельной самоотдачи искусству. Способность перенестись в другой, фантастический мир, в котором очаровывали «зovy прошлого», рождая творческую веру в единство духовной памяти, не в силах была отстранить историческую реальность времени: «На что душа моя оглянется, / Идя в нездешние края?» (Кузмин 2007, с. 21). Видимость этого хода была открыта символистам уже в ранние годы творчества; может быть, в силу этого их души так чаяли обрести образный язык искусства. Иллюзорные утопии символистов, несмотря на их уникальный по художественному богатству внешний (материальный) язык, парили над землей, охватывая камерную (по сравнению с общественной жизненной стихией) область индивидуального мира. В искусстве XX в. утопии превращаются в социально инспирированный политический миф, который пытались воплотить на земле; отсюда и увлечение инженерией, конструктивизмом, новыми технологиями. С точки зрения развития теории искусства душевные утопии символистов были в большей степени творческим предчувствием, чем генетически родственным содержательным началом того тотального роста утопических форм мышления (и способов их выражения), которые получили развитие в XX в.

Символисты верили в самодостаточность индивидуальной духовной жизни, из которой и рождались их художественные утопии: «Ведь, право, мы мечтатели, верящие в свои миражи, созданные из ничего. И мне теперь кажется, что я ясно

вижу иногда, как мы несостоятельны...» (цит. по: Станюкович 1930, л. 34), — писал Борисов-Мусатов. В XX в. утопия приобрела черты массовой ценности. И все же именно предпринятая художниками модерна попытка воссоздания во временной реальности внутренних поэтических субстанций стала тем поворотным моментом в области роста самосознания языка изобразительного искусства, после которого живопись уже не могла двигаться по пути прямого миметического подражания физической внешности природы. Так, например, близкое к символистской концепции понимание художественной иллюзии развивали сюрреалисты, доведшие язык душевных переживаний до метафизической кульминации поэтического абсурда. Причем участие русского дореволюционного искусства в формировании западноевропейской модернистской поэтики было весьма заметным.

Об этой очарованности французских художников, так или иначе соприкоснувшихся с темой «сверхреальности», свидетельствуют, например, воспоминания и искусство Жана Кокто (см.: Кокто 2002; Cocteau 2011, р. 220–242, 304, 349–351). Иконография его произведений органично сочетает поэтический дух модерна, в дыхании которого ощутимы отголоски метафорического стиля «русских балетных сезонов» (см., в частности, афиши Кокто к балету «Видение розы», 1911), и новый сюрреалистический элемент, привнесенный XX веком в процесс освоения языка художественных утопий, с возрастающей силой актуализировавших чувство растерянности поэта перед временем — поэта-художника, внутренний взор которого является единственно верным путеводителем в многогранном пространстве реальностей. Вспомним в этой связи образ-символ, созданный Кокто на фотографии Филиппа Халсмана «Мечта поэта» (1949; цвет. вклейка, илл. 6), трагическую и провидческую обреченность которого на отрешение от внешней реальности метафорически передают черная повязка на глазах и взметнувшиеся голубиными крыльями кисти рук. На протяжении всего пути мастера образ Орфея был доминирующим в его визуальном и поэтическом творчестве; см. многочисленные поэтические и графические образы «поэта-орфея», «поэта-фавна», постоянно разрабатывавшиеся с 1920-х гг.; декоративные композиции мифа об Орфее, украшающие Свадебный зал мэрии Ментоны, 1956–1958; фильмы «Кровь поэта» (1930), «Орфей» (1949), «Завещание Орфея» (1959–1960), а также созданные Люсьеном Клергом

фотографии съемок киноленты, подчеркивающие влекущую и непознаваемую силу творческого дара-сфинкса, определяющего жизнь и личность художника-провиденциалиста («Поэт и сфинкс», 1959, Музей Жана Кокто, Ментона; «Кокто и сфинкс», 1959, Музей Жана Кокто). Вспомним, что именно образ Орфея был устойчивым лейтмотивом в искусстве модерна, став одним из символов добровольного ухода художника-поэта в утопический мир грез (подробнее см.: Давыдова 2015, с. 380–392). В образе Орфея, поэта, обреченного на утрату действительности, но при этом создающего собственной мечтой и печалью реальность сокровенного мифа, символисты угадывали самих себя, что было чутко воспринято и художниками XX в., для которых эпоха *fin de siècle* осталась в прошлом: «Быть может, Ты, мой верный друг, / Лишь плод воображенья, / Волшебных грез счастливый круг, / Всех мук моих забвенья» (Борисов-Мусатов 1898–1901, л. 4 об.).

Несмотря на предчувствие скрытого в природе утопии эсхатологического начала, символисты глубоко ценили и культивировали свою индивидуальную веру в спасительный мечтательный дар творческого воображения, отказаться от которого были не в силах. Не в силах отказаться от творческих утопий и наделенные поэтической интуицией художники XX–XXI столетий. Для осмысления органичной закономерности развития в истории искусства языка художественных утопий и их иллюзорных метафор отметим один симптоматичный факт, открытый на основе наблюдения за эстетическим процессом начала 2000-х. Художественный материал и теоретические концепции последних крупных международных выставочных проектов, например Венецианских биеннале 2011 г. («ILLUMInazioni/ILLUMInations») и 2013 г. («Энциклопедический дворец»), свидетельствуют о попытках художников и кураторов активно ввести современный творческий процесс в контекст истории искусства, прежде всего символистского периода. Особенно показателен в этом смысле был основной проект 55-й Венецианской биеннале 2013 г. (куратор Массимилиано Джони), «программно» воплощавший космогоническую идею Марино Аурити о создании интеллектуальной утопии — воображаемого музея «Энциклопедический дворец». В экспозицию выставки были включены подлинные работы мыслителей и художников символизма: «Красная книга» (1914–1930) Карла Густава Юнга, теософские полотна Рудольфа

Штейнера, идеализированные абстракции Хильмы аф Клинт, метафизически терпкие образы Алистера Кроули, спиритические утопии Огюстена Лесажа. Подобный поворот современного художественного сознания к утопической поэтике символизма не только на научно-историческом, но и на художественно-практическом уровне проявляет принципиальную важность открытий символизма и модерна для дальнейшего развития иносказательного начала в языке искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

- Барсова 2012 — Барсова Л. Врубель. No comments. СПб., 2012.
- Бенжамен-Констан 1899 — Бенжамен-Констан Ж.-Ж. Мысли живописца Бенжамена Констана по поводу так называемого декадентства // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 7. С. 567–574.
- Бенуа 1905 — Письма А.Н. Бенуа Д.В. Философову. 1892–1912 // ОР ГЭ. Ф. 9. Оп. 1. Ед. хр. 86.
- Бенуа 1909 — Бенуа А.Н. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 5–11.
- Бенуа 1990, I — Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Т. I. Кн. 1, 2, 3 / Изд. подг. Н.И. Александрова и др. М., 1990.
- Бенуа 1990, II — Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Т. II. Кн. 4, 5 / Изд. подг. Н.И. Александрова и др. М., 1990.
- Биск 1909 — Биск А. Notre-Dame // В мире искусств. 1909. № 1/2. С. 28.
- Борисов-Мусатов 1898–1901 — Борисов-Мусатов В.Э. «Пускай прозаик не внимает...»: Стихи В.Э. Борисова-Мусатова. 1898–1901 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 41. Лл. 4–4 об.
- Боткин 1899 — Письмо Ф.В. Боткина к И.С. Остроухову. 1.01.1899. Париж-Москва // ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1304. Лл. 1–1 (об).
- Вертинский 1991 — Вертинский А.Н. Дорогой длиною... М., 1991.
- Врубель 1976 — Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю.Н. Подкопаевой, Ю.В. Новикова. Л., 1976.
- Генон 2013 — Генон Р. Обоснованные фикции // Генон Р. Наука чисел / Пер. с фр. В.Ю. Быстрова. СПб., 2013. С. 130–138.
- Глаголь — Глаголь С. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., б. г.
- Голлербах 1931 — Голлербах Э. Поэзия Давида Бурлюка. Нью-Йорк, 1931.
- Давыдова 2014 — Давыдова О.С. Стилистическая роль садово-паркового образа в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова // Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014. С. 288–333.

- Давыдова 2015 — Давыдова О.С. Поэтика образов Александра Головина // Искусствознание. 2015. № 1/2. С. 369–395.
- Дягилев 1899 — Дягилев С.П. Сложные вопросы. I. Наш мнимый упадок. II. Вечная борьба. III. Поиски красоты. IV. Основы художественной оценки // Мир искусства. 1899. № 1/2. С. 1–16; № 3/4. С. 37–61.
- Дягилев 1902 — Письмо С.П. Дягилева к Е.В. Дягилевой от 22 августа 1902 г. // РО ИРЛИ. Ф. 102. Ед. хр. 84. Л. 40б.
- Дягилев 1905 — Дягилев С.П. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 46–47.
- Киприан 1996 — Киприан (Керн К.Э.), архим. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996.
- Киселев 2012 — Киселев М.Ф. Символизм в творчестве Н.П. Феофилактова // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века / Науч. ред. М.В. Нащокина. М., 2012. С. 664–686.
- Кокто 2002 — Кокто Ж. Портреты-воспоминания. 1900–1914 / Пер. с фр. Л.В. Дмитренко. СПб., 2002.
- Коровин 1990 — Константин Коровин вспоминает... / Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1990.
- Кубин 2013 — Юнгер Э. Демоны пыли: Эссе о закате буржуазного мира / Пер. с нем. А. Михайловского // Кубин А. Другая сторона: Фантастический роман / Пер. с нем. К. Белокурова. М.; Екатеринбург, 2013. С. 7–16.
- Кузмин 2007 — Кузмин М. «Под вечер выдь в луга поёмные...» (1916) // Кузмин М. Дневник 1934 года / Под ред. Г. Морева. СПб., 2007. С. 21.
- Лурье 2012 — Лурье Ф.М. Журнал «невских пиквикианцев» // Мир искусства. Хронологическая роспись содержания. 1899–1904 / Сост. Ф.М. Лурье. СПб., 2012. С. 7–20.
- Маковский 1909 — Маковский С.К. Вступление / Подп.: Ред. // Аполлон. 1909. № 1 (октябрь). С. 3–4.
- Ремизов 1951 — Ремизов А.М. Дневник с записями снов № XI // РГА-ЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 41. Запись от 20–21.VIII.1951.
- Рерих 1996 — Рерих Н.К. Вивите фортес // Рерих Н.К. Листы дневника: В 3 т. / Сост., прим. Н.Г. Михайловой. СПб., 1996. Т. III (1942–1947).
- Ровинский 1881 — Ровинский Д.А. Русские народные картинки: Атлас. М., 1881. Т. III.
- Рукавишников 1915 — Рукавишников И. Царица Перпетуя // Рукавишников И. Трагические сказки. Книга девятая. М., 1915. С. 182.
- Сомов 1979 — Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / Сост. Ю.Н. Подкопаевой, А.Н. Свешниковой. М., 1979.
- Станюкович 1930 — Станюкович В.К. Монография В.К. Станюковича о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Начато 1930 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 87.

- Стасов 1898 — *Стасов В.В.* Виктор Михайлович Васнецов и его работы. Воспоминания и заметки В.В. Стасова. (Окончание) // Искусство и художественная промышленность. 1898. № 3. С. 137–183.
- Стасов 1950 — *Стасов В.В.* Выставки // *Стасов В.В.* Избранное. Живопись. Скульптура. Графика / Сост. П.Т. Шипунова; В 2 т. М., 1950. Т. I. Русское искусство. С. 332–345.
- Феофилактов 21.06.1899 — Письмо Н.П. Феофилактова к А.А. Арапову от 21 июня 1899 г. // Письма Н.П. Феофилактова к А.А. Арапову. 21 июня 1899 — 14 ноября 1917. РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Ед. хр. 60. Лл. 1–5.
- Феофилактов 23.04.1917 — Письмо Н.П. Феофилактова к А.А. Арапову от 23 апреля 1917 г. // Письма Н.П. Феофилактова к А.А. Арапову. 21 июня 1899 — 14 ноября 1917. РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Ед. хр. 60. Лл. 16–16 об.
- Феофилактов 14.11.1917 — Письмо Н.П. Феофилактова к А.А. Арапову от 14 ноября 1917 г. // Письма Н.П. Феофилактова к А.А. Арапову. 21 июня 1899 — 14 ноября 1917. РГАЛИ. Ф. 2350. Оп. 2. Ед. хр. 60. Лл. 18–18 об.
- Ходасевич 1996 — *Ходасевич В.* Уединение (1915) // *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост. И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова; Коммент. И.П. Андреевой, Н.А. Богомолова. Т. 1. М., 1996. С. 185.
- Cocteau 2011 — Musée Jean Cocteau. Collection Séverin Wunderman / Concept and general editor C. Bernasconi. Menton, 2011.
- Galeeva, Kostina 2013 — *Galeeva T., Kostina D.* Russian Emigre Artists Boris Grigoriev and Grigory Musatov and 1920s — 1930s Prague: Between «Russian Exoticism» and Western Modernism [Электронный ресурс]. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/25253/1/galeeva\\_kostina\\_2013.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/25253/1/galeeva_kostina_2013.pdf)
- Noce 2011 — *Noce V.* Odilon Redon, dans l'œil de Darwin. Paris, 2011.

### Символизм как предчувствие утопии: скрытые смыслы модерна

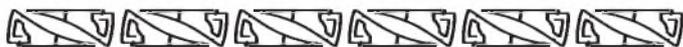
В статье проведено аналитическое исследование искусства символизма как поэтико-визуальной образной системы, отражающей идеалистические стремления художников к преобразению внешней реальности творческим соприкосновением с миром грез и мечты. На примере искусства рубежа XIX—XX вв. рассматриваются визуальные и психологические особенности утопической природы художественного мышления, в котором присутствует не только характерная для предшествующего столетия романтическая кульминация, но также интуитивно проявлено начало нового этапа в развитии визуального языка, открывающее путь к дальнейшим мифотворческим подменам и духовным фикциям XX в. Особое внимание уделено эсхатологическому характеру художественных утопий, одновременно связанных с верой в душевную явь образного языка и переживанием его конечности в границах земного времени.

*Ключевые слова:* художественная утопия, иконография, иконология, иллюзия, мечта, поэтическое мышление, идеализм, время, эсхатология, символизм, модерн, сюрреализм, модернизм.

### Symbolism as a Premonition of Utopia: Hidden Meanings of Art Nouveau

The article provides analytical study of the art of symbolism as the embodiment of poetic and visual imagery that reflects the idealistic aspirations of artists to the transformation of external reality by creative contact with the world of dreams. On the example of Art Nouveau the author carefully examines the visual and psychological implications of utopian nature of artistic thinking of this period, seeing it not only as a romantic culmination of the previous century, but also as an intuitive new stage in the development of visual language that opened way for further mythological substitutions and spiritual fictions of the 20th century. Particular attention is paid to the eschatological nature of artistic utopias, associated with both the belief in psychic reality of figurative language and the experience of its finiteness within the boundaries of earthly time.

*Keywords:* artistic utopia, iconography, iconology, illusion, dream, poetic thinking, idealism, time, eschatology, symbolism, Art Nouveau, surrealism, modernism.



Ксана Бланк (Принстон)

ПЕТРОГРАД МСТИСЛАВА  
ДОВУЖИНСКОГО





Примкнув к «Миру искусства» в 1902 г., Мстислав Добужинский окунулся в атмосферу культа старого Петербурга, царившую в кружке. По примеру Александра Бенуа и Константина Сомова он начал собирать старинные литографии города. Ему импонировал эстетизм мирискусников, их увлеченность стилем XVIII в., преобладание в их городских пейзажах архитектуры елизаветинской и екатерининской эпох. Его петербургские виды, созданные в 1902–1903 гг., по графической манере близки рисункам и акварелям Анны Остроумовой-Лебедевой и Евгения Лансере, выполненным в жанре «ретроспективного пейзажа».

Для городских сцен Добужинского того периода характерно чувство гармонии и пропорции, свойственное ампиру. Четкие линии его графики отражают «строгий, стройный вид» города, о котором писал А.С. Пушкин. У раннего Добужинского, как и у других мирискусников, преобладает светлая сторона мифологического образа Петербурга, задуманного Петром I как утопический город-«парадиз».

Однако очень скоро в работах Добужинского Петербург приобретает совсем иные черты. По признанию художника, вернувшись из первой поездки за границу в 1906 г., неожиданно для себя он увидел город глазами Достоевского (см.: Добужинский 1987, с. 188). Его начинает привлекать темная сторона петербургского мифа. Он изображает «изнанку» города: каналы, заборы, глухие стены домов, дровяные склады. Пейзажи парадного Петербурга он пишет исключительно по заказу.

В годы большевистской революции многие современники Добужинского размышляли о том, что легендарное пророчество о судьбе Петербурга: «Месту сему быть пусту» — может осуществиться<sup>1</sup>. Революция бросала вызов старому миру, старой культуре, частью которой был Петербург. В очерке «Душа Петербурга» (1923), первом исследовании темы Петер-

---

1 Согласно преданию, это пророчество принадлежало первой жене Петра I Е.Ф. Лопухиной, при заточении в монастырь бросившей фразу: «Питербурх не устоит за нами: быть-де ему пусту; многие-де о сем говорят» (см.: Долгополов 1977, с. 160).



бурга в русской литературе, Николай Анциферов писал об угрозе, нависшей над городом: «Destructio Петербурга продолжается <...> Исчезают старые дома, помнившие еще Северную Пальмиру <...> Петрополь — превращается в Некрополь. Пройдут еще года, и на очистившихся местах создадутся новые строения, и забьет ключом молодая жизнь. Начнется возрождение Петербурга. Петербургу не быть пусту» (Анциферов 1991, с. 173–174).

Создавший в начале 1920-х гг. иллюстрации к очерку Анциферова, Добужинский впоследствии вспоминал:

Настоящая стихийная опасность разрушений возникла в разгар Октябрьской революции, и нужно считать чудом, что сохранился Зимний дворец, хотя он и мог быть сожжен, подобно Тюильри при Коммуне, как был сожжен Окружной Суд, Литовский замок и разные другие здания Петербурга. Не удивительно, что были тогда уничтожены символы прежнего режима — старинные орлы, украшавшие фронтоны, и прочие царские эмблемы. В годы, когда еще царила идея уничтожения старого мира и создания нового на пустом месте, в это самое острое время надо было нам, людям искусства, сделать много усилий (тут особенно почтенна была роль М. Горького), чтобы убедить местные власти отнестись с уважением к старине, хотя она и была «наследьем старого режима» (Добужинский 2003, с. 107)<sup>2</sup>.

И до, и после революции вместе с другими мирискусниками Добужинский вел работу по сохранению памятников старины. Он принимал участие в работе Музея старого Петербурга, учрежденного в 1907 г. членами Общества архитекторов-художников. Впоследствии состоял действительным членом общества «Старый Петербург». Однако несмотря на стремление сделать все возможное для сохранения города-памятника, в работах, созданных художником непосредственно до и после революции, настойчиво звучит тема умирания Петербурга.

2 Впервые статья была опубликована в нью-йоркском журнале «Новоселье» (1943. № 2).

## ПЕТРОГРАДСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Альбом литографий Добужинского «Петербург в 1921 году» (1922) обращает на себя внимание своим названием: с 1914 г. город уже семь лет как носил новое имя — Петроград. Этот цикл пронизан тоской по исчезающему Петербургу. Художник В.А. Милашевский вспоминает атмосферу создания рисунка Добужинского «Исаакий в метель»: «Вьюга, метель и эта страшная тумба-скелет. Вероятно, проходя зимой 1920/21 года мимо этого места, Добужинский почувствовал некую символичность и этой тумбы, и Исаакия во вьюге. Может быть, что-то блоковское — “ветер, ветер — на всем Божьем свете”» (Воспоминания 1997, с. 56–57).

Для пейзажей этого цикла характерны искажение пропорций, нарушение равновесия, исчезновение гармонии. На одном из рисунков вид на Исаакиевский собор заслоняет гигантский грунтовой насос («Землесос»); вдали едва различима крошечная фигурка Медного всадника. На другом египетский сфинкс изображен в гротескном ракурсе, так что звериные лапы и хвост представлены крупным планом, а человеческое лицо отвернуто от зрителя; на фоне неба чернеет подъемный кран («Сфинкс»). Нависшие грозовые тучи закрывают золотого ангела, венчающего шпиль Петропавловского собора («Петропавловская крепость»).

Как и многие его современники, в умирающем Петербурге Добужинский видит следы особой трагической красоты:

Первые годы после революции Петербург был в полном запущении и умирал. На безлюдных улицах росла трава, точно после урагана, покосились все уличные фонари, дома зияли пустыми окнами. Зимой, в снежные вьюги, Петербург был настоящий «город Блока» и его «Двенадцати». А в белые ночи, тогда небывалой, недвижной стеклянности, мертвый город казался совершенно призрачным. Несмотря на раны и нищету, Петербург в своем трагическом виде стал необыкновенно величавым и даже был по-новому прекрасен. Возник на недолгое время новый и необычайный его облик (Добужинский 2003, с. 107).

Добужинский пытается запечатлеть облик умирающего города. В его стихотворении «Петербург» (1920) пророчество о

гибели северной столицы трактуется как неизбежность: «Пусть умирает жизнь, пусть город в запустеньи, / Пусть Петербург травой и мохом порастет, / Воспрянет — верю я — из праха он и тленья / И не воскреснет, если не умрет» (Добужинский 2001, с. 375).

Впоследствии, в воспоминаниях, написанных в эмиграции, Добужинский уже не испытывал надежды на то, что город может воскреснуть:

Я пережил в Петербурге все революционные годы. С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты, и я постарался посылно запечатлеть его страшный, безлюдный и *израненный* облик. Это был эпилог всей его жизни — он превращался в другой город — Ленинград, уже с совершенно другими людьми и совсем иной жизнью (Добужинский 1987, с. 22–23; курсив М.В. Добужинского).

Страх перед превращением старого Петербурга в совершенно иной город просвечивает и в серии работ Добужинского под названием «Городские сны».

### ПЕТЕРБУРГСКИЕ СНОВИДЕНИЯ

Цикл «Городские сны», работы которого были созданы в 1918 и 1921 гг., перекликается с очерком Ф.М. Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861). Параллель очевидна не только в названии, но и в самом опыте «прозрения» в Петербурге черт нового, незнакомого города. Вот как описывает петербургский сон Достоевский:

Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, *новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе...* Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон,

который, в свою очередь, тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. <...> Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам (Достоевский 1979, с. 69; курсив мой. — К.Б.).

Картина возникновения в воздухе нового города из столпов дыма присутствует и в «Городских снах» Добужинского.

В исследованиях советского времени часто отмечается, что в этой серии работ нашли отражение тема урбанизации и индустриализации европейских городов, тема «социального порабощения» современного человека. Замысел этого цикла связывается с впечатлениями художника от его поездок в Лондон и Рим (см., например: Гусарова 1982, с. 31).

Следует отметить, что в цикле «Городские сны» также чувствуется страх художника перед будущим родной страны, обещанным русской революцией с ее лозунгом «Весь мир насилья мы разрушим / До основанья, а затем / Мы наш, мы новый мир построим, — / Кто был ничем, тот станет всем».

В них присутствует и более конкретная тема — разрушения Петербурга. Так, в картине «Поцелуй» (1916, Государственный Русский музей; цвет. вклейка, илл. 1) на фоне разрушенного города и клубов черного дыма стоят два одиноких силуэта влюбленных. По наблюдению А.П. Гусаровой, в нижнем левом углу этой картины изображен обломок Александровской колонны. Ангел, падая с ее вершины, простирает десницу, словно моля о помощи (см.: Гусарова 1982, с. 32–33). И хотя совпадение неполное — на картине Добужинского изображена колонна с капителю коринфского, а не дорического ордера, — наблюдение Гусаровой чрезвычайно любопытно.

Отзвуки петербургской эсхатологии возникают и в других работах этого цикла. Так, на четырех рисунках, созданных в разные годы, изображена площадь, окруженная полусферическим рядом зданий. В ее центре зияет огромное отверстие, над которым парит зловещая черная птица. За площадью громоздятся многоэтажные дома. Впервые варианты «городского сна» о пустой площади (как с птицей, так и без птицы) появляются у Добужинского в 1909 г. Художник возвращается к этой теме в 1918 и в 1921 гг., давая этим рисункам разные названия —

«Безмолвие», «Птица» — или оставляя их без названия (1909, Литовская национальная библиотека им. Мартинаса Мажвидаса, Вильнюс; цвет. вклейка, илл. 2).

Площадь стилизована. Трудно сказать, был ли этот настойчивый «городской сон» навеян впечатлениями, полученными Добужинским во время заграничных путешествий. Если в нем и есть черты какого-то конкретного города, то скорее это черты его родного Петербурга и его центра — Дворцовой площади, с полукруглой линией здания Главного штаба.

«Городские сны» создавались в те годы, когда Дворцовая площадь стала главным местом празднования победы пролетарской революции. Весной 1918 г. она приобрела статус сакрального центра молодой Советской страны. Перед первой первомайской демонстрацией на праздничное оформление площади и других достопримечательностей города были мобилизованы лучшие художники Петрограда независимо от направления, в котором они работали: М.В. Добужинский, Б.М. Кустодиев, С.В. Чехонин, К.С. Петров-Водкин, Н.И. Альтман.

Для создания в Петрограде нового «социалистического парадиза» им было поручено внедрять в массовое сознание революционную эстетику. Громадного размера декоративные панно, подвешенные на зданиях, поперек улиц и мостов, служили и другой, не менее важной цели — изменить облик старого Петербурга. Советский исследователь В.П. Толстой писал в 1951 г.: «Живописные панно часто использовались для того, чтобы скрыть за ними скульптурные эмблемы царского самодержавия или скульптуры, не соответствующие дню революционного праздника, и взамен этого дать свою, пролетарскую эмблему, лозунг или целую композицию на темы революции. Панно нередко укрепляли на аттиках зданий, фронтонах портиков и в аркообразных проемах. Этим-то и объясняется необычный формат многих панно, явно обусловленный конкретными особенностями архитектуры» (Толстой 1951, с. 53).

Во время многотысячной первомайской демонстрации 1918 г. Александровская колонна на Дворцовой площади была, по проекту Натана Альтмана, обернута кумачовой тканью. Фасад Зимнего дворца был завешен огромными плакатами, изображавшими фигуры рабочего и крестьянина. Сохранилось свидетельство о том, что на оформление площади ушло 50 тыс. квадратных метров дорогого кумача (см.: Брускин 2003, с. 116).

Об отношении Добужинского к этим художественным проектам красноречиво говорит его заметка, опубликованная в газете «Новая жизнь» 4 мая 1918 г., через три дня после первомайской демонстрации. Она построена в форме диалога двух художников, и в ней обсуждается война, объявленная архитектуре. Первый художник отстаивает права тех, кто шагает в ногу с пролетарским движением, и «поднимает восстание против гипноза “строного, стройного вида”, воспетого всякими там художниками и поэтами». Второй называет революционное оформление Дворцовой площади и других центральных мест города «пощечиной по лицу Петербургу». Он возражает первому: «Но не думаю, что путем заплат и пластырей, что навешаны как попало, в виде пусть самых гениальных панно и плакатов на объявленных вами “вне закона” зданиях, можно победить эти последние. Увы, они продолжают стоять по-прежнему неколебимо и торжественно, а ваши плакаты уже погибают в неравном бою и висят, изодранные контрреволюционным ветром». Второй говорит о «беспомощном покушении» на Александровскую колонну и о том, что фигуры рабочего и крестьянина на фасаде Зимнего — это «два грубияна, распяленные под фронтоном дворца» (Добужинский 2010, с. 44).

Победа осталась за первым художником. Через несколько месяцев, осенью 1918 г., Дворцовая площадь стала носить имя М.С. Урицкого, первого начальника Петроградской ЧК. Созданная тогда же комиссия по организации празднования годовщины Октябрьской революции поручила Альтману разработать проект декорации площади. Как и на первомайской демонстрации, пьедестал Александровской колонны и ее барельефы были окутаны красной тканью, символизирующей пламя революции (1957, авторское повторение 1918 г., Государственный музей истории Петербурга; цвет. вклейка, илл. 3)<sup>3</sup>.

Как и в мае, в ноябре 1918 г. центральную часть фасада Зимнего дворца закрывало гигантское панно: на фоне черных заводских труб фигура рабочего в синей одежде с красным плакатом в руках: «Кто был ничем, тот станет всем». Оба крыла

3 Пользуюсь случаем, чтобы выразить благодарность Государственному Русскому музею, Государственному музею истории Петербурга и Литовской национальной библиотеке им. Мартинаса Мажвидаса за предоставление разрешений на публикацию репродукций работ М.В. Добужинского и Н.И. Альтмана.

здания Генерального штаба были завешены: одно панно изображало рабочего, держащего плакат с надписью «Заводы трудящимся», на другом был представлен крестьянин с плакатом «Земля трудящимся».

Будучи человеком сдержанным и внешне лояльным по отношению к новой власти, Добужинский вместе с другими художниками принимал участие в оформлении революционного Петрограда (см.: Добужинский 2001, с. 369). В 1918 г. он выполнил эскиз декораций здания Адмиралтейства. Осенью 1919 г. М.В. Добужинскому, Б.М. Кустодиеву, К.С. Петрову-Водкину, А.Н. Бенуа, И.А. Фомину, В.А. Щуко было предложено сделать индивидуальные эскизы для оформления праздничного Петрограда в честь двухлетия Октябрьской революции. Когда власти расценили их отказ как «заговор кадетов», художникам пришлось пойти на компромисс. На заседании объединения «Мир искусства» было решено, что «общество должно принять на себя подобную повинность в силу принуждения». Проект был выполнен коллегиально (см. там же, с. 152–153, 369).

В апреле следующего, 1920 года вместе с Юрием Анненковым и Владимиром Щуко Добужинский работал над оформлением театрализованного представления «Гимн освобожденному труду». Спектакль был разыгран 1 мая на портике бывшей Фондовой биржи в Петрограде.

После смерти В.И. Ленина в январе 1924 г. II Всесоюзный съезд Советов постановил переименовать Петроград в Ленинград, а осенью того же года городская администрация обсуждала идею замены ангела на Александровской колонне статуей Ленина (см.: Лебина 2001, с. 81–83). К осуществлению этой идеи была привлечена городская интеллигенция. Дело дошло до полного абсурда — в комиссию по подготовке «революционного преобразования» площади пришло письмо от неизвестного эксперта по снятию ангелов с колонн:

Прошу по возможности дать мне работу по снятию ангела с Александровской колонны и установки на колонну В.И. Ленина. Притом могу снять и с Петропавловской крепости со шпилья ангела также. Вообще со всех высот, где бы только было необходимо. Работаю сам лично и знаком с такими работами, выполняю всю работу добросовестно и в самые кратчайшие сроки. Строительный десятник с практики Исаkitин Иван Петрович (цит. по: Лебина 2001, с. 83).

Впоследствии намерение установить скульптуру Ленина на Александровской колонне было оставлено и в начале января 1925 г. принято новое решение — водрузить на колонну «фигуру красноармейца или рабочего». Вскоре была создана очередная комиссия, в задачи которой входила организация конкурса на лучший проект памятника красноармейцу «в ампирных одеждах». Но этого Добужинский уже не застал. В декабре 1924 г. он переехал в Литву.

В своих воспоминаниях Добужинский не касается восприятия событий тех лет, однако его отношение к происходившему в первые годы революции сквозит в письме, посланном из Дрездена неизвестному адресату:

Живя там, постепенно втягиваешься в условия, видя, как все в том же положении, — настроение складывается под уклоном к некоему примирению перед роком. «Принимать» революцию — это принимать судьбу со стиснутыми зубами. Но лезть самому в эту атмосферу — другое дело. И потому я сразу же тебе говорю — нет, не время. Там такая каша, так причудливо неисповедимы судьбы каждого, так загадочно будущее (я не говорю «безнадежно») и так все засорено и загажено, столько на каждом шагу приходится проглатывать пошлости, лжи и оскорбительного — что только, прожив столько времени среди всех этих условий, обрастаешь некой корой и живешь — изо дня в день (Добужинский 2001, с. 176).

Отказаться от участия в оформлении революционного Петрограда Добужинский не мог. «Отказаться — значило попасть в кутузку» (Добужинский 2001, с. 176), — объяснял он в письме тому же адресату.

«Городские сны» отражают страх перед исчезновением старого города в новом. Эта тема присутствует и в неизвестном рисунке Добужинского 1920 г., на первый взгляд не имеющем отношения к Петербургу.

### НЕИЗВЕСТНЫЙ РИСУНОК ДОБУЖИНСКОГО

После того как в августе 1998 г. в графстве Орандж штата Нью-Йорк скончался младший сын Добужинского, Нью-Йоркский архив художника был распродан на Сотби и других

аукционах. Среди работ, выполненных Добужинским в эмиграции (эскизов театральных декораций и костюмов, парковых и садовых пейзажей Нью-Йорка, Ньюпорта и Бостона, интерьеров и портретов), выделялся небольшой рисунок 1920 г., созданный художником еще в Петрограде.

На фоне индустриального пейзажа изображен черт, стоящий на вершине стрелы подъемного крана. Глядя сверху на город, растопырив пятерню и приставив к носу большой палец, черт показывает кому-то издевательский жест (1920, частное собрание; цвет. вклейка, илл. 4).

Этот рисунок (для удобства будем его называть «Черт») интересен прежде всего тем, что работ, созданных Добужинским в 1920 г., не так уж много. В письме К.С. Станиславскому от 13 апреля 1920 г. художник сообщал: «Я занят с утра до ночи, но не тем, чем надо, читаю лекции, заседаю и меньше всего рисую, к моему отчаянию — нет времени совсем» (Добужинский 2001, с. 153)<sup>4</sup>.

В металлических конструкциях подъемного крана, в его линейной перспективе, в геометрических контурах архитектурных форм угадываются элементы индустриального стиля конструктивизма. Геометризм, точка зрения, направленная сверху вниз, масштабность городских строений и элемент фантастики роднят эту работу с пейзажами из серии «Городские сны». Однако по своему характеру «Черт» не похож на мрачные и пессимистичные «Городские сны». Шутовской настрой этой картинки скорее вызывает ассоциации со словечком «скурильность»<sup>5</sup>, введенным в обиход мирискусников Бенуа.

«Черт» Добужинского перекликается с одной из работ Бенуа, выполненной в подобном шутовском стиле, — эскизом занавеса к балету И.Ф. Стравинского «Петрушка», где на фоне темно-синего неба изображены черти, летящие над ночным Петербургом, над силуэтами Исаакиевского собора и здания Адмиралтейства. Добужинскому рисунок Бенуа, несомненно, был знаком: после премьеры, состоявшейся в Париже, в ноябре 1920 г. балет был представлен в Петроградском академическом театре оперы и балета (Мариинском театре).

4 Занятость М.В. Добужинского была связана с тем, что в это время он занимался издательской деятельностью, вел общественную работу и преподавал в Институте фотографии и фототехники (см.: Добужинский 2001, с. 361).

5 От *лат. scurra* — «шут».

Подобно городу на эскизе занавеса Бенуа, город на рисунке Добужинского имеет отношение к Петербургу. Фигура черта на стреле подъемного крана напоминает гротескную антитезу Александровской колонне со стоящей на ее верхушке фигурой ангела (Дворцовая площадь, Петербург; цвет. вклейка, илл. 5).

Однако, если ангел, возвышающийся в центре Дворцовой площади, благословляет город крестным знамением, символизируя мир и покой, которые принесла в Европу Россия, то жест черта — приставленные к носу растопыренные пальцы — содержит в себе насмешку и сарказм.

Также в рисунке «Черт» ощутима переключка с другой святыней старого Петербурга. Согласно преданию, приступая к строительству Петропавловской крепости, Петр I задумал установить на самой высокой точке города, вершине шпиля собора, скульптуру ангела с крестом, который бы охранял Петербург от бед и вражеского нашествия. Незадолго до смерти Петра его желание было исполнено. Петербуржцы до сих пор верят в то, что, пока ангел благословляет город с высоты Петропавловского собора, ему гибель не грозит.

Фигура ангела на шпилье собора имела особое значение для петербургского ландшафта из-за того, что создавала главную вертикаль города. Говоря о символическом значении петербургских шпилей, В.Н. Топоров сравнивает их с московскими крестами: «Шпиль вместе с тем то, что выводит из этого профанического пространства, вовлекает в сакральное пространство небесного, “космического”, надмирного, божественного» (Топоров 2003, с. 100). В отличие от строгих вертикалей Петропавловского шпиля и Александровской колонны диагональ крана на рисунке Добужинского оставляет город в области «профанной» индустриальной повседневности.

Эта работа Добужинского вызывает ассоциации не только с известными скульптурными памятниками старого Петербурга, но и с главным архитектурным символом революционного Петрограда — башней Татлина, памятником III Интернационалу, в конструкции которого присутствует мачта подъемного крана — символа строительства нового города.

Идея построения гигантского памятника III Интернационалу возникла у Владимира Татлина в начале 1919 г., а в ноябре 1920 г. в мастерской бывшей Академии художеств открылась выставка модели. Диагональный наклон мачты, строго параллельный земной оси, нес в себе идею планетарности и

космизма (цвет. вклейка, илл. 6). Высота этой башни должна была составить 400 м. Предполагалось, что она будет в три раза превышать общую высоту Петропавловского собора и почти в десять раз — Александровской колонны. Возведенная в центре города, башня должна была контрастировать с архитектурными стилями старого Петербурга — барокко, классицизмом и модерном.

В июле 1920 г. Николай Пунин восторженно писал о Башне:

Осуществить эту форму — значит воплотить динамику с таким же непревзойденным величием, с каким воплощена статика пирамидой. Мы утверждаем: только наполнение мощью многомиллионного пролетарского сознания могло бросить в мир идею этого памятника — формы; она должна быть реализована мускулами этой мощи, ибо мы имеем идеальное, живое и классическое выражение в чистой и творческой форме интернационального союза рабочих земного шара (Пунин 1999, с. 21).

Виктор Шкловский видел в этом памятнике «из железа, стекла и революции» отражение духа времени: «Мы живем в тишине грохота. В этом мощном воздухе родилась железная спираль проекта памятника ростом в два Исаакия» (Шкловский 1990, с. 100–101).

Восхищение Пунина и Шкловского разделялось далеко не всеми. Нарком просвещения А.В. Луначарский высказывался о проекте Татлина без энтузиазма: «Я думаю, не для меня одного было бы огорчением, если бы Москва или Петроград украсились таким продуктом творчества одного из виднейших художников “левого” направления» (Луначарский 1967, с. 70–71).

Очевидно, что проект возведения башни был огорчением и для Добужинского: этот монумент символизировал победу над старым Петербургом.

Кому показывает нос черт на рисунке Добужинского? Над кем он смеется? Не над теми ли, кто, возводя новую Вавилонскую башню, остался у ее подножия, кто, распевая новый гимн, искренне верил его словам: «Мы наш, мы новый мир построим, — / Кто был ничем, тот станет всем?»

В декабре 1924 г., с разрешения советского правительства, Добужинский принял литовское гражданство и навсегда покинул СССР. На проводах, состоявшихся в доме Бориса

---

Кустодиева, присутствовали бывшие участники художественного объединения «Мир искусства» и другие друзья художника. Хозяин дома запечатлел это событие в карандашном рисунке, который хранится в Русском музее. В качестве прощального жеста Добужинский подарил Кустодиеву свою последнюю фотографию, сделав на ней дарственную надпись: «Дорогому милому другу Борису Кустодиеву от Добужинского. Помни, как и я. 26 ноября. 1924. Петербург» (Воспоминания 1997, с. 105). Надпись «Петербург» вместо «Петроград» несла в себе особый смысл для обоих.

## ЛИТЕРАТУРА

- Анциферов 1991 — Анциферов Н.П. Душа Петербурга // Анциферов Н.П. Непостижимый город. Л., 1991. С. 24–175.
- Брускин 2003 — Брускин Г. Работа над ошибками: свидетельства // Знамя. 2003. № 8. С. 116–135.
- Воспоминания 1997 — Воспоминания о Добужинском / Сост. Г.И. Чугунов. СПб., 1997.
- Гусарова 1982 — Гусарова А.П. Мстислав Добужинский: живопись, графика, театр. М., 1982.
- Добужинский 1987 — Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987.
- Добужинский 2001 — Добужинский М.В. Письма / Под ред. Г.И. Чугунова. СПб., 2001.
- Добужинский 2003 — Добужинский М. Облик Петербурга // Звезда. 2003. № 5. С. 101–107.
- Добужинский 2010 — Добужинский М.В. Бомба или хлопушка? Беседа двух художников // Художественная жизнь Советской России. 1917–1932 гг. События, факты, комментарии: Сб. материалов и документов / Отв. ред. В.П. Толстой. М., 2010. С. 43–44.
- Долгополов 1977 — Долгополов Л.К. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л.К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977. С. 158–204.
- Достоевский 1979 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19.
- Лебина 2001 — Лебина Н. Ленин в тоге // Родина. 2001. Июль. С. 81–83.
- Луначарский 1967 — Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве: В 2 т. М., 1967. Т. 2.
- Пунин 1999 — Пунин Н. О Татлине. Архив русского авангарда // Пунин Н. Памятник III Интернационалу. М., 1999. С. 18–21.
- Толстой 1951 — Толстой В.П. Материалы к истории агитационного искусства периода гражданской войны // Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР. М., 1951. № 3. С. 26–68.
- Топоров 2003 — Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. С. 7–118.
- Шкловский 1990 — Шкловский В.Б. Памятник Третьему Интернационалу (Последняя работа Татлина) // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 100–101.

## Петроград Мстислава Добужинского

Особое видение Петрограда в графических работах М.В. Добужинского связано с петербургским эсхатологическим мифом (предсказанием скорой и неминуемой гибели города), а также реализацией этого мифа в «петербургском тексте» русской литературы. Стимулом к дальнейшему развитию этой темы в творчестве художника послужили революционные события в России. Живя в Петрограде, Добужинский наблюдал закат старой культуры и восход новой утопии. В 1918–1920 гг. вместе с Н.И. Альтманом, Б.М. Кустодиевым, К.С. Петровым-Водкиным, С.В. Чехониным и другими художниками он был привлечен к участию в государственных проектах по украшению города в связи с празднованием годовщин Октябрьской революции. Отношение Добужинского к утопии русского авангарда нашло отражение в художественной форме его работ тех лет, в частности в неизвестном рисунке художника 1920 г.

*Ключевые слова:* Мстислав Добужинский, петербургский миф, «Городские сны», монументальная пропаганда, неизвестный рисунок Добужинского 1920 г.

## Mstislav Dobuzhinsky's Petrograd

Mstislav Dobuzhinsky's distinctive vision of Petrograd (St. Petersburg's name in 1914–1924) in his graphic works is related to the Petersburg eschatological myth (prediction of the city's imminent desolation), as well as to the realization of this myth in the «Petersburg text of Russian literature». The further development of this theme in Dobuzhinsky's art was precipitated by the Revolutionary events in Russia. While living in Petrograd, Dobuzhinsky observed the demise of the old culture and the dawn of a new utopia. In 1918–1920, together with Nathan Altman, Boris Kustodiev, Kuzma Petrov-Vodkin, Sergey Chekhonin, and other artists — he was involved in government projects for the decoration of the city in relation to the celebration of the October Revolution. Dobuzhinsky's attitude toward the Russian avant-garde utopia is expressed artistically in some of his works of the period, specifically, in the artist's unknown drawing made in 1920.

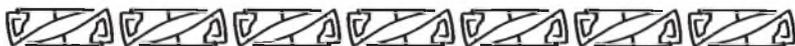
*Keywords:* Mstislav Dobuzhinsky, Petersburg myth, «City Dreams», monumental propaganda, Dobuzhinsky's unknown drawing from 1920.



А.А. Ровнер (Москва)

УТОПИЧЕСКАЯ  
И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА  
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.





Начало XX в. с характерным для него разнообразием течений в музыке и других искусствах рассматривалось современниками как рождение новой эпохи в плане художественных и культурных достижений. Андрей Белый писал: «Мы — дети того и другого века; мы — поколение рубежа... Правота нашей твердости видится мне <...> скорее в решительном “нет”, сказанном девятнадцатому столетию, чем в “да”, сказанному веку двадцатому» (Белый 1989, с. 35). В другом месте он признавался: «И старое было отделено от нового; и мы смотрели на мир иными глазами в 1900–1901; пессимизм обратился в трагедию, и мы испытывали катарсис, распознавая крест в перекрестках линий, мы видели век, сходный с временем раннего христианства» (цит. по: Андреева 1998, с. 197). Ту же мысль в статье «О русской идее» выразил Вяч. Иванов: «Агриппа Неттесгеймский учил, что 1900 год будет одним из великих исторических рубежей, началом нового вселенского периода <...> Едва ли кто знал в нашем обществе об этих исчислениях старинных чернокнижников; но несомненно, что как раз на меже новой астральной эры были уловлены чуткими душами как бы некие новые содрогания и вибрации в окружающей нас интерпсихической атмосфере и восприняты как предвестия какой-то иной, неведомой и грозной эпохи» (Иванов 2007, с. 311).

Одной из ведущих тенденций нового века было стремление к синтезу искусств. Артур Лурье так характеризует это стремление и пришедшую с ним эстетику: «Начало синтеза, взаимоотношения и взаимодействия слова и звука, звука и цвета, звука и жеста и, наконец, органическое взаимодействие искусств (не механическое их соединение), естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого — все это задачи преимущественно нашего времени, проходящего под знаком XX века» (Лурье 1922, с. 63).

В атмосфере эпохи соединились чаяние обновления, вера в то, что мир приближается к порогу новой духовности, и апокалиптические настроения, предчувствие грядущих катастроф, конца мира или, по крайней мере, конца прежней цивилизации с ее ценностями. Эти «предчувствия и предвестия» проявились и в русской музыке конца XIX — начала XX в.



Стремление к созданию духовной утопии и апокалиптические настроения встречаются в музыкальных произведениях самых разных жанров: в фортепианной музыке, симфониях, кантатах, ораториях и операх. При этом важно, что утопические и апокалиптические тенденции охватывают две предельно разные эпохи и два различных стилистических направления. В музыке конца XIX в. господствовал романтический стиль. Сочинения, созданные в первой половине XX в., имеют как позднеромантическую, так и модернистскую стилистику. Композиторы используют в них как традиционную диатоническую, так и современную, модернистскую гармонию, выходящую за рамки диатоники в сторону хроматики. Нередки примеры, когда в музыкальных произведениях обращение к религиозно-философской и духовной тематике идет рука об руку с новаторскими изобретениями.

Утопические и эсхатологические темы и настроения звучат в двух произведениях Сергея Танеева (1856–1915) для хора и оркестра: кантате «Иоанн Дамаскин» и оратории «По прочтении псалма». Кантата «Иоанн Дамаскин» была написана композитором в 1881 г. на фрагмент одноименной поэмы А.К. Толстого, содержащий перевод на русский язык гимна, созданного самим Иоанном Дамаскином, святым, жившим в Дамаске в VII в. В этих стихах св. Иоанн оплакивает кончину умершего, повествует о грядущем Страшном суде и молит Бога помиловать душу новопреставленного. Кончается этот стихотворный фрагмент так:

Господь! В тот день, когда труба  
Вострубит мира преставленья, —  
Прими усопшего раба  
В Твои блаженные селенья!<sup>1</sup>

(Толстой 2006, с. 368)

Апокалиптическое видение катастрофического преставления мира и последующего духовного апофеоза наглядно выражено музыкой. Танеев, главный представитель европейского контрапунктического стиля в русской музыке, органично соче-

1 С. Танеев заменяет выражение «блаженные селенья» на «небесные селенья».

гает сложность и продуманность формы с эмоциональной выразительностью, проявленной драматургией. Кантата содержит три части, которые исполняются без перерыва. Тяжелое, сумрачное настроение выражено в первой части, где текст звучит от лица умершего человека: «Иду в неведомый мне путь...»<sup>2</sup>. Очень короткая вторая часть представляет смену настроения в сторону лирического, успокоительного мажора. В ней положены на музыку слова из поэмы: «Но вечным сном пока я сплю, / Моя любовь не умирает». Третья часть, возвращаясь в минорную тональность, начинается торжественными, драматическими пассажами в медленном темпе, сопровождаемыми речитативной интонацией, переходит в быструю фугу, окрашенную мрачным колоритом. Здесь и звучат слова о преставлении мира и моление к Богу принять Его усопшего раба. Завершается музыка кодой, возвращающей в изначальный медленный темп, вокально-инструментальную фактуру и эмоциональное настроение первой части кантаты.

Оратория «По прочтении псалма» является одним из последних сочинений Танеева. Она была написана в 1914 г. на стихотворение Алексея Хомякова, в котором Бог обращается к израильскому народу, говоря, что ему нужны не жертвоприношения в виде строительства каменных храмов, украшенных золотом и благоухающих фимиамом, а добрые поступки и любовь к ближним:

Мне нужно сердце чище злата  
И воля крепкая в труде,  
Мне нужен брат, любящий брата,  
Нужна Мне правда на суде.

(Хомяков 2005, с. 228)

Музыка последовательно отражает эмоциональные настроения каждой строфы стихотворения. В конце оратории она получает радостное, едва ли не экстатическое звучание, передавая увещание Божие, чтобы люди любили друг друга по-братски. Свойственные композитору полифонические приемы блистательно обрабатываются, порождая радужное настроение,

2 В оригинале, в стихотворении А.К. Толстого: «Иду в незнаемый я путь...» (Толстой 2006, с. 89). Эта строка была изменена Танеевым.

как бы предвещающая некую будущую эпоху, когда человечество войдет в состояние святости.

Опера Николая Римского-Корсакова (1844–1908) «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», сочиненная в 1907 г., также пронизана утопическими и эсхатологическими мотивами. Б. Шлецер назвал эту оперу «русским “Парсифалем”» (цит. по: Левая 1991, с. 16). В ней композитор объединил две разные легенды — о граде Китеже, опустившемся на дно озера Светлояр, и о девице Февронии, тем самым значительно обогатив сюжет оперы. Апокалиптическая тематика оперы связана с нашествием монголо-татарских захватчиков, в то время как светлая утопическая — проявлена фигурой святой девицы Февронии, олицетворяющей духовное начало, а также апофеозным просветлением града Китежа, спасенного от захвата вражьиими полчищами. Римский-Корсаков смотрел на эту оперу как на итог своего творчества и в течение долгого времени предполагал разрешить постановку и публикацию оперы только после своей смерти. С точки зрения стилистики в данной опере композитор не ввел ничего нового по сравнению со своими прежними произведениями. Наиболее «новаторская» гармония, основанная на ладе тон-полутон, прослеживается в эпизоде «Сеча при Керженце». Более «модернистскими» — в смысле введения новых стилистических приемов — являются оперы «Кашей Бессмертной», «Садко» и «Сказка о золотом петушке». Тем не менее по своему сюжету «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» наиболее соответствует мистическому настроению начала XX в. Музыка оперы благодаря своим выразительным и изобразительным качествам передает как апокалиптические настроения, свойственные эпохе (в трагических эпизодах оперы, таких как «Сеча при Керженце»), так и настроения утопические, связанные с духовным преображением (в финале, где происходит преображение девицы Февронии и града Китежа).

Эсхатологические настроения, грозные предчувствия грядущих катаклизмов встречаются в ряде сочинений Сергея Рахманинова (1873–1943). Некоторые из Этюдов-картин для фортепиано, в особенности из цикла ор. 39, созданного в 1916–1917 гг., пронизаны мрачным, зловещим настроением, как будто предвещающим близкую катастрофу. Это особенно характерно для Этюда-картины ор. 39 № 7 в до миноре: фанфарные, грозные аккорды, приглушенные хоральные звучания,

фактура, подобная траурному маршу, вкрадчиво звучащие пассажи и резко сменяющиеся гармонии, тем не менее подчеркивающие неизменное главенство трагической тональности до минор.

Не менее апокалиптическая картина изображена в симфонической поэме Рахманинова «Остров мертвых» ор. 29, созданной композитором в 1908–1909 гг. в Дрездене и посвященной его другу, композитору и музыкальному деятелю Николаю Густавовичу Струве. Рахманинов написал сочинение под впечатлением черно-белой репродукции одноименной картины швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина, хранящейся в Дрезденской галерее. Симфоническая поэма выражает размышления композитора о неотвратимости смерти и жажде жизни. Наделенная редким для музыки Рахманинова размером 5/8, она полна мрачных, грозных настроений, часто достигающих бурных, громких кульминаций. Видения смерти и апокалипсиса изображаются мрачными, приглушенными хорами медных духовых инструментов, использованием повторных ритмических ячеек у арфы в низком регистре, зловещими похоронными пассажами литавр, а также цитатой темы средневекового песнопения *Dies irae* (День гнева). Последняя тема встречается в виде цитаты в сочинениях самых разных композиторов и традиционно ассоциируется с тематикой конца света и Страшного суда.

Эсхатологические мотивы встречаются и в не завершенной Рахманиновым опере «Монна Ванна» на либретто, написанное Михаилом Слоновым в сотрудничестве с самим композитором и его женой Н.А. Рахманиновой по одноименной драме бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка. В 1903–1907 гг. композитор написал начисто клавир первого действия оперы и начал работать над набросками второго действия. Были сделаны три оркестровые редакции первого действия, которые осуществили американский дирижер И. Букетов, ростовский композитор М.А. Фуксман и петербургский композитор Г.Г. Белов. Сюжет оперы строится на эпизоде вражды между двумя итальянскими городами — Флоренцией и Пизой, на противоречии между любовью и долгом, с которым сталкиваются пизанский военачальник Гвидо и его жена Монна Ванна. Трагическая развязка сюжета и его музыкальное оформление у Рахманинова — своего рода художественный отклик на апокалиптические настроения начала XX в.

Весьма интересной и недооцененной фигурой в русской музыке является Владимир Ребиков (1866–1920), композитор конца XIX — начала XX в. Он известен прежде всего своими фортепианными миниатюрами, которые кажутся обманчиво простыми и заурядными, но на самом деле трактуются композитором индивидуальным, новаторским способом — вплоть до того, что их автора характеризовали как «русского Сати», подчеркивая сходство его творчества с музыкой французского композитора-новатора Эрика Сати (1866–1924). Помимо этого Ребиков — автор целого ряда опер, которые он называл «музыкально-психологическими драмами». В основе его музыкального стиля лежит сформулированная им концепция «музыкальной психографии», представленная в особенности в его операх. Свою задачу Ребиков видел в том, чтобы передавать в музыке все нюансы чувств, выраженные в словах. Некоторые из его опер наделены более модернистской гармонией, в большей мере основанной на целотонной гамме. Таковы музыкально-психологические драмы «Бездна» по мотивам одноименного рассказа Леонида Андреева и «Альфа и Омега», написанная композитором на собственное либретто. В последней эсхатологизм выражен особенно ярко. Сочиненная в 1911 г. как реакция на революционные события 1905 г., опера «Альфа и Омега» содержит апокалиптический космогонический сюжет и отличается наиболее новаторской для тех лет гармонией, в которой главенствуют вертикальные созвучия, основанные на целотонной гамме, а также пронзительной эмоциональной экспрессивностью. Произведение состоит из двух действий. Первое действие представляет начало человеческой истории, и в нем Люцифер соблазняет Человека, обещая ему, что если тот за ним последует, то узнает все тайны мира и постигнет высшую мудрость. Человека пытается отговорить от этого поступка Женщина (библейская история Адама и Евы здесь представлена наоборот), но он ее не слушается и следует за Люцифером. Во втором действии демонстрируется конец человеческой истории и смерть Человека (олицетворяющего всех людей). Действие фактически состоит из четырех монологов. Люцифер злорадно констатирует, что Человек не проявил дарованных ему потенций, будучи поглощен мелкой суетой. Человек произносит скорбный монолог о том, что он желал следовать заложенному в нем духовному импульсу, но преградой всегда вставали его суетные желания, что он зря прожил на свете и

теперь умирает, не реализовав себя. Входит Смерть и возвещает, что скоро все живое на Земле умрет и она будет управлять Землей одна. В конце Жизнь прощается с Землей, говоря, что улетает отсюда. Тем не менее она обещает, что вернется спустя длительное время, «когда Солнце сольется с другой звездой, породив новую и более яркую звезду», и тогда на Земле опять появятся живые существа. Таким образом, изображенный Ребиковым апокалипсис смягчен надеждой на возрождение жизни на Земле в будущем.

Эсхатологическую тему в музыке продолжил Анатолий Лядов (1856–1915), композитор, чье музыкальное наследие состоит преимущественно из фортепианных и оркестровых миниатюр. Его сочинения для оркестра отмечены краткостью звучания, изысканностью оркестровки и силой выразительных и образительных средств. Большинство из них имеют красочные сюжеты, нередко сказочные, дающие повод максимально использовать изысканные оркестровые средства. Среди них — «Баба-яга», «Кикимора», «Волшебное озеро», «Танец амазонки» и др. Сочинение, в большей мере обращаемое к «космической» теме, — симфоническая картина «Из Апокалипсиса» ор. 66 для оркестра. Длительность всего восемь минут и тем самым не порывающая с основным принципом миниатюрной формы, она в большей степени, чем другие произведения композитора, несет атрибуты сочинения крупной формы и масштабного замысла. Наделенная разнообразной и усложненной оркестровкой, симфоническая поэма рисует музыкальными средствами картину конца мира, трубящих ангелов и Страшного суда. Позывные труб, хоралы низких медных духовых, нарастания тремоло струнных, пронзительные звучания деревянных духовых и звуковые каскады оркестровых тутти — все работает на эту картину. Дополнительный эффект создается изображением инструментами (медными духовыми и струнными) одногласного средневекового церковного песнопения (в данном случае музыкальное изображение дублировано октавами для большего оркестрового эффекта). Хотя композитор пользуется относительно конвенциональной для того времени гармонией, некоторое количество вставок более усложненных аккордов, в том числе и целотонных созвучий, добавляет дозу новаторства, необходимого для полноты художественного впечатления. За относительно краткий хронометраж симфонической поэмы последовательность

постоянно меняющихся звуковых образов создает усложненную драматургию, подходящую и для сочинения симфонического объема.

Одной из самых крупных фигур в музыке рубежа XIX–XX вв. был Александр Скрябин (1872–1915). Утопические и эсхатологические идеи присутствовали в его творчестве с ранних лет. Начиная с Первой симфонии ор. 26, написанной в 1900 г., эти две линии начинают отчетливо проявляться. Сочинение, состоящее из шести частей, отличается яркой и контрастной драматургией и завершается финалом для солистов, хора и оркестра — «Гимном искусству». В Третьей симфонии ор. 43 (1902–1904), носящей подзаголовок «Божественная поэма», прослеживается духовная эволюция человека. Первая часть — «Борьба» — исполнена трагическими мотивами, перемежающимися радостными эмоциональными всплесками. В ней, по словам самого Скрябина, «происходит внутренняя борьба между человеком, желающим поклоняться Богу, и тем, кто сам хочет стать Богом» (Бандура 2004, с. 132). Вторая часть — «Наслаждения» — передает лирические и чувственные настроения, а третья — «Божественные игры» — выражает торжественное и возвышенное состояние духовной победы, достижения более высокой стадии развития духа. Тема духовной эволюции и стремления к просветленному состоянию продолжается в «Поэме экстаза» (1907 г.), одночастной симфонической поэме, доведшей романтическую стилистику композитора до высшей точки. Она находит новое воплощение в симфонической поэме «Прометей, поэма огня» ор. 60 (1908–1910), в которой использована уже новаторская, не диатоническая гармония, основанная на одном аккорде из шести звуков. Здесь повествование о духовной эволюции человека, о первоначальной высоте его мысли и духа, о его падении в низкие материальные сферы, об освобождении от них и возврате в одухотворенное состояние и о конечном преображении приобретает еще большую отчетливость.

В поздних сочинениях композитора, таких как последние пять фортепианных сонат (с Шестой по Десятую), Поэма-ноктюрн ор. 61, поэма «К пламени» ор. 72 и Пять прелюдий ор. 74, выражены как экстатические состояния души, стремящейся к преобразению (Седьмая, Восьмая и Десятая сонаты, поэма «К пламени»), так и темные, демонические (Шестая и Девятая фортепианные сонаты). В последнем случае имеют место и эсхатологические видения. Как писал об этом Б. Шлецер, «апо-

калитические чаяния, чувство близкого конца свойственны были многим мистикам, но редко в ком они достигали такой остроты и такой напряженности, как в Скрябине, в последние годы его жизни в особенности. Вера в близкий конец мира, в скорое завершение истории вселенной была в нем так крепка, так спокойно непоколебима, что мгновениями с ним во время бесед становилось неловко, как-то жутко людям, привыкшим трактовать об этих предметах теоретически, отвлеченно. <...> Но никогда, в действительности, Скрябин не был более искренним, простым и непосредственным, как в те моменты, когда он уверенно предвещал близость и неотвратимость мировой катастрофы и преобразования человека» (Шлецер 1923, с. 379). Согласно исследованиям известного современного музыковеда А. Бандуры, в Поэме-ноктюрне, последних пяти сонатах и поэме «К пламени» Скрябин изобразил семь человеческих рас так, как их описала Е. Блаватская в книге «Тайная доктрина» (см.: Бандура 2004, с. 179–203).

В конце жизни Скрябин задумал написать «Мистерию», которая бы завершила цикл пятой расы (согласно Блаватской) в экстатическом самоуничтожении. С этой целью композитор предлагал построить храм в Индии, где должно было произойти это теургическое действие, и собирался соединить в своем произведении все виды искусства. Как писал Б. Шлецер, «принцип же контрапунктирования искусств, тесного их сплетения и как бы интимного проникновения одного другим есть, в сущности, отрицание отдельных искусств как таковых — музыки, поэзии, живописи, утверждение их единосущности и признание за ними значения лишь отдельных, выделяемых только анализом элементов единого Всеискусства. Для Скрябина это всеискусство, или синтетическое искусство, не представлялось вовсе фактом прошлого, он не переносил его в отдаленную древность или в будущее: оно было для него фактом настоящего, содержанием его собственного психологического опыта здесь и сейчас. Так было именно в его переживании, а не в теории только, которая и могла только возникнуть на почве подобного переживания» (Шлецер 1923, с. 344).

Спустя некоторое время, поняв, что человечество еще не готово к преобразению, Скрябин начал работать над «Предварительным действием», которое должно было предшествовать «Мистерии». Предполагалось большое сочинение для хора и оркестра, которое соединило бы разные виды искусства. Сюжет

«Предварительного действия» представлял собой духовную историю человечества: его возникновение, падение в низкое, материальное состояние, освобождение от него, возвращение в возвышенное состояние и конечное преображение. Скрябин написал текст к этому сочинению, затем полностью создал музыку у себя в голове, и ему оставалось только перенести ее на бумагу. Именно в это время он заболел от заражения крови и спустя неделю умер, оставив лишь литературный текст и отдельные наброски музыкальных тем.

В течение нескольких десятилетий после смерти Скрябина были созданы две завершенные версии задуманного композитором «Предварительного действия». Первая из них принадлежит Сергею Протопопову (1893–1954), известному как композитор-авангардист 1920-х гг., ученик Болеслава Яворского. В 1948 г. Протопопов создал «Фантазию на темы из “Предварительного действия” Скрябина» для чтецов, хора и двух фортепиано, используя скрябинский текст, обработанный дочерью композитора Марией Александровной. Трактровка Протопопова обладает прозрачной фактурой и легким, радостным настроением, достигающим местами едва ли не до экстатического. Единственное, что там отсутствует, — это сложные гармонии, характерные для самых поздних сочинений Скрябина (как те, что зафиксированы в набросках к «Предварительному действию»).

Вторую версию сочинения написал композитор Александр Немтин (1936–1999), который в 1970 г. начал работать над завершением этого грандиозного замысла, окончив его в 1996 г. Версия, осуществленная Немтиным, написана для солистов, хора, фортепиано, органа и оркестра. Она состоит из трех частей и длится два с половиной часа. В отличие от Протопопова Немтин не положил на музыку литературный текст Скрябина (солисты и хор поют вокализации на гласные), используя его сюжет лишь как программу сочинения. Музыка, реализованная Немтиным, не обладает тем утонченным, экстатическим настроением, который присутствует в версии Протопопова. Напротив, она имеет драматический, эпический характер, свойственный Вагнеру и русским оркестровым композиторам XIX в. В ней гораздо больше подчеркнут трагический и эсхатологический элемент, принадлежащий у Скрябина тому фрагменту повествования, где человечество претерпевает духовное падение. Музыка Немтина — назидательное обращение к современному человечеству, призыв покаяться в грехах и на-

чать долгий и трудный процесс восстановления утраченного духовного начала. Тем самым она фактически демонстрирует, что люди еще находятся на стадии, весьма далекой от духовного преображения.

Даже у самого большого антипода Скрябина, Игоря Стравинского (1882–1971), примерно в те же годы наблюдается интерес к мистическим и отчасти эсхатологическим настроениям. Они проявляются в кантате «Звездоликий» для мужского хора и оркестра, сочиненной в 1912 г. на стихи К. Бальмонта. Апокалиптический дух ощущается в самом стихотворении, написанном поэтом в 1907 г., в особенности в последней строфе:

«Я первый, — он рек, — и последний», — и гулко ответили громы.  
«Час жатвы, — сказал Звездоликий. — Серпы приготовьте. Аминь».  
Мы верной толпою восстали, на небе атели изломы,  
И семь золотых семизвездий ввели нас к пределам пустынь.

*(Стравинский 1996, с. 87)*

Сочинение Стравинского на эти стихи, ни на шаг не отклоняясь от стилистических принципов композитора, в большей мере, чем какая-либо другая его музыка, наделено утонченно декадентской, мистической аурой, ассоциированной с символистской эстетикой, выражает космические настроения, заложенные в стихах. В данном контексте следует упомянуть другое сочинение композитора, ставшее наиболее известным из его наследия, — «Весну священную» (1912–1913). Это произведение, построенное на музыкальных принципах, диаметрально противоположных скрябинским и большинства других называвшихся здесь композиторов, обладает эстетическими чертами, близкими рассматриваемой нами тематике. Погружение в дикую, варварскую стихию, отказ от конвенций, характеризовавших европейскую культуру многие столетия, обращение к архаике, прайстории и священным ритуалам, воспринимаемым многими как варварские, — таким своеобразным путем проявляет себя эсхатологический настрой. Еще более наглядно он выражен жесткими, брутальными созвучиями, диссонантной гармонией и эмансипированной ритмикой. Именно эта апокалиптическая позиция была охарактеризована Жаном Кокто, описавшим «Весну священную» словами: «После музыки шелковой кисточкой появилась музыка топором» (цит. по: Стравинский 1972, с. 231).

Подобные тенденции также наблюдаются в «Скифской сюите» Сергея Прокофьева (1891–1953), написанной в 1915 г. Здесь главенствуют моторная ритмика и жесткая оркестровая фактура, цель которых — изобразить архаическое варварское состояние и низложение устоявшихся традиций европейской и русской культуры.

Своеобразным сочетанием утопической и эсхатологической тематики наделена футуристическая опера Михаила Матюшина (1861–1934) и Алексея Крученых (1886–1968) «Победа над Солнцем», созданная в 1913 г. Это сочинение в меньшей степени относится исключительно к музыкальной сфере, так как оно было изначально задумано как образец синтеза искусств: слова, музыки и живописи, — и из музыки, сочиненной Матюшиным, сохранился только небольшой фрагмент, достаточно традиционный по музыкальному языку и сам по себе не представляющий особой музыкальной ценности. По сюжету оперы группа художников и поэтов-футуристов («будетлян») идет пленить солнце русской поэзии — Пушкина. В тексте сочинения много зауми и абсурда. Ставится утопическая задача создания нового языка и новой лексики посредством внедрения в поэзию абстрактных звучаний, абсурда и парадокса, а также обращения к архаической культуре и предполагаемому архаическому состоянию языка. Апокалиптические веяния здесь ощущаются в жажде авторов и героев оперы разрушить традиционные устои культуры и языка. Исходя из представления авторов оперы о расшатывании смысловых стержней языка, можно сказать, что название произведения уже носит эсхатологический характер, ибо его можно понимать не только в переносном, но и в прямом смысле.

Премьера оперы состоялась в декабре 1913 г. в помещении театра «Луна-парк» в Петербурге. Второй раз она была поставлена группой УНОВИС в Витебске в 1920 г., после чего к ней не обращались вплоть до 1980-х гг. В последние три десятилетия она ставилась несколько раз: в Москве, Петербурге, Вене и Лондоне. Последняя на данный момент постановка, отмечающая столетие со дня ее премьеры, состоялась в 2013 г. в Петербурге в Русском музее и в театре Стаса Намина как часть фестиваля «От авангарда до наших дней. Продолжение».

Мистериальные идеи Скрябина нашли свою реализацию у Ивана Вышнеградского (1892–1979), одного из первых композиторов, сочинявших микрохроматическую музыку. Они выра-

зились в его сочинении для оркестра, хора и чтеца «День Брахмы» (позже переименованном в «День Бытия»), написанном в 1917 г. (окончательный вариант завершен в 1939 г.), хотя и не в таких масштабах, как у самого Скрябина. Вдохновляясь индуистскими мотивами, автор обращается к теме сотворения Вселенной и человечества и их преображения в конце истории. Симфония написана целиком в диатонической гармонии, в позднеромантическом стиле, и в ней полностью отсутствует та авангардная эстетика, которая присуща всей дальнейшей музыке композитора. Радостные, экстатические состояния чередуются здесь с мрачными и трагическими. Чтец читает длинный текст о космической истории, об истории Вселенной и людей, о переходе человечества из первоначальной стадии радости и невинности в стадию греха и страдания и, в конце концов, об освобождении людей и их духовном преображении. Знаменательно, что сочинение, следовавшее за симфонией, извлеченное из ее тематического материала — «Размышление на две темы из “Дня Бытия”» для виолончели и фортепиано, — оказалось первым микрохроматическим произведением Вышнеградского, где в партии виолончели им были применены четвертитоны и одна шестая тона.

Другой ведущий русский композитор, вдохновлявшийся мистическими настроениями и концепциями, Николай Обухов (1892–1954), известен своим масштабным сочинением «Книга Жизни». Для написания этого произведения композитор использовал новые средства в области гармонии и фактуры. Хотя большая часть «Книги Жизни» утеряна, вступление к ней, а также клавирная версия всей музыки для двух фортепиано и фрагменты, дошедшие до нас в форме коротких камерных пьес, извлеченных из целого произведения, свидетельствуют об органичной взаимосвязи между эзотерической тематикой и смелой новаторской техникой, характерной для искусства начала и середины XX в. Об этой же связи свидетельствует и другое мистериальное сочинение композитора — «Третий и последний завет», — органично сочетающее христианство с более поздними мистическими течениями, включая философию Владимира Соловьева. Это произведение написано для хора и оркестра, использует новаторскую хроматическую гармонию с центральными созвучиями, характерную для зрелого стиля композитора, и имеет возвышенное, мистическое эмоциональное настроение.

Следуя по стопам Скрябина, его ближайший друг и биограф Леонид Сабанеев (1881–1968) в 1940-х гг. сочинил крупномасштабное музыкальное произведение — «Апокалипсис» — для солистов, хора, оркестра и органа. Достоверно записывавший разговоры со Скрябиным и его рассуждения о мистических и эсхатологических идеях, Сабанеев включил их в свою книгу «Воспоминания о Скрябине», опубликованную в 1925 г. (см.: Сабанеев 2000). В этой книге Сабанеев не скрывал своего скептического и даже насмешливого отношения к подобным размышлениям Скрябина. Тем не менее после смерти композитора Сабанеев стал одним из главных пропагандистов его философских идей и музыкального творчества, написав ряд статей и книгу воспоминаний о нем, а также посвятил ему одно из самых значительных из собственных музыкальных произведений — грандиозную Сонату для фортепиано памяти Скрябина, ор. 15. Еще более поразительным является тот факт, что в дальнейшие годы Сабанеев реализовал своим индивидуальным способом мечту Скрябина написать «Мистерию», создав собственное полотно на апокалиптические темы. Музыкантам и слушателям музыки еще предстоит открыть для себя этот грандиозный опус Сабанеева.

Таким образом, утопические и эсхатологические настроения, присутствовавшие в русской культуре в конце XIX — начале XX в., были широко проявлены в музыке. Зазвучав у композиторов, творивших в позднеромантическом стиле, они были подхвачены и композиторами-модернистами, и представителями музыкального авангарда — вплоть до середины XX в. Разнообразная трактовка в музыке утопических и апокалиптических тем и сюжетов свидетельствует об их актуальности в рассматриваемую эпоху.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреева 1998 — *Андреева В.А.* София Премудрость Божия — Прекрасная Дама русского символизма (Новая христианская парадигма у младосимволистов) // На пути к третьему тысячелетию: Материалы Первого международного симпозиума, посвященного третьему тысячелетию христианства. Новгород, 20–25 мая 1998 г. / Сост. и ред. А. Раух. М., 1998. С. 189–209.
- Бандура 2004 — *Бандура А.И.* Александр Скрябин. М., 2004.
- Белый 1989 — *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989.
- Иванов 2007 — *Иванов В.И.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007.
- Левая 1991 — *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991.
- Лурье 1922 — *Лурье А.С.* Доклад «На распутьи», прочитанный в ноябре 1921 г. в Петербургской Вольной философской ассоциации «Культура и музыка» // Стрелец. Пг., 1922. С. 63–69.
- Сабанеев 2000 — *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000.
- Стравинский 1972 — *Стравинский И.Ф.* Статьи. Письма. Воспоминания. Л., 1972.
- Стравинский 1996 — *Стравинский И.Ф.* Звездоликий // Вокальная музыка. Вып. 3 / Сост. Д. Смирнов. М., 1996. С. 10–19.
- Толстой 2006 — *Толстой А.К.* Иоанн Дамаскин // *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2006. С. 350–369.
- Хомяков 2005 — *Хомяков А.С.* По прочтении псалма // *Хомяков А.С.* Стихотворения. М., 2005. С. 227–228.
- Шлецер 1923 — *Шлецер Б.Ф.* Скрябин. Личность. Мистерия. Берлин, 1923.

### Утопическая и эсхатологическая тематика в русской музыке конца XIX — начала XX в.

В конце XIX — начале XX в. в русском искусстве переосмыслились философские, религиозно-мистические и космические идеи — как утопические, предвещающие новую светлую эпоху, так и апокалиптические, несущие в себе предчувствие грядущих катастроф, конца мира или, по крайней мере, конца прежней цивилизации с ее ценностями. Это нашло свое выражение и в музыкальных произведениях самых разных жанров: в фортепианной музыке, симфониях, кантатах, ораториях и операх. Эти тенденции в музыке продемонстрированы на примере сочинений С. Танеева (кантата «Иоанн Дамаскин», оратория «По прочтении псалма»), Н. Римского-Корсакова («Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), С. Рахманинова (Этюд-картина до минор ор. 39 № 7, симфоническая поэма «Остров мертвых», незавершенная опера «Монна Ванна»), В. Ребикова (опера «Альфа и Омега»), А. Лядова («Из Апокалипсиса»), А. Скрябина (Первая и Третья симфонии, «Поэма экстаза», «Прометей», поздняя фортепианная музыка, «Предварительное действие»), И. Стравинского («Звздоликый», «Весна священная»), С. Прокофьева («Скифская сюита»), М. Матюшина (опера «Победа над Солнцем»), И. Вышнеградского (симфония «День Бытия»), Н. Обухова (Вступление к «Книге Жизни», «Третий и последний завет») и Л. Сабанеева («Апокалипсис»).

*Ключевые слова:* утопия, эсхатология, русская музыка, рубеж XIX–XX вв., модерн, символизм, романтизм, апокалипсис, преобразование.

### Utopian and Eschatological Themes in Russian Music of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> Centuries

In the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries Russian art, literature and music delved into and reevaluated profound philosophical, religious, mystical and cosmic ideas both of utopian character, which prophesied a new, spiritual era in history, and of apocalyptic character, which expressed premonitions of forthcoming catastrophes, the end of the world or the end of the current civilization with its values. This frame of mind, which prevailed at that time, found expression in the musical compositions of the most diverse genres: piano music, symphonies, cantatas, oratorios and operas. These tendencies in music are examined on the examples of compositions by Sergei Taneyev (the cantata «St. John of Damascus», oratorio «Upon Reading a Psalm»), Nikolai Rimsky-Korsakov (the opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia»), Sergei Rachmaninoff (Etude-Tableau in C minor, opus 39 No.7, the symphonic poem «The Isle of the Dead», the unfinished opera «Monna Vanna»), Vladimir Rebikov (the opera «Alpha and Omega»), Anatoly Lyadov («From the Apocalypse»), Alexander Scriabin (First and Third Symphonies, «Poem of Ecstasy», «Prometheus», late piano music, «Prefatory Action»), Igor Stravinsky (the cantata «Zvezdolikiy», «The Rite of Spring»), Sergei Prokofiev («Scythian Suite»), Mikhail Matyushin (the opera «Victory over the Sun»), Ivan Wyschnegradsky (the symphony «La Journée de l'Existence»), Nikolai Obukhov (Introduction to «The Book of Life», «The Third and Last Testament») and Leonid Sabaneyev («The Apocalypse»).

*Keywords:* utopia, eschatology, Russian music, late 19<sup>th</sup> century, early 20<sup>th</sup> century, modernism, Symbolism, Romanticism, Apocalypse, Transfiguration.



С.Р. Федякин (Москва)

Утопия Александра Скрябина  
и антиутопия  
Сергея Рахманинова





В русской культуре давно уже существуют «парные» имена, в творчестве которых обнаруживаются «разнонаправленные» художественные устремления. Достаточно вспомнить Андрея Рублева и Феофана Грека в иконописи или Достоевского и Толстого в литературе XIX в. То, что А. Скрябин и С. Рахманинов — фигуры во многом противоположные, было ясно и современникам. Для Н.С. Жилыева, критика чуткого, «музыка Рахманинова исходит как бы из недр русской земли» и «его мелодика безбрежна», тогда как Скрябин «совсем порвал свои связи с землей, он витает в эмпиреях, стремится к звездам, к небесам — он задумал стать сверхчеловеком» (Жилыев 1984, с. 129). Почти те же характеристики в 1909 г. встречаем у Юлия Энгеля: «Рахманинов — сосредоточенность, серьезная страстность, широкие, выдержанные линии; Скрябин — порыв, экстаз, зигзаги. Рахманинов — земля, человек. Скрябин — бредит надземным, сверхчеловеческим» (Энгель 1971, с. 261).

Эти формулировки вряд ли можно назвать исчерпывающими. Но в них уловлены и те особенности творчества Скрябина, которые вели его к утопической «Мистерии», и те стороны творчества Рахманинова, которые вызвали к жизни антиутопические в своей сути «Симфонические танцы». Причем «сверхчеловеческое» в скрябинских поисках важно и в те годы, когда он отходит от нищезанятия, — так же как «связь с землей» важна для Рахманинова даже в эмиграции, когда привычный земной мир рушился и над головой его висело «чужое небо».

В своих утопических чаяниях Скрябин не был одинок. С. Булгаков в известной книге «Свет невечерний» обнаружил близость Скрябина к другому утописту — Николаю Федоровичу Федорову (см.: Булгаков 1996, с. 101). «Философия общего дела» опиралась, конечно, на несколько иные основания, нежели скрябинские. Но идеи Федорова подразумевали столь же радикальное преобразование мира, как и «Мистерия». Быть может, еще более устремления Скрябина напоминают теургические чаяния русских символистов. Тот же Булгаков, когда пытается в статье «Сны Геи» дать свою трактовку идеям Вячеслава Иванова, называет имя композитора, полагая, что в идее «соборного



действия» поэт «встретился с А.Н. Скрябиным» (Булгаков 1996, с. 99). И это соседство имен более чем неслучайно.

Сходство идейных и творческих устремлений Скрябина и русских символистов часто отмечается в литературе<sup>1</sup>. Но здесь важно обратить внимание и на некоторые различия, поскольку они отчетливее обрисовывают особое место Скрябина в истории русского утопического сознания.

В творчестве композитора нетрудно обнаружить те черты русского символизма, которые на заре этого литературного движения обозначил Д.С. Мережковский в известной работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: символы, «расширение художественной впечатлительности», мистическое содержание. *Во-первых*, сами названия скрябинских произведений: «Хрупкость», «Странность», «Ласка в танце», «Поэма огня», «К пламени», «Темное пламя», «Предварительное действие» — подобны названиям-символам Вяч. Иванова: «Прозрачность», «На крыльях зари», «Суд огня», «К Фантазии», «Темные музы», «Хоромное действие» (стоит ли добавлять, что через несколько лет после скрябинского «Прометея» появится и трагедия Иванова с тем же названием?). *Во-вторых*, гармония позднего Скрябина — это несомненное «расширение художественной впечатлительности». Не случайно она вызвала к жизни известную шутку, что произведения композитора не заканчиваются, но «обрываются», да и вообще, эта гармония производила впечатление «скандальности» не меньшей силы, нежели — несколько ранее — брюсовское «Творчество» с той «двойной луною»<sup>2</sup>, над которой иной раз глумились не готовые к этому образному языку современники: «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне...» (Брюсов 1973, с. 35). *В-третьих*, «мистическое содержание», пронизавшее творчество младосимволистов — Андрея Белого, Александра Блока и того же Вячеслава Иванова, отразилось не только в «Мистерии» Скрябина, но и во всем зрелом периоде его творчества. Сопоставление творческих задач Скрябина с идеями Вяч. Иванова высвечивает родственность их устремлений со всей отчетливостью.

1 См. подробное сопоставление воззрений на искусство Скрябина и русских символистов в работах: Рубцова 1993; Левая 2007.

2 Выражение из «Пародий на русских символистов» Вл. Соловьева (см.: Соловьев 1974, с. 165).

Время работы над Третьей симфонией («Божественной поэмой»), которая первой воплотила в звуках философию Скрябина, совпало с временем публикации большой работы Иванова «Эллинская религия страдающего бога»<sup>3</sup>. Эта работа, дополненная многочисленными статьями ведущего теоретика русского символизма, охватывает самые разные стороны человеческого бытия. Начиная с религиозного культа древности, с дионисийства, Иванов в своих построениях приходит и к особому пониманию христианства, и к проблеме происхождения европейского театра, и к раскрытию процесса художественного творчества. Дионис — в этом он христианству предшествует — бог погибающий и воскресающий, бог-жертва. Гибнет он во время оргии, когда сопровождающие божество менады пением, плясками, самим действием доводят себя до «экстаза», т. е. до полной утраты чувства собственного «я». Впадая в «священное безумие», они становятся частью вселенских сил и разрывают бога на части. Дионис сходит в царство мертвых, чтобы воскреснуть весной.

Христианство разомкнуло циклическое время этого представления о мире. Второе пришествие Христа обещано, но в далеком будущем. Сама религия Диониса при этом ушла из жизни человечества. И все же, перестав быть культом, дионисийство стало основой европейского театра. Из священной оргии и родилось представление. Правда, некогда актер и зритель не были так разделены, как в европейском театре более поздних времен. Но и в основе более позднего театрального представления лежит прообраз все того же религиозного действия, где неизбежен *экстаз*, т. е. выход за пределы своего ограниченного «я», где очищение происходит через жертву. Приблизиться к этому действию, вернуть театру его религиозную природу — одно из чаяний Вяч. Иванова. Ближе стоят к этим упованиям и важные для младосимволистов идеи теургического обновления мира.

То, что с историческим завершением религии Диониса не исчезли многие ее составляющие, не случайность. Есть нечто более древнее, нежели культ бога, приносимого в жертву. «Это, — писал Иванов, — психологическое явление оргийного

---

3 В 1904 г. в журнале «Новый путь» она печаталась под этим заглавием, в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни» — под заглавием «Религия Диониса».

экстаза в его спазмах полноты, переливающейся через край, счастья, разрешающегося в восторг страдания, силы, ищущей освобождения от своего избытка в муке и смерти, упоения жизнью, переходящего в радость уничтожения» (Иванов 1904, с. 61). Иначе говоря, психология предшествует религиозному культу. И с умиранием дионисийства никуда не исчезла сама природа человека. Потому она воплотилась в европейском театре. Потому она выразилась и в том творческом акте, который переживает поэт, рождая произведение.

Чтобы ощутить мир не одних лишь видимостей, но высших сущностей, должно выйти за ограниченные пределы своего «я», т. е. пережить экстаз. Это — движение от «реального» к «реальнейшему», от мира явлений к миру идей. За этим «восхождением» следует «нисхождение», когда явленное в момент прозрения поэт воплощает в образах. В своем творчестве он словно бы принимает на себя роль жреца, становится посредником между миром Божественным и миром людей.

Такое — пусть и довольно схематическое — изложение идей главного идеолога русского символизма дает возможность не только увидеть чаяния Скрябина в контексте эпохи, но и прояснить его творческий путь. В сущности, три его основных симфонических произведения: «Божественная поэма», «Поэма экстаза» и «Прометей» («Поэма огня») — это воплощение очень сходного понимания того, как устроено мироздание, какова роль человечества в нем. В «Божественной поэме» Скрябин очерчивает задачу художника. Первая часть, «Борьба», своего рода «повествование» о драматических изломах земной жизни. Именно здесь — в один из моментов — необыкновенный творческий взлет (кажется, что музыка движется к точке кульминации и ликования) прерывается, как назвал это композитор, «грозным обвалом». (Если перевести этот эпизод в план биографический, то, возможно, нечто подобное пережил сам Скрябин в молодости, когда болезнь руки могла прервать его музыкальную карьеру.) Вторая часть, «Наслаждения», — это своего рода искушение искусством. Его тоже пережил композитор, что ранее отразилось в тексте вокального финала его Первой симфонии. Третья — «Божественная игра» — это победа личности художника над судьбой, где все, что было пережито — и в жизни, и в искусстве, — становится «материалом» для свободного творчества. О подобном же ощущении «небожителей» Вячеслав Иванов напишет, сравнивая мир людей и мир Олимпа, когда

будет разбирать драмы Иннокентия Анненского: «Отношение между двумя мирами таково, что гибель и казнь на земле равны благословию от богов, горькое здесь — сладкое там» (Иванов 1974, с. 580).

«Поэма экстаза» — поэма о творчестве и творческом состоянии. Первоначальное название («Оргиастическая поэма») подразумевало более широкую задачу — приближение в музыке к изображению некоего культового действия, подобного дионисийскому. Но потом композитор ограничил себя воссозданием в звуках того «выхода за пределы своего “я”», которое сопровождает момент творчества<sup>4</sup>. (При этом он мог сказать о своем произведении: «Пылающая вселенная», поскольку утверждал равенство микро- и макрокосма.) Наконец, «Прометей» — это уже воссоздание в звуках истории Вселенной и роли человека в ней. Это, в сущности, первый набросок той самой «Мистерии», которая стала главной целью всего скрябинского творчества. Идея преобразить «материальность» мира, вернуть его в духовное лоно — главная задача «Мистерии». В «Прометее» акта преобразования как такового нет, но есть его изображение.

Когда определился смысл световой партии (один голос шел параллельно гармоническим изменениям в музыке, другой нес на себе «метафизическое содержание» поэмы)<sup>5</sup>, стало очевидным, что все в скрябинской «Поэме огня» подчинено одной задаче: композитор запечатлел здесь «вселенский цикл» жизни. Творческий мировой дух «рождает» космос, он воплощается в материальном мире, дробится, создавая разнообразные вещественные «множества», и после, осмысляясь человеческим существом и преображаясь, восходит опять к духовному началу, при котором все разрозненное и материальное соединяется и «обесплочивается», порождая последнюю световую вспышку. Об этом говорит в партитуре и строка «Luce», т. е. световая партия (движение от «духовных» синих оттенков света — к «материальным» гаммам красного с последующим восхождением

4 См. об этом подробнее: Федякин 2004, с. 295–319.

5 О световой партии, ее смысловом наполнении написано уже много работ (см., например: Римский-Корсаков 1926; Ванечкина 1994; Топакова 1998). Та же проблема в контексте всего творчества Скрябина и история светомузыкального искусства даны в кн.: Ванечкина, Галеев 1981. Новое осмысление соотношения партии света и гармонии «Прометее» приводится в: Ванечкина 2009.

ем опять к синему, при этом в финале все преобразуется в не разложенный на составляющие световые «гармоники» белый («соединительный» свет). Этой идее следует и музыкальная сторона произведения, когда изначальный нарастающий из тишины рокот «прометеевского» аккорда становится не просто символом «возникновения мира». Гармония «Прометей» порождает его тематический материал. При этом сами темы внутри произведения начинают дробиться, создавая все новые и новые тематические «ходы», с тем чтобы в финале снова прийти к единству<sup>6</sup>. Наконец, и сами по себе особенности гармонии «Поэмы огня», где квинтовый круг словно бы «вывернут наизнанку», как и наличие световой партии, говорят о том, что Скрябин приходит к созданию музыки не столько для людей, сколько для Вселенной. Его гармоническая система заставляет вспомнить неевклидову геометрию Н.И. Лобачевского или неаристотелеву логику Н.А. Васильева, а световая партия — о том «слове», которое, в отличие от языка звуков, может объять собою и безвоздушное пространство космоса.

Таким образом, три произведения композитора сказали и о «жреческой» основе художества, призванной связать мир человеческий с миром Божественным, и об особенностях творческого сознания с неизбежным «экстазом», выходом за пределы своего «я» ради прозрения высших сущностей, и о том соборном действе, через которое должен преобразоваться мир. (Здесь Скрябин идет гораздо дальше, нежели Вяч. Иванов в своих чаяниях нового, как бы «всемирного» театра.)

Таким образом, стремление русского символизма к теургии, желание литературой преобразовать жизнь в своих основаниях совпадают со скрябинской «Мистерией», т. е. с идеей преображения мира через некое художественное действие, в основе которого лежит музыка. Но то, что чаяния символистов носили несколько утопический характер, сами они осознали уже к 1910 г. — году «кризиса символизма». «Утопическое начало» в литературе Вяч. Иванов сформулировал так: «<...> символизм не хотел и не мог быть “только искусством”» (Иванов 1974, с. 599). 1910 год показал, что эта задача русского литературного символизма была еще далека от своего воплощения, что вызвало

6 О символике «Прометей» и особенностях его музыкального языка см.: Волтер 1940; Павчинский 1979, с. 160–177; Барас 1995. Об этом же — в упомянутых работах И.Л. Ванечкиной и Б.М. Галева.

к жизни ряд выступлений младосимволистов<sup>7</sup>. Скрябин в своих «волениях» оказался более последовательным: идея «Мистерии» сопровождала композитора до конца его жизни, и редкие сомнения в возможности осуществить эту грандиозную задачу не прерывали его движения, приближая Скрябина с каждым новым произведением к главной идее.

Созданные композитором произведения не могли не оказывать своего влияния и на его собственное сознание. Путь от особо понятого нищезанятия к идее соборного действия прорисовывается совершенно отчетливо, когда мы идем от ранних произведений композитора к более поздним. В свое время, исследуя Седьмую сонату, где в конце композитор изобразил колокольные звоны, А. Альшванг заметил, что путь Скрябина от солипсизма к объективному идеализму отразился и на изобразительном ряде, когда, изображая мир «потусторонний», композитор «легко переходит на реальный звуковой образ колокольного звона православных церквей» (Альшванг 1940, с. 162). Признаки «объективного идеализма» у «солипсизма» Скрябина исследователь обнаруживал в позднем творчестве.

На самом деле отход от эгоцентризма произошел много раньше. Известно, что вступление, которым начинается «Божественная поэма», воплощает своего рода фихтеанский тезис: «Я — есмь!» Действительно, тема шагающих басов запечатлевает личностное начало, «я». Возглас труб — «сказуемое», т. е. «есмы» (см. илл. 1). Но позже в «Божественной поэме» этот возглас — «есмы!» — часто будет звучать обособленно, без «я». Более того, после «грозного обвала» (другой возможный перевод этого *écroulement formidable* — «колоссальная катастрофа»), когда словно бы исчезает личностное начало и возникает пустота, к жизни музыку пробуждает — с ремаркой «серьезно, высоко» (*sérieux, élevé*) — далекий возглас: «есмы». Лишь после этого «сказуемого» вновь пробуждается «подлежащее»: главная тема первой части «встает» и поднимается — трудно, через силу, спотыкаясь, причем в этом эпизоде она очень близка интонационно теме вступления, этим «шагам», символизирующим «я».

7 «Заветы символизма» Вяч. Иванова, «О современном состоянии русского символизма» А. Блока и «Венок или венец» А. Белого — все статьи появились в кризисном для символизма 1910 году.

Илл. 1. Тема вступления из «Божественной поэмы» А.Н. Скрябина, названная композитором «Темой самоутверждения» и запечатлевшая изначальный творческий постулат: «Я — есмь!» Тема состоит из двух элементов, которые в дальнейшем обретут определенную самостоятельность: а — «я», b — «есмь».

Lento  $\text{♩} = 56-60$   
*divin. grandiose*  
 ff ff f f  
 Fag. Tr.-ni  
 C-fag. Tuba  
 v. c. C-b.  
 a b

Если в истолковании мирозерцания Скрябина в эти годы исходить из последовательности звукового материала во вступлении («Я — есмь!»), личностное начало предшествует действию. Если исходить из той роли, которую лейтмотив «есмь» играет во всей симфонии, пронизанной этим звуковым «импульсом», то «есмь» ощущается как первооснова мироздания, или — иначе говоря — действие предшествует личности.

Это ощущение подтверждают и философские заметки Скрябина, когда он пишет: «Творчество не может быть объяснено ничем. Оно есть высшее представление (понятие), ибо оно производит все понятия» (Скрябин 1919, с. 137). И чуть далее: «Я ничто. Я только то, что я создаю» (там же). Встав на путь преобразования мира путем творчества, композитор не мог не прийти к новому ощущению: действие предшествует не только отдельному «я», но и всему мирозданию.

Неудивительно поэтому, что Скрябин приходит в конце концов к идее соборности. Л. Сабанеев вспоминал слова композитора: «Я ведь *один ничего не могу*. Мне нужны люди, которые бы пережили это со мной, иначе никакой «Мистерии» не может быть... Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено *соборное творчество*. Это же творчество — вовсе даже не художественное, оно — ни в каком из искусств, оно выше их всех...» (Сабанеев 2000, с. 315; курсив Л.Л. Сабанеева).

Современников поражало, что человек, столь хорошо понимающий искусство и философию, способный к критической мысли, так предан совершенно несбыточной идее. Но «Мистерия» для Скрябина не была объектом анализа, она была объектом веры. (По воспоминаниям Надежды Николаевны Римской-Корсаковой, Скрябин «настолько глубоко веровал в правоту

и истинность своих стремлений, что ко всяким возражениям относился совершенно спокойно и непоколебимо»; Римская-Корсакова 1950, с. 69.) И чем более «Мистерия» оказывалась уязвима для критики, тем последовательнее в своем творчестве был сам Скрябин. Крах его утопии совпал с его смертью.

Для Рахманинова эта внезапная кончина была очень серьезной вехой в его жизни. Тем более, что вслед за Скрябиным очень скоро уйдет в мир иной и общий их учитель, Сергей Иванович Танеев.

Год 1915-й для Рахманинова — рубежный. Он дает «скрябинские» концерты, при этом ощущает, как внутри его нарастает «чувство смерти» и ощущение ужаса. О мучительном разговоре на эту тему с композитором вспоминала Мариэтта Шагинян (см.: Воспоминания 1988–2, с. 140–141). Несомненно, этот год стал началом его движения к своей выраженной в звуках «метафизике», хотя на этом пути оказалось много вех, да и сам путь был очень долгим.

Трудно сказать, когда в творчестве Рахманинова начали пробуждаться антиутопические черты. Тема из секвенции «*Dies irae*» («День гнева») — для европейской музыки своего рода знак смерти, знак пробуждения демонических сил и т. д. — пронизала значительную часть его творчества, но нередко она выступает в роли символа, призванного только лишь усилить выразительную сторону произведения (таковой, например, предстает она в «колыхании водной глади» из Этюда-картины ор. 39 № 2, — произведения, о котором сам композитор в письме Отторино Респиги от 2 января 1930 г. сказал, что здесь изображены море и чайки; см.: Рахманинов 1980–1, с. 270). Несомненно, особую смысловую нагрузку этот мотив играл в Первой симфонии (1895 г., исполнена в марте 1897 г.), как, впрочем, и эпитафия, отсылающий и к «Анне Карениной» Льва Толстого, и к Священному Писанию: «Мне отмщение, и Аз воздам». Тот «психический» удар, который принял композитор после провала своего детища, говорит не только о том, что произведение было не до конца отделано, в сущности, еще юным композитором, и не только о том, что симфония — по свидетельствам современников — была плохо исполнена А.К. Глазуновым. Соединив в главной теме напев из обихода и мотив из секвенции «*Dies irae*», Рахманинов в этом значительном по замыслу, хотя и не совершенном по форме сочинении своим «музыкальным символизмом» сумел предсказать «непоправимость» судьбы — если и не в мировых масштабах, то, по крайней мере, в изгибах собственной биографии.

В дореволюционном творчестве композитора наиболее отчетлива роль «Dies irae» в «Острове мертвых» (1909), где вся музыкальная ткань словно бы пронизана этим мотивом. Но признание композитора, что он не написал бы эту симфоническую поэму, если бы сразу увидел картину Бёклина в цвете (см.: Vertensson 1956, p. 156), а не ее черно-белую репродукцию (которая в силу отсутствия цвета должна была произвести более мрачное воздействие), говорит, что и здесь символ в большей мере играет роль изобразительную, нежели выражает какие-либо предчувствия. Ощущение крушения привычного мира, несомненно, возникло у Рахманинова раньше начала Первой мировой, в поэме «Колокола» (1913). На саму войну 1914 г. он ответил своей «Всенощной» (1915) и более камерным «Вокализом» (1915), первая редакция которого была завершена накануне смерти Скрябина, окончательная — накануне «скрябинских» концертов.

Эти выступления отозвались в душе Рахманинова не только чувством выполненного долга и не только страхом перед смертью, но и новым отношением к современной музыке. Не принимая позднего творчества Скрябина и отчасти творчества его зрелого периода, Рахманинов, тем не менее, включал в программу своих концертов Пятую сонату — произведение, которое у Скрябина сопутствовало «Поэме экстаза». Похоже, что именно после «скрябинских» концертов Рахманинов, оставаясь традиционалистом, стал внимательнее вслушиваться в новые гармонии. Об этом говорит некоторое его «смягчение» по отношению к музыке Прокофьева<sup>8</sup>. Возникшие через четверть века «Симфонические танцы» (1940) рядом с большей частью музыкального наследия Рахманинова могут показаться чрезмерно «модернистскими». Но он будет работать над произведением, в котором отразились исторические пути человечества, в то катастрофическое время, когда в Европе уже шла одна из самых разрушительных войн в мировой истории. В этой ситуации композитор с неизбежностью должен был стать менее «академичным».

---

8 Характерен отзыв Рахманинова на «Скифскую сюиту» Прокофьева, который запечатлел в своих воспоминаниях А.В. Оссовский: «При всем музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это все же (должен признаться) талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла. Последняя часть — Шествие Солнца — предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности» (Воспоминания 1988-1, с. 376).

Потеря Ивановки и отъезд в канун 1918 г. за границу провели отчетливую черту между прошлым и будущим в жизни композитора. Его эмигрантская жизнь — это невероятное количество концертов и незатихающая ностальгия. Нарастание напряженности в Европе в 1930-е гг. для Рахманинова сопровождается не просто ощущением «невозврата» в прошлое, предчувствием новых потрясений, но и впечатлением нарастающего в мире массового безумия. Мотив из «Дня гнева» в завуалированном виде проступит в его «Вариациях на тему Корелли» (1931)<sup>9</sup>, совершенно отчетливо — в «Рапсодии на тему Паганини» (1934). В Третьей симфонии композитора (1936), в отдельных ее образах и в самом нарастании «механического» начала<sup>10</sup>, можно отчетливо ощутить черты антиутопии, «неприятя» современного мира, рожденного из утопических проектов рубежа веков. Но главным произведением, выразившим и чувство безнадежности того исторического пути, который выбрало человечество, и все-таки какой-то надежды, стали «Симфонические танцы».

Не случайно первые аккорды произведения вычерчивают барочный крест<sup>11</sup>. Не случайно в конце первой части цитируется в совершенно преображенном, «благостном» варианте начальная тема Первой симфонии композитора<sup>12</sup>. Не случайно вторая часть, «вальсообразная», полна предвестий и предчувствий<sup>13</sup>. И все-таки в полной мере антиутопия Рахманинова нашла свое выражение в последней, третьей части.

Начинается она с аккордных вздохов, тиховатых звуковых «перебежек» и резких ударов оркестра. Далее следуют двена-

9 Об этом скажет И.С. Яссер (см.: Воспоминания 1988–2, с. 357).

10 См. о смене музыкальных картин, во многом подобной смене кинокадров: Брянцева 1976, с. 561.

11 См. различную интерпретацию «Симфонических танцев», в том числе и этого барочного креста, в статьях: Грачев; Ляхович. О том же — в кн.: Ляхович 2013. (Фигуру вступительных аккордов автор монографии истолковал как начертание православного креста и воспроизвел этот рисунок «нотами» на с. 142.)

12 См. интерпретацию этой цитаты как выражения особого рода ностальгического чувства, которое и прежнюю трагедию готово воспринимать как ушедшее счастье: Федякин 2014, с. 421–422.

13 См. разные интерпретации этой музыки в работах: Соколова 1957, с. 118–133; Кандинский 2005, с. 99–129; Никитин 2008, с. 100–112. См. также упомянутые ранее работы В.Н. Брянцевой, В.Н. Грачева и А.В. Ляховича.

дцать звенящих ударов<sup>14</sup>. Есть свидетельство С.А. Сатиной, что поначалу Рахманинов хотел дать название каждой части своего произведения: «День», «Сумерки», «Ночь» (см.: Воспоминания 1988–1, с. 102). Композитор отказался от этой идеи, поскольку всегда предпочитал, чтобы исполнитель был свободен от навязанной «программы» и слушался только собственного ощущения музыки. И тем не менее этот шаг никак не меняет рахманиновского восприятия собственного детища. Двенадцать ударов — это полночь. Далее начинается разгул бесовщины.

Бесы — один из основополагающих мифов русской культуры XIX — начала XX в. Зародившись у Пушкина в «пляске» вихрей (стихотворение «Бесы», 1830), он затронет всю русскую литературу с ее метелями, с ее многочисленными персонажами как бы без лица, но с «личинами», как Чичиков, который «ни слишком толст, ни слишком тонок» и при этом «нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (Гоголь 1951, с. 7), как «иноприродный» персонаж из лермонтовского «Штосса»: «Старичок зашевелился на стуле; вся его фигура изменялась ежеминутно, он делался то выше, то толще, то почти совсем съеживался...» (Лермонтов 1957, с. 363) — и далее, вплоть до блоковских «Болотных чертеняток»:

Я, как ты, дитя дубрав,  
Лик мой также стерт.  
Тише вод и ниже трав —  
Захудалый чорт.

(Блок 1960, с. 10)

От беса «экзотического» русская литература все отчетливее приближалась к бесу обыденному, повседневному; именно в этом движении черт у Достоевского и мог породить знаменитый афоризм: «Я сатана, и ничто человеческое мне не чуждо»<sup>15</sup>. В том «безумии», которое наблюдал Рахманинов в Европе второй половины 1930-х гг., могла поразить именно эта обыденность. Здесь и неприятная история летом 1935-го в Баден-Бадене, когда немцы

14 Первой эту деталь отметила Брянцева (см.: Брянцева 1976, с. 589).

15 Фраза для еще большей остроты произнесена по-латыни: «Сатана sum et nihil humanum a me alienum puto» (Достоевский 1976, с. 74) — с той же непреклонностью, как и Декартово: «Cogito ergo sum», т. е. «Мыслю, следовательно, существую».

не брали чек швейцарского банка от русского и требовали гарантийное письмо. Здесь и тягостные воспоминания о концерте в Вене в начале 1938 г., когда под окнами отеля неизвестные выкрикивали: «Гитлер!.. Аншлюс!..» — накануне присоединения Австрии к Германии, которое и войдет в историю под названием «аншлюс». Здесь и впечатления от газет предвоенного времени, когда он признается в письме С.А. Сатиной, что читает их три раза в день, а общее ощущение от этого чтения: «Меня замучили!» (см.: Рахманинов 1980–2, с. 149).

Русская литература рубежа веков в лице Федора Сологуба, Андрея Белого, Алексея Ремизова и многих других «перенаселила» образное пространство изображениями бесов. Не случайно одним из комментариев к «Двенадцати» Блока станет выступление петербургского священника (приписывается о. Павлу Флоренскому) о «бесовидении в мятежь» (см.: Флоренский 1974, с. 173).

Русская музыка шла за литературой. Она «полюбила» ведьму и сквозящий за народной демонологией образ смерти и породила три «Бабы-яги» — Даргомыжского, Мусоргского и Лядова<sup>16</sup>. У последнего явится и беспокойная — «взметающаяся» в прыжках — «Кикимора», хотя при мысли о музыкальном изображении разгула нечистой силы на память приходит в первую очередь «Ночь на Лысой горе» Мусоргского.

Впрочем, в творчестве композиторов XX в. немаловажна и европейская традиция в изображении демонического. Отсюда — «Сатанинская поэма» Скрябина (она имеет родство с «Мефисто-вальсами» Листа), отсюда же — Первая соната Рахманинова, где в трех ее частях он изобразил три главных образа знаменитой трагедии Гёте: Фауста, Маргариту и Мефистофеля. Еще два произведения могли отозваться «культурным эхом» в «Симфонических танцах»: «Пляски смерти» Листа (Рахманинов их исполнял) и «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза, где в эпизоде шабаша в последней части цитируется тема из «Dies irae». Вообще же, европейская традиция изображения *dance macabre* (и в живописи, и в литературе, и в музыке) часто находила свое отражение и в русской культуре, и не только в вокальном цикле Мусоргского и Арсения Голенищева-Кутузова или стихотворном цикле Александра Блока, которые самими

16 «Баба-яга, или С Волги nach Riga» А. Даргомыжского, «Баба-яга: избушка на курьих ножках» М. Мусоргского, «Баба-яга» А. Лядова.

названиями отсылают к европейским «макабрам», но и, например, в стихотворении «Бал» Александра Одоевского (с заключительной строчкой «Плясало сборище костей»), и в отдельных образах лирики Константина Случевского, и — уже в комическом преломлении — в «Гробовщике» Пушкина и т. д.

Тема из «Dies irae» проводится в последней части «Симфонических танцев» в разных обличьях и множество раз (см. илл. 2). В одном эпизоде тема «Dies irae» точно вписывается в традицию изображения «пляски смерти», представлявшей смерть в виде скелета. Как обрисовал ощущение от этого проведения темы исследователь, «лихая пляска» здесь «звучит у октавного унисона пикколо и флейты в предельно высоком, визгливом регистре, с пристукиваниями ксилофона — будто танцевальное соло самой смерти» (Брянцева 1976, с. 591).

Но следом за этой темой следует тема из знаменного распева «Благословен еси, Господи!», которую Рахманинов использовал в своей «Всенощной». То есть за фразой из католического песнопения («День гнева — тот день расточит вселенную во прах...») следует — в ответ — православное: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу!» Впрочем, этот эпизод важен не только столкновением «словесных смыслов». Тема из «Всенощной» идет слишком быстро, словно «запыхавшись». Она будто бы не в силах противостоять образу смерти. Более того, она обнаруживает неожиданное интонационное родство с «Dies irae». Начало цитаты из католического песнопения в «Симфонических танцах»: g - fis - g - e - fis - d - e. Начало цитаты из «Благословен еси, Господи!»: g - fis - g - fis - g - e - fis - g - a - g. Совпадение в пяти нотах (g - fis - g - e - fis) выдает их родство (см. илл. 3). Таким образом, и то страшное, что происходит с миром, и то, что призвано дать надежду, имеет единую основу, — не само ли это человеческое существо, повисшее между миром дьявольским и миром Божеским?

В финале соотношение тем меняется. «День гнева» звучит несколько раз подряд, но ни разу так полно, как в упомянутом эпизоде. Последнее его проведение — медленное, тяжелое, жесткое, с частыми акцентами, но только в пределах семи нот. Ответ из «Всенощной» после этого звучит, в сущности, целиком, словно бы полностью «проговаривает» текст песнопения:

«Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Поклонимся Отцу и Его Сынови и Святому Духу, Святей Троице во едином существе с Серафимы зовущее: Свят, Свят, Свят еси, Господи.

а

Музыкальный фрагмент (а) из «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова. Он состоит из двух систем нот. Первая система имеет темп «L'istesso tempo» и динамику «mf marcato». Вторая система имеет темп «L'istesso tempo» и динамику «p». Музыка написана для фортепиано и характеризуется сложными ритмическими рисунками и контрастами динамики.

b

Музыкальный фрагмент (b) из «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова. Он состоит из двух нотных систем. Музыка имеет динамику «f» и «sfornato».

c

Музыкальный фрагмент (c) из «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова. Он состоит из двух систем нот. Первая система имеет динамику «mf» и «l'oggero». Вторая система имеет динамику «p» и «pp».

d

Музыкальный фрагмент (d) из «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова. Он состоит из двух систем нот. Первая система имеет динамику «mf». Вторая система имеет динамику «p».

Илл. 2. Разнообразные варианты цитат из «Dies irae» в третьей части «Симфонических танцев» С. В. Рахманинова. См. также илл. 3, пример (а).

а

Музыкальный фрагмент (а) представляет собой вариант темы из «Dies irae». Он состоит из двух систем нот. Верхняя система — это скрипка, нижняя — фортепиано. В начале скрипки есть динамическое обозначение *pp*. В начале фортепиано — *p*. В первой такте скрипки и фортепиано совпадают ноты *g* и *fis*. В третьей такте совпадают ноты *g* и *e*. В четвертой такте совпадают ноты *g* и *fis*. Эти совпадения отмечены скобками под нотами.

б

Музыкальный фрагмент (б) представляет собой первое проведение темы из «Всенощной». Он состоит из двух систем нот. Верхняя система — это фортепиано, нижняя — скрипка. В начале фортепиано есть динамическое обозначение *f marcato*. В начале скрипки — *mf*. В первой такте совпадают ноты *g* и *fis*. В третьей такте совпадают ноты *g* и *e*. В четвертой такте совпадают ноты *g* и *fis*. Эти совпадения отмечены скобками под нотами.

Илл. 3. Вариант темы из «Dies irae» (а) и первое проведение темы из «Всенощной» (б) в третьей части «Симфонических танцев» С.В. Рахманинова. Отмечены фрагменты их звукового совпадения (*g - fis - g - e - fis*).

И ныне и присно и во веки веков, аминь. Жизнодавца рождши греха, Дево, Адама избавила еси, радость же Еве в печали место подала еси; падшия же от жизни к сей направи из Тебе воплотивыйся Бог и человек.

Алилуия, алилуия, алилуия, Слава Тебе Боже!

Алилуия, алилуия, алилуия, Слава Тебе Боже!»<sup>17</sup>

О том, что знаменный напев тут обретает самостоянье, говорит и его проведение в той же тональности, что и во «Всенощной» (d-moll).

И все же завершается произведение не надеждой на спасение, явленной в звуках. Последние такты — это несколько ударов оркестра и наступающая следом немота. Финал вполне «тональный», но про него можно было бы повторить известную шутку современников о сочинениях позднего Скрябина — тех, где он уже ушел от привычной тональности: произведение не завершается, но — обрывается.

«Симфонические танцы» могли звучать для современников как своего рода «художественное предупреждение». О том, что композитор в предчувствиях не ошибся, свидетельствует дальнейшая история: и Великая Отечественная война, и взрывы атомных бомб, и наступившее за этим время долгого и напряженного противостояния. И все же произведение не сводится только к «предчувствиям», оно говорит многое и о человеке как таковом, и о его месте в истории и Вселенной. Не случайно свою партитуру Рахманинов завершил записью: «29 октября 1940. New York. Благодарю тебя, Господи!» (Воспоминания 1998–1, с. 495).

\*\*\*

В музыковедческой литературе уже были попытки «преодолеть» частое противопоставление Скрябина и Рахманинова<sup>18</sup>. Утопия Скрябина и антиутопия Рахманинова тоже не столько противопоставляют, сколько сближают эти имена.

Скрябин довольно рано стал переживать апокалиптические настроения. Он чувствовал: тот мир, в котором мы живем, должен скоро закончиться. Все свои помыслы он обратил на

17 Текст воспроизводится по «Всенощной» Рахманинова, в «Симфонических танцах» звучит только оркестровая «обработка» этой темы. Слова из «Всенощной» — символическое наполнение этой музыки.

18 См., например: Скрябин 2009.

преображение мира, и как раз из этого устремления возникла значительная часть его произведений — от «Божественной поэмы» до неосуществленной утопической «Мистерии». Предчувствия Скрябина о «гибели мира» осуществились не столь грандиозно, как мечтал об этом сам композитор, не «вселенски», но для человеческой истории весьма чувствительно. Рахманинов пережил гибель привычного ему мира, причем не единожды: события 1917-го разлучили его с Россией, Вторая мировая война оторвала от Европы. То, что мир — по меньшей мере, тот, который он знал и который был связан с исторически обозримым культурным периодом, — находится на грани крушения, он запечатлел в поздних своих произведениях, особенно отчетливо — в «Симфонических танцах». В сущности, предчувствия не обманули ни того, ни другого композитора, только один пытался способствовать катастрофическому «преображению» мира, другой — эту катастрофу засвидетельствовать. Скрябин не дождался крайних исторических изломов, «преображение мира» грезилось ему событием необходимым и по-своему праведным. Рахманинов увидел и страшные изломы истории, и ту чудовищную несправедливость, которая за ними стояла. В своем произведении он оставил лишь робкую надежду на историческое будущее человечества. И вместе с тем со всей отчетливостью провел ту черту, к которой подошла человеческая история.

## ЛИТЕРАТУРА

- Альшванг 1940 — Альшванг А. О философской системе Скрябина // А.Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940. С. 145–187.
- Барас 1995 — Барас К.В. Изотерика «Прометей» // Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород, 1995. С. 100–116.
- Блок 1960 — Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 10.
- Брюсов 1973 — Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1.
- Брянцева 1976 — Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М., 1976.
- Булгаков 1996 — Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996.
- Ванечкина 1994 — Ванечкина И. «Luce» — луч, освещающий проблему гармонии позднего Скрябина // А.Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994. С. 137–146.
- Ванечкина 2009 — Ванечкина И. Свет «Luce» в царстве скрябинской гармонии // А.Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. М., 2009. С. 216–226.

- Ванечкина, Галеев 1981 — Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. «Поэма огня» (концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина). Казань, 1981.
- Вольтер 1940 — Вольтер Н. Символика «Прометей» А.Н. Скрябина // А.Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940. С. 116-144.
- Воспоминания 1988-1 — Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. М., 1988. Т. 1.
- Воспоминания 1988-2 — Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
- Гоголь 1951 — Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. 6.
- Грачев — Грачев В.Н. О художественном мире «Симфонических танцев» С.В. Рахманинова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/36039.php>
- Достоевский 1976 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15.
- Жилиев 1984 — Жилиев Н.С. Литературно-музыкальное наследие. М., 1984.
- Иванов 1904 — Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3. С. 38-61.
- Иванов 1974 — Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Bruxelles, 1974. Т. 2.
- Кандинский 2005 — Кандинский А.И. «Симфонические танцы» Рахманинова (К проблеме историзма) // Алексей Иванович Кандинский. Воспоминания. Статьи. Материалы. М., 2005. С. 99-147.
- Левая 2007 — Левая Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века. СПб., 2007. С. 6-22.
- Лермонтов 1957 — Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6.
- Ляхович — Ляхович А. Программность «Симфонических танцев» Рахманинова: тайнопись или мистификация? [Электронный ресурс]. URL: <http://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-programmnost-simfonicheskikh>
- Ляхович 2013 — Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов, 2013.
- Никитин 2008 — Никитин Б.С. Сергей Рахманинов. Две жизни. М., 2008.
- Павчинский 1979 — Павчинский С.Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М., 1979.
- Рахманинов 1980-1 — Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3 т. М., 1980. Т. 2.
- Рахманинов 1980-2 — Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3 т. М., 1980. Т. 3.
- Римская-Корсакова 1950 — Римская-Корсакова Н.Н. Римский-Корсаков и А.Н. Скрябин // Советская музыка. 1950. № 5. С. 67-69.
- Римский-Корсаков 1926 — Римский-Корсаков Г. Расшифровка световой строки в скрябинском «Прометее» // De musica. Вып. 2. Л., 1926. С. 94-99.

- Рубцова 1993 — Рубцова В. Скрябин и русский поэтический символизм // Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. 1. М., 1993. С. 16–24.
- Сабанеев 2000 — Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000.
- Скрябин 1919 — Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. Т. 6. М., 1919.
- Скрябин 2009 — Скрябин А.С. Скрябин — Рахманинов. Параллели // А.Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. М., 2009. С. 96–102.
- Соколова 1957 — Соколова О.И. Симфонические произведения С.В. Рахманинова. М., 1957.
- Соловьев 1974 — Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
- Томпакова 1998 — Томпакова О. О вновь найденной партитуре «Прометея. Поэмы огня» // Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина. Ученые записки. Вып. 3. М., 1998. С. 43–51.
- Федякин 2004 — Федякин С. Скрябин. М., 2004.
- Федякин 2014 — Федякин С.Р. Рахманинов. М., 2014.
- Флоренский 1974 — Флоренский П. О Блоке // Вестник РСХД. 1974. № 114. С. 169–192.
- Энгель 1971 — Энгель Ю.Д. Глазами современника: Избр. статьи о русской музыке. 1898–1918. М., 1971.
- Bertensson 1956 — Bertensson S., Leyda J. (with assistance of S. Satina). S. Rachmaninoff. A lifetime in music. N.Y., 1956.

### Утопия Александра Скрябина и антиутопия Сергея Рахманинова

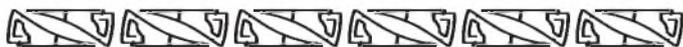
В статье сопоставляется творческое наследие А. Скрябина и С. Рахманинова в аспекте их отношения к утопии и эсхатологии. Если Скрябин вынашивал утопический проект пересоздать мироздание через исполнение большого художественного действия, основанного на синтезе искусств, и приближался к нему с каждым новым произведением («Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Прометей»), то Рахманинов, много сил отдавший исполнению произведений Скрябина, в итоге пришел к созданию музыкальной антиутопии «Симфонические танцы». Произведение заканчивается неммым вопросом, обращенным в будущее. Но композитор и ставил перед собой задачу создать произведение-предупреждение, указать на близость возможного конца человеческой истории.

*Ключевые слова:* утопия, антиутопия, русский символизм, преображение, музыкальная тема, демоническое, «пляска смерти», история.

### Alexander Scriabin's Utopia and Sergei Rachmaninoff's Anti-Utopia

The paper compares the music legacy of A. Scriabin and S. Rachmaninoff in the aspect of its relation to utopia and eschatology. While Scriabin created a utopian project of a grandiose piece based on the synthesis of arts that would herald the birth of a new world and was getting closer to his goal with each new work («The Divine Poem», «The Poem of Ecstasy», «Prometheus: The Poem of Fire»), Rachmaninoff, who spent much of his energy on performing Scriabin's works as a pianist, eventually came to composing a musical anti-utopia called «Symphonic Dances». This piece ends with a mute question addressing future. But the composer, indeed, set himself the task of creating a warning against possible end of human history.

*Keywords:* utopia, anti-utopia, Russian symbolism, transfiguration, musical theme, demoniac, Dance of Death, history.



А.А. Меерзон (Москва)

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ  
В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
КОМПОЗИТОРА  
АЛЕКСЕЯ СТАНЧИНСКОГО





**М**ифотворчество Серебряного века возникло в богатой культурной среде. Подобно союзам пифагорейцев и неоплатоников, египетским жрецам и индийским брахманам, которые творили мифы и разыгрывали мистерии, на рубеже XIX–XX вв. в России представители творческих профессий, участники многочисленных объединений, кружков, обществ проводят время в бурных философских спорах.

Музыковед и историк Леонид Леонидович Сабанеев вспоминает: «Странная, с нашей теперешней точки зрения, была эта ушедшая эпоха. Она кажется далекой, как античные времена. По-видимому, у нас всех была тогда масса свободного времени. Мы проживали время в “пиршественном” состоянии духа, в нескончаемых разговорах все об одних и тех же высочайших и, в сущности, беспредметных материях. Место разговоров менялось, то у Скрябина, то у Вяч. Иванова, или у меня, или в “Скорпионе”, а разговор продолжался все тот же — о судьбе мира и искусства, о конечных задачах культуры, о Мистерии Скрябина, о “мистическом анархизме”, о самих символистах» (Сабанеев 1993, с. 347).

Тем интереснее обратиться к личности человека, мировоззрение которого формировалось практически самостоятельно, независимо от культурной жизни эпохи: это было связано со свойствами его характера, с тонкой, болезненной душевной организацией, с краткостью его жизненного пути и, наконец, с тем, что он родился в провинции, жил в семье, далекой от салонов творческой элиты.

Композитор Алексей Владимирович Станчинский (см. цвет. вклейка, илл. 1) родился в 1888 г. во Владимирской губернии в семье инженера-химика. Семья переезжала из города в город, пока не обосновалась в Смоленске, где Алексей окончил гимназию. Второго марта 1907 г. профессор Московской консерватории Сергей Иванович Танеев записал в дневнике: «В 4-ом часу был Алеша Станчинский — замечательный способный музыкант, живущий в Смоленске и изредка приезжающий брать уроки у Игумнова. Я смотрел его вариации для скрипки с фортепиано *C-dur*. Он кончает курс гимназии, в будущем году переезжает в Москву, поступает на юридический факультет, в консерваторию к Игумнову, и я обещал с ним заниматься» (Танеев 1985, с. 303).



В Московской консерватории Станчинский учился у С.И. Танеева (класс контрапункта), у его ученика Н.С. Жилыева (класс сочинения). Курс фортепиано проходил в классах К.Н. Игумнова и К.Р. Эйгеса. После тяжелой душевной болезни (с 1910 по 1912 г.) Алексей Владимирович возобновил занятия. Но осенью 1914 г. композитор погиб (утонул) при невыясненных обстоятельствах. Ему было 26 лет.

Алексею Владимировичу Станчинскому посвящена небольшая глава в «Воспоминаниях о России» Л. Сабанеева. Глава начинается так: «Никто теперь почти ничего не знает о композиторе Ал. Станчинском. А между тем были годы, когда на него возлагались огромные надежды, бывало неоднократно произносимо даже слово “гениальность”<...> по его адресу» (Сабанеев 2004, с. 62). Подтверждение такой высокой оценки находим в дневниках Станчинского (21 февраля 1909 г.): «Генеральная репетиция. Много знакомых. Они ожидают от меня многого. Многие заискивают у меня. Оправдается ли их ожидание?» (Станчинский 1909, л. 39 об.).

Характерная для эпохи модернизма идея искусства как миссии и художника как мессии, призванного к спасению мира, была не чужда и Станчинскому. Одиннадцатого декабря 1907 г. С.И. Танеев записывает в дневнике: «Был Н.С. Жилыев. По его словам, он сказал Станчинскому, что считает его будущим гениальным композитором. Станчинский был потрясен этим. Он мечтает не о славе настоящей, а о будущей и смотрит мистически на свое дарование» (Танеев 1985, с. 367).

Музыкальное наследие Алексея Станчинского — в основном фортепианная музыка, изданная посмертно Н.С. Жилевым и А.А. Александровым, а позже переизданная И.С. Лопатиной (см.: Станчинский 1990). В 1966 г. под редакцией В.С. Матвеева вышло в свет фортепианное трио. До сих пор остались неизданными несколько песен на стихи Р. Бёрнса и «Серенада для скрипки и фортепиано», а также неизвестное нам число рукописей, хранящихся в частном собрании исследователя В.С. Матвеева. Вся музыка Станчинского — консерваторские задания, послужившие стимулом к созданию шедевров<sup>1</sup>. Это музыка непрограммная,

1 К примеру, прелюдии в лидийском и миксолидийском ладах, прелюдии в форме канонов, канон (полифоническая миниатюра) и другие подобные фортепианные жемчужины написаны по заданию С.И. Танеева с целью практического овладения тем или иным техническим приемом. Сочинение произведений крупной формы —

и можно предположить, что существует вербальный ключ к ее прочтению. По воспоминаниям Л. Сабанеева, в произведениях Станчинского «был колорит некоторой мрачности — фантастических, но тяжелых грез. Творчество тонкое, неуравновешенное, подвижное, совсем как он сам» (Сабанеев 1914, с. 501).

Творческое наследие Станчинского не ограничивается музыкой. Остались его литературные миниатюры и дневниковые записи, по значимости едва ли не равноценные музыкальным опусам. Литературные опыты Станчинского — это наброски, необработанные эскизы, стихи и рассказы, которые автор называл «Мои писания». Кроме того, А.В. Станчинский одно время записывал со слов разных людей короткие заметки о страшных, почти мистических случаях, происшедших с ними или с их знакомыми. Эти зарисовки Алексей Владимирович называл «Страшными рассказами». Они отсылают нас к наследию Н.В. Гоголя и его жутковатой мистике.

Алексей очень любил Логачево — имение родителей в Смоленской губернии, всегда стремился туда, как в Землю обетованную, впитывал дух русской жизни, природы. Там он много общался с простым людом, прислугой и крестьянами, слушал и записывал их песни (всего им записано 54 народных песни).

Романтические пейзажи стихов поэта-композитора часто связаны с образами смерти и страдания:

Туман грустил... о чем? — я знал  
И с ним невольно тосковал.  
Я знал, что раннею порою  
Он осужден на смерть зарею,  
Лишь первый луч  
Из темных туч  
Блеснет над утренней землею.

(Станчинский. Стихи, л. 2 об.)

Скрябин — великий современник Станчинского — осмыслил смерть не как конец человеческой жизни, а как один

---

Allegro, сонат, трио — шло параллельно суроками музыкальной формы в классе Танеева, анализом камерной музыки венских классиков, и даже этюды и так называемые «Эскизы» создавались явно под впечатлением только что полученных знаний.

из этапов ее эволюционного развития. Он называл Прелюдию № 2 своего последнего опуса 74 «астральной пустыней» и «экстазом в мире белых лучей», иносказательно определяя так «Смерть», которая «звучит уже миллионы лет» (Сабанеев 2003, с. 313).

В «Воспоминаниях о России» Сабанеев пишет о последних часах жизни Скрябина. Он вспоминает фразу композитора, произнесенную в момент недолгого облегчения: «Я говорил, что страдание необходимо, — услышал я его голос. — Это правда, когда я это раньше говорил. Теперь я чувствую себя хорошо» (Сабанеев 2004, с. 350).

*Страдание* и семантически близкое ему в творчестве символистов *отчаяние* типичны для эпохи Серебряного века. Достаточно вспомнить стихотворения А. Блока «Ты, отчаянье жизни моей...» (1902) и В. Брюсова «Облегчи нам страдания, Боже!..» (1894) и др.

Скрябин пишет: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его» (Русские пропилеи 1919, с. 122). О том же говорит Станчинский в своем дневнике (6 июня 1909 г.): «Страдание — вот путь, по которому мне идти. Мало кто его выбирает. Меня оно тянет. Усовершенствование связано со страданием. Вообще, у меня натура жизнерадостная, а настоящая радость — в страдании» (Станчинский 1909, л. 99). Если для Скрябина радость — в *победе* над отчаянием, то Станчинский находит радость в самих *страдании* и *отчаянии*.

Победа над отчаянием стала отправной точкой в философии Скрябина. Она привела композитора к идее преобразования человечества через экстаз творчества. В дневниковых записях Станчинского *страдание* и *экстаз* практически отождествляются (6 июня 1909 г.): «Вечером гулял в лесу, и вот какие мысли явились мне. Мне необходимо что-то изменить в моей жизни. Я пойду по религиозному пути. Я должен вознестись к небу, или к Сатане, или к кому-нибудь. Вообще, путь страдания и экстаза» (Станчинский 1909, л. 98). В записи от 20 апреля 1909 г. читаем: «Что-то новое — я нахожу цену моей радости. Я могу создать большую радость и освещу Мир! Это мое призвание. Я должен испытать религиозный экстаз» (там же, л. 71). Скрябин, напротив, отрицает религиозный путь:

Религий ласковый обман  
Меня уже не усыпляет,  
И разум мой не затемняет  
Их нежно-блещущий туман.

(Русские пропилеи 1919, с. 128)

Однако его путь, как и путь Станчинского, ведет к созданию радости, к озарению мира творчеством:

Я силой чар гармонии небесной  
Навею на людей ласкающие сны,  
А силою любви безмерной и чудесной  
Я сделаю их жизнь подобием весны.

(Русские пропилеи 1919, с. 129)

В художественном сознании Станчинского возникает мифологема пути: через *страдание* — к религиозному экстазу. Истоки этой мифологеми лежат в православии, где понятие *страдания* — одно из важнейших. Так, апостол Павел поучал, что «многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие» (Деян 14: 22). Через страдание Господь учит верующего и очищает душу и тело его от грехов для того, чтобы сделать человека праведным: «Ибо Господь, кого любит, того наказывает; бьет же всякого сына, которого принимает» (Евр 12: 6). Такой ракурс видения в сочетании с эсхатологизмом, с характерным для христианства ощущением катастрофичности мира отличает композитора от многих его современников, увлеченных восточной философией, теософией Е.П. Блаватской и антропософией Р. Штейнера.

К примеру, для А.Н. Скрябина учение Блаватской стало идеологической основой творчества. С ее трудами он познакомился весной 1905 г., а к зиме 1907/08 года окончательно определились содержание и сюжет его главного произведения — «Мистерия». В представлении Скрябина, этому грандиозному действу предстояло синтезировать все виды искусства, цвета и даже запахи. «Мистерия» должна была совершиться в специально воздвигнутом большом храме в Индии. Предполагалось, что в действе примет участие все человечество, все станут и исполнителями, и зрителями одновременно. Каждая раса, по мнению

композитора (что полностью соответствовало теософской доктрине Блаватской), выражала определенный момент в развитии Духа. Цель «Мистерии» состояла в том, чтобы привести человечество к творческому экстазу, дематериализации мира и возрождению его в новом, духовном качестве. Скрябин как художник отводил себе роль катализатора эволюционного процесса. Он писал: «Итак выходит, что как будто я автор всего переживаемого, я творец мира» (Русские пропилеи 1919, с. 135).

Иной духовный опыт представлен в наследии Станчинского. В архиве композитора сохранилось поэтическое сочинение, которое Алексей Владимирович назвал «Мессой (Песней) Творца»:

«Тихие бесконечные звуки — это вы, добрые и грустные, все наполняли божественным одуряющим ароматом. Это вы покорили себе всё и возложили священный шепот на светлую тень природы.

Но вот певец, ударив сильно по золотым струнам, призвал к себе бушующую страсть. <...>

Вот молнии сверкают...

А храм, чудесный храм —

Он прежде был спокоен

От звуков Божества.

Теперь же колыбался

От ужасов грозы.

Все мчалось в общем стоне страсти и любви.

Певец прекрасно улыбался.

Его рука по струнам арфы, как волны, колыбалась.

А он все улыбался, восторгом упоенья озаренный.

Но дальше, дальше что?!

Певец захохотал и вдруг безумно струны натянул.

Они не вынесли *страданья* и разорвались!..

Безумный звук!

Как много ты принес. Смотри наверх — все небо почернело.

Оно погисло, развалилось, как скалы <...> летело вниз,

в куски разбилось!

И наверху — там неба нет!

Там черный знак безвестной *страшной пустоты!*

Смотри на воду, ветер, что бешено так раньше бушевал, —

Теперь уж не вода, а кровь *безумного отчаянья*.

И храма нет давно!

То был ведь храм любви



«Глубокоуважаемый Александр Николаевич! — отвечает Станчинский. — Очень благодарю Вас за Вашу карточку, Ваше внимание и память обо мне. Чрезвычайно рад Вашему подарку. Живу сейчас в деревне, занимаюсь понемногу музыкой: сочиняю и играю на фортепиано, наслаждаюсь тишиной, о столице и думать не хочется. Очень жалею, что не пришлось мне слышать исполнение Вашего “Прометея”, но надеюсь, когда-нибудь и услышу. Еще раз благодарю Вас.

Уважающий Вас А. Станчинский  
(Скрябин 1940, с. 232–233).

По воспоминаниям Л. Сабанеева, музыка А. Станчинского производила на А. Скрябина странное и отнюдь не положительное впечатление: «Это какие-то обнаженные нервы, — говорил он мне потом. — Вы знаете, у меня такое впечатление, точно лягушки кожу содрали и пустили потом прыгать... Не знаю, почему такая странная ассоциация?!» (Сабанеев 2003, с. 215).

Ан. Александров, вспоминая тот период жизни Станчинского, когда он страдал от душевного недуга, пишет: «Ему являлся то Бог, то дьявол» (Александров 1976, с. 101). Сочетание, казалось бы, несоединимых эмоциональных сфер, типов музыкального языка — важнейшая черта стиля Станчинского, — возможно, оттолкнуло даже такого новатора, как Скрябин.

В дневнике 1910–1911 гг. находим записи, сделанные в период болезни: «Небо бездонное, молчаливое, блестящее от холодных изумрудов звезд висело загадкой вверху. А здесь буря. Нас чудовищно носило по волнам, мы были игрушкой судьбы, шаловливой, всемогущей. И вот вдруг показалась луна. Она зловещая. Торжественно поднималась к небу, смотря в ледяном ужасе на нас. И мы были в ужасе, но в ужасе веселья, жизни» (Станчинский 1910/1911, л. 20; курсив мой. — А.М.). «Ужас веселья» — вот что наиболее точно передает сущность творчества Станчинского и, шире, всей его жизни.

Человек предгрозовой эпохи начала XX в., оказавшийся на краю пропасти, в обстановке «пира во время чумы», обуреваемый тревожными предчувствиями, высокими и низкими страстями, — это и есть Алексей Станчинский.

Удивительны и страшны записи в его дневнике:

1 марта: «Нет ничего ужасней пустоты. Она бессодержательна, она бесцветна, беззвучна, бесстрастна. Она не черная, не мрачная. Она — пустая, вот все, все, больше нельзя сказать» (Станчинский 1910/1911, л. 20).

5 июня: «Меня не победит пустота. Посмотрим!!» (там же, л. 35).

27 июня композитору кажется, что он победил пустоту: «Я спокоен. Еще бы не быть спокойным, когда победил ее — пустоту» (там же, л. 37).

Однако 18 июля уже практически невозможно разобрать записи в дневнике.

Еще в мае 1907 г. была написана своеобразная поэма с черновым названием «Смерть зла», заканчивающаяся словами:

Зло возложило на мир свою страшную мессу.  
А Кровавый Сатана торжественно все разрушил.  
И над всем воцарилось  
Черное Молчание и Великая Пустота.

(Станчинский. Мои писания, л. 24 об.-25).

Здесь Станчинский перекликается с ранним Вл. Соловьевым. «Несомненно, — утверждает Соловьев, — что время есть нечто существующее на самом деле, само себя уничтожающее <...> Прошедшее и будущее не имеют никакого значения в отношении настоящего. Настоящее есть граница между прошедшим и будущим и само по себе есть не что иное, как нуль» (Соловьев 2000, с. 244). Тот же ход рассуждений относится и к проблеме пространства: эта категория понимается лишь по отношению к другим смежным предметам, «само по себе оно пустота, ничтожество» (там же).

При всей эсхатологичности, апокалиптической обостренности мировосприятия многие русские художники и мыслители того времени верят в возможность преображения, обретения новой жизни, т. е. в ту самую победу над пустотой, о которой якобы в безумном бреду пишет Станчинский.

Неврастения, склонность к полярным состояниям считались в эпоху начала века признаками особой утонченности. «Ведь у вас бывали экстазы?» — спрашивал Блок своего нового знакомого (см.: Мочульский 1948, с. 118). И Станчинский — типичный представитель своей эпохи. «Я погибший человек, сумасшедший. Кто поймет меня?» — восклицает композитор (см.: Станчинский. Мои писания, л. 54). Возможно, если бы его записи стали достоянием современников, близких ему по духу, у Алексея Владимировича не возникло бы такого вопроса. Каким образом, идя своим путем, вне контекста салонных дискуссий, он впитал в себя дух своего времени — неразгаданная тайна Станчинского.

## ЛИТЕРАТУРА

- Александров 1976 — Александров А. Воспоминание о Станчинском // Советская музыка. 1976. № 10. С. 100–102.
- Мочульский 1948 — Мочульский К.В. Александр Блок. Париж, 1948.
- Русские пропилеи 1919 — Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. М., 1919. Т. 6. С. 96–250.
- Сабанеев 1914 — Сабанеев Л.Л. Неужели забудут? (Памяти А.В. Станчинского) // Музыка. 1914. № 195. С. 497–502.
- Сабанеев 1993 — Сабанеев Л. Мои встречи // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 343–353.
- Сабанеев 2003 — Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2003.
- Сабанеев 2004 — Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М., 2004.
- Скрябин 1940 — Из писем к А.Н. Скрябину // Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940: Сборник. М.; Л., 1940. С. 227–238.
- Соловьев 2000 — Соловьев В.С. Лекция на Высших женских курсах (Москва) 14-го и 28-го января 1875 г. // Соловьев В.С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 1: Сочинения 1873–1876 гг. С. 242–249.
- Станчинский 1909 — Станчинский А. Дневник 1909 г. // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 97.
- Станчинский 1910/1911 — Станчинский А. Дневник 1910/1911 г. (в период болезни) // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 100.
- Станчинский 1990 — Станчинский А. Сочинения: ноты для фортепиано / Ред.-сост., вступ. ст. и коммент. И.С. Лопатина. М., 1990.
- Станчинский. Мои писания — Станчинский А. Мои писания. Литературный текст // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 105.
- Станчинский. Стихи — Станчинский А. Стихи // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 111.
- Танеев 1985 — Танеев С. Дневники: В 3 кн. М., 1985. Кн. 3: 1903–1909 гг.

Эсхатологические образы  
в литературном творчестве  
композитора Алексея Станчинского

Алексей Владимирович Станчинский (1888–1914) — русский композитор, ученик С.И. Танеева — оставил преимущественно фортепианное наследие, по которому можно судить о незаурядном даровании трагически рано ушедшего музыканта. Его литературные опыты — дневники, стихи, заметки — почти неизвестны (рукописи хранятся в архиве ВМОМК им. М.И. Глинки). Статья посвящена выявлению характерных образов эпохи в творчестве Станчинского и индивидуальных особенностей их претворения; это представляет дополнительный интерес, поскольку мировоззрение Станчинского сформировалось самостоятельно, вне среды творческой элиты.

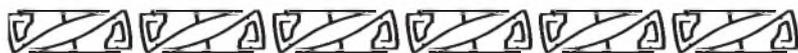
*Ключевые слова:* Серебряный век, Станчинский, Скрябин, мистерия, отчаяние, страдание, пустота.

Eschatological Images  
in Alexei Stanchinsky's Literary Legacy

Alexei Stanchinsky (1888–1914) — a Russian composer, student of Sergei Taneyev — left mostly piano legacy which gives proof of the uncommon talent of the musician who died at a tragically early age. His literary works — diaries, poems, notes — stay almost unknown (the manuscripts are stored in the archive of the M.I. Glinka Museum). The article is devoted to the identification of the characteristic images of the era in the works by Stanchinsky and to the peculiarities of their implementation: this represents an additional interest, because Stanchinsky's worldview and myth-making formed on their own, far from the artistic environment of the creative elite.

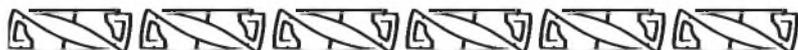
*Keywords:* Silver Age, Stanchinsky, Scriabin, Mystery, despair, suffering, emptiness.

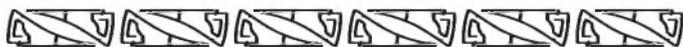




# УТОПИЯ, АНТИУТОПИЯ, ЭСХАТОЛОГИЯ: ИЗ ОПЫТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Т.А. Касаткина  
А. Дуккон  
Н. Андрич  
Е.Л. Куранда  
Н.Н. Арсентьева  
О.А. Симонова  
С.А. Серегина  
Т.Б. Батыр  
М.Л. Спивак  
Е.В. Глухова, Д.О. Торшилов  
М.А. Ариас-Вихиль  
Н.В. Михаленко  
Дж. Джиганте  
Е.А. Папкова  
И.И. Матвеева  
Е.Г. Чернышева  
Н.В. Дзуцева, В.В. Кулыгина  
Е.А. Михеичева  
Е.Н. Ратникова  
М.В. Яковлев  
Б.А. Ланин





Т.А. Касаткина (Москва)

ЯВЛЕНИЕ ЭСХАТОНА:  
ФЕНОМЕН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.





Место утопии и эсхатологии в литературе и философской мысли русского модернизма непосредственно связано с тем положением, которое занимает Ф.М. Достоевский в русской культуре рубежа веков. Однако, чтобы это стало сколько-нибудь очевидно и чтобы оказались понятны причины, следует определить, что, собственно, представляет собой эсхатология, не сведенная к бытовым представлениям об ужасах перед концом света.

Но сначала все же необходимо сказать об уникальном положении писателя и о в высшей степени необычном восприятии его творчества на рубеже XIX–XX вв. Достоевский, по свидетельству деятелей этого времени, воспринимается как фигура, определяющая как личные жизненные проекты, так и общее пространство культуры. «“Серебряный век” переживает Достоевского не как проблему в ряду проблем, но как тему жизни» (Исупов 2000, с. 4).

Вот несколько высказываний, почти произвольно выбранных из этого огромного корпуса:

«Достоевский живет в нас. Его музыка никогда не умрет» (Розанов 1990, с. 523).

«Достоевский имел определяющее значение в моей духовной жизни. Еще мальчиком получил я прививку от Достоевского. Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей. Я всегда делил людей на людей Достоевского и людей, чуждых его духу. Очень ранняя направленность моего сознания на философские вопросы была связана с “проклятыми вопросами” Достоевского. Каждый раз, когда я перечитывал Достоевского, он открывался мне все с новых и новых сторон» (Бердяев 1997, с. 205). Эти слова Н.А. Бердяева мог бы повторить о себе весь «рубеж веков».

Бердяев же свидетельствует, что именно обращение к Достоевскому было первым моментом, когда в нем, пятнадцатилетнем мальчике, возникло ощущение Христа и ощущение близости Христа: «В юности с пронизывающей остротой запала в мою душу тема “Легенды о Великом Инквизиторе”. Мое первое обращение ко Христу было обращением к образу Христа в “Легенде”» (Бердяев 1997, с. 205). Это, в сущности, дикое для человека христианской



культуры признание Бердяева — свидетельство того, из *какого* духовного обморока извлекал Достоевский «рубеж веков». Это также свидетельство того, что духовный климат XIX столетия в России гораздо меньше отличался от духовного климата не знавшего Евангелия века двадцатого, чем мы обычно полагаем. Дети, которые подросли к моменту рубежа XIX-XX вв., очень часто встречались со Христом впервые именно в произведениях Достоевского — так же, как позже происходило в 70-х годах XX века.

По словам Вяч. Иванова, все фундаментальные онтологические и экзистенциальные вопросы рубежа веков ставятся в горизонте Достоевского: «Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба <...>. Он жив среди нас, потому что *от него или через него все, чем мы живем*, — и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределятель нашей культурной сложности. <...> Он как бы переместил планетарную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру. До него <...> мы не знали <...> что вера и неверие — не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия. <...> Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников» (Иванов 1994, с. 282–283; курсив мой. — Т.К.).

Розанов, навязчиво «не упоминая» некие Лицо и Книгу (не упоминая которые, не с чем оказывается сравнить Достоевского и его творчество), пишет: «За “писателем” в Достоевском стоит другое, *важнейшее* (здесь и далее в цитате курсив В.В. Розанова. — Т.К.). <...> Из всех “сочинений” Достоевского можно бы извлечь от двадцати до пятидесяти страниц такого текста, который как-то странно видеть в “романах”, которые испепеляют и уничтожают всякую форму беллетристики и показывают в нем *человека, сердце, ум* совершенно сверхъестественных размеров: провидца, ясновидца, “одержимого” или “пророка”, “святого” или, опять-таки, “одержимого”... Такие эпилептики в древние, наивные и доверчивые времена, времена доисторические, начинали культуры, цивилизации, строили или перестраивали “великие города”... <...>

Достоевский всю жизнь пытался выразить, и иногда это ему почти удавалось (двадцать страниц, пятьдесят страниц), совершенно новое мироощущение, в каком к Богу и миру не стоял ни один человек. Это — не наука, не поэзия, не философия, наконец, это и не религия или, по крайней мере, не одна она, а *просто новое чувство самого человека, еще открывшийся слух его, еще открывшееся зрение его*, но зрение души и слух тоже души» (Розанов 1997, с. 275–276).

Таким образом, согласно читателям рубежа веков, Достоевский радикально изменил и пространство их бытия, и способ их бытия, и их способности к восприятию этого бытия.

Характерно, что, например, Андреем Белым (см.: Белый 1995, с. 22) это изменение осознается как изменение критериев по отношению к XIX в.<sup>1</sup>: *подступание Достоевского* и одновременно — *проступание креста* *сквозь пересечение линий*, т. е. явление всей глубины бытия в самом повседневном, обыденном существовании. Крест, увиденный в оконном переплете, — это ведь Достоевский, это в каком-то смысле существо художественной концепции мира, предложенной Достоевским<sup>2</sup>.

При этом предыдущее поколение не только не умеет читать Достоевского, но часто испытывает отвращение к его манере письма. Практически все поколение родителей тех, кто стали блестящей поэтической и философской элитой рубежа веков, совершенно не воспринимало Достоевского. А. Белый рассказывает не о ком-нибудь — о М.С. Соловьеве, брате Вл.С. и Вс.С. Соловьевых: «М.С. чувствовал до конца мир поэзии Пушкина, Гоголя; отмечая значение Достоевского, не любил он его» (Белый 1995, с. 19). А.А. Блок записывает в материалах к поэме «Возмездие»: «Ненависть к Достоевскому (“шампанские либералы”, обеды Литературного фонда, 19 февраля). Похороны.

- 1 «Философская кончина позитивизма и расцвет метафизики проходили в форме смены позиции чтения классики — в первую очередь Достоевского. Н.К. Михайловский явно поторопился со своей статьей “Жестокий талант” (осень 1882 года), которая легла этакой позитивистской плитой на могилу Достоевского и сыграла столь зловещую роль в истории мифа о писателе-садомазохисте: уже прозвучали и были услышаны февральские “Речи в память Достоевского” В. Соловьева (1881–1883; первое отд. изд.: М., 1884)» (Исупов 2000, с. 3).
- 2 О том, как линиями улиц, стенами домов, переплетами окон создается в произведениях Достоевского крест, актуализирующийся повествованием, см., например: Боград 2005.

Убогая квартира, так что гроб еле можно стащить с лестницы. Либеральное тогда “Новое время” описывает, как тело обмывали на соломе. Толпа, венки певцу “униженных и оскорбленных”. <...> Бабушка ненавидит Достоевского. А.Н. Бекетов, встречаясь с ним, по мягкости не может ненавидеть. Отношение — похожее на то, какое теперь к Розанову» (Блок 1960, с. 445). То, что говорит о несовместимости своего родительского дома с Достоевским Флоренский, несколько более известно (см.: Флоренский 1992, с. 68–70).

Таким образом, к Достоевскому мальчики, ставшие деятелями рубежа веков, приходили не просто самостоятельно — но именно *вопреки* своему окружению. При этом отношение их к Достоевскому могло на протяжении жизни сильно меняться, но его герои, его произведения оставались незыблемыми константами их бытия и творчества. Чрезвычайно интересно и наводит на размышления одно обстоятельство: *с Достоевским не «соперничали», на его место в голову не приходило посягать*. С Толстым, с Гоголем, даже с Пушкиным — сравнивали, сопоставляли, связывали себя (и других), примеряли на себя их жизненные ситуации, порой пытались занять аналогичную позицию в современной культуре, в своем поколении, но что касается Достоевского — *сравнивали себя только с его героями*<sup>3</sup>. Причем сравнивали *постоянно* и выстраивали жизненные ситуации по схемам (а вернее — по *ритмам*) его романов<sup>4</sup>. Сам же Достоевский словно существовал на другом уровне — внеположного этому

- 3 Даже когда начинается, казалось бы, сравнение с Достоевским — оно немедленно превращается в сравнение с его персонажем. См., например: «Маяковский всегда мне очень нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя “Подростка”. Какая всепожирающая сила дарования! Как сказано это раз навсегда, непримиримо и прямолинейно! А главное, с каким смелым размахом шваркнуто это все в лицо общества и куда-то дальше, в пространство!» (Пастернак 1990, с. 175–176).
- 4 Примеров тут слишком много. Если брать только тех, кто уже был упомянут: А. Белый постоянно отождествлял себя с князем Мышкиным, и этот образ структурировал практически все его любовные истории. Роман «Идиот» явственно встает за историей сватовства А.А. Блока. Любовный треугольник Белого, А.А. Блока и Л.Д. Блок отражен А. Белым в романе «Петербург», причем образ князя Мышкина (хриstopодобного персонажа) пришелся в этот раз на долю Блока. Продолжать можно очень долго.

миру творца. Не случайно стали распространенными (на весь XX век!) высказывания вроде: «Жизнь началась Достоевского». Бердяев, настолько тесно ощущавший свою связь с Достоевским, что всю жизнь поминал его на молитве, тем не менее, говоря о своих личностных, типологических связях и сходствах, никак не может поставить в этот ряд Достоевского: «Я всегда ощущал себя очень связанным с героями романов Достоевского и Л. Толстого, с Иваном Карамазовым, Версиловым, Ставрогинным, князем Андреем и дальше с тем типом, который Достоевский назвал «скитальцем земли русской», с Чацким, Евгением Онегиным, Печориным и др. В этом, быть может, была моя самая глубокая связь с Россией, с русской судьбой. Так же чувствовал я себя связанным с реальными людьми русской земли: с Чаадаевым, с некоторыми славянофилами, с Герценом, даже с Бакуниным и с русскими нигилистами, с самим Л. Толстым, с Вл. Соловьевым» (Бердяев 1991, с. 33)<sup>5</sup>. Достоевский словно оказался для рубежа веков, актуализировавшего всякую биографию, писателем без биографии. Или, вернее, его биография оказалась сопоставима только с «биографией» России в целом (см.: Касаткина 2010, с. 5–6).

«Родители» не любили Достоевского за то же, за что его навсегда приняли в свое сердце «дети»: за его способность выводить любую жизненную ситуацию за рамки существования — в бытие; за нарушение и разрушение границ той реальности, в пределах которой (*в пределах уверенности в которой*) так хотелось уютно и благообразно остаться «родителям».

Достоевский повернул зрение эпохи. Современники (особенно ровесники) зачастую воспринимали его видение мира

---

5 Интересно отметить, что следующее литературное поколение (те, кого я здесь имею в виду, могли быть совсем не намного моложе деятелей рубежа веков, но их литературная судьба пришлась уже в основном на период эмиграции) зачастую, наоборот, *настаивало* на «совсем обыкновенном» человеке-Достоевском, «странном писателе», «не имеющем никакого отношения» к России и к основному руслу ее литературы, придумавшем никогда не существовавшую «русскую душу» (см.: Тассис 2007; Меерсон 2007; Сыроватко 2007). При этом, например в случае Алданова, то место, какое Достоевский занимал в сознании рубежа веков, занимает Толстой. Полагаю, дело было в том, что, как бы деятели этого поколения ни «отбивались», они слишком ощущали себя в «действительности Достоевского» — и ощущали очень, мягко говоря, некомфортно. Толстой же был своего рода воспоминанием о потерянном рае.

как своего рода «извращение». Потомки на рубеже веков уже рождались с иным («достоевским») зрением<sup>6</sup>, и прежнее зрение воспринималось ими как узкое, поверхностное, плоскостное; прежний взгляд на мир стал прежде всего непроходимо скучен. Достоевский научил их (многих) видеть сквозь пленку внешних событий существо бытия. При этом — поскольку они восторженно ринулись к существованию бытия, зачастую уделяя слишком мало внимания его конкретному воплощению, — стало казаться, что сама эта пленка истощилась, стала прозрачной. А тем, кто рождался по-прежнему со взглядом, нацеленным на поверхность, стало казаться, что они кощунственно или шутовски разламывают вещи и явления, что они разрушают себя и мир. И в этом взгляде тоже была своя правда, ибо не только к существованию мимо существования устремились первопроходцы символизма, но и — заплутав на этих вечно первопроходных путях (не теряющих этого качества, сколько бы по ним ни проходили) — многие бросились к «небытийственной бездне» миража и фантазии, увлеченные тенями, фантомами, предпочетшие их бытию (см.: Флоровский 1991, с. 485–487).

Но, однако, вернемся к сущности этой перемены взгляда. Причина как отвращения деятелей 1860-х, так и того, что Достоевский становится ключевой фигурой рубежа веков, заключается в одном и том же — в том, что Достоевский возвращает художественному образу способность являть эсхатон.

К.Г. Исупов пишет: «Достоевский сумел окончательно снять дистанцию меж вечным и историческим» (Исупов 2000, с. 25). Я думаю, это сказано не вполне верно. Достоевскому удалось не снять дистанцию — а вновь *установить* меж вечным и историческим *связь* и создать в высшей степени действенное *напряжение* этой связи. А рубеж веков вновь осознал, насколько связь меж вечным и историческим не просто важна для любого художественного текста, а буквально неизбежна, если только этот текст может претендовать на какое-либо значение.

---

6 «“Конец века” означал в русском развитии рубеж и начало, *перевал сознания*. Изменяется само чувство жизни. “Все более и более нарастает чувство чрезвычайности” (А. Белый)... И то был не только душевный сдвиг. То был *новый опыт*... В те годы многим вдруг открывается, что человек есть существо метафизическое. В самом себе человек вдруг находит неожиданные глубины, и часто темные бездны. И мир уже кажется иным. Ибо утончается зрение. В мире тоже открывается глубина...» (Флоровский 1991, с. 452; курсив Г.В. Флоровского).

Например, Александр Блок напишет в январе 1912 г., в разгар работы над «Возмездием» — исторической, казалось бы, поэмой, — как о главной задаче творца: «Пока не найдешь действительной (курсив А.А. Блока. — Т.К.) связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем не только понятным, но и кому-либо на что-либо, кроме баловства, нужным» (Блок 1963, с. 118). Под этим императивом мог подписаться далеко не один только Блок.

Итак, Достоевский вновь возвращает в пределы человеческого восприятия, человеческой повседневности эсхатон. Первое значение слова ἔσχατος — не «последний», а «крайний». Эсхатон — то, что разделяет апейрон, полагает границы, дарует форму этому исходному веществу бытия. Но, кроме того, дарует ему и постижение собственного смысла, поскольку ἄπειρος — «беспредельный», «безграничный», «бесчисленный», по второму своему значению — одновременно «неопытный», «незнающий», «несведущий». Таким образом, эсхатон есть нечто, что впервые вносит смысл в то, что перед нами разворачивается как ткань бытия. Кстати, нам часто представляется внесение формы в бытие по аналогии с тем, что мы узнаём еще в младенческие годы в песочнице, когда из безграничного сыпучего материала начинаем делать куличики. Оттуда, из наших «формочек», мы выносим идею формы, налагаемой внешним образом. Эта идея, однако, не вполне соответствует значению слова «эсхатон». Дело в том, что «крайний» в нем имеет оттенок не «обнимающий края», а «самый отдаленный» — в том числе и от края, а также «величайший», т. е. «в максимальной степени выраженный», «достигший предела своего выражения». Так, например, ἔσχατα ὀάρκες означает «крайнее от поверхности, то есть *самое внутреннее* мясо» (Вейсман 1991, стлб. 536). Таким образом, неожиданно оказывается, что «крайнее» находится глубоко внутри. Но при этом именно оно оформляет внешний облик, образ любой вещи.

Достоевский так выстраивает образ в своих текстах, что внутри любого «насущенного видимо-текущего» (Достоевский 1981, с. 145) появляется (проявляется) образ Божий — если речь идет о человеческом облике, а внутри любой в настоящем времени протекающей сцены — сцена евангельская, причем не для того, чтобы быть повторенной (воспроизведенной), как это происходило бы в любой культуре, основанной на языческой религии (где вся история заканчивается до начала движения времени и во времени может только повторяться и воспроизводиться),

но для того, чтобы в ней человек мог вновь действовать и отвечать на те евангельские вопросы, которые когда-то были заданы, но на которые не было получено ответа во время протекания самой евангельской истории. То есть это каждый раз не повторение с целью обновления и восстановления, но преображение.

Таким образом, то состояние мира, которое в культурах, возникших на основе некоторых языческих религий, относится к «последним временам» (когда вновь потечет история и живущие вновь сделаются ее протагонистами, а не воспроизводителями уже бывшего, не «местами присутствия» вечного), в христианстве оказывается возможным на протяжении всего времени после Первого пришествия Христова — и именно это и означает сущностную эсхатологичность христианской культуры.

Вот как Достоевский говорит в «Дневнике писателя» о том, что такое работа художника в мире и для чего она нужна. (Цитата, которую я сейчас приведу, довольно известна, но, как правило, воспринимается как загадочная, поскольку читающие не осознают, что Достоевский здесь буквально говорит о том, что выше было названо «эсхатоном».) «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» (Достоевский 1981, с. 144-145).

Здесь речь идет о том, что художник на то и создан, чтобы обладать «специальным» глазом, быть в некотором смысле глазом для всего человечества, и что существо этого глаза состоит в способности наблюдать в «насущном видимо-текущем» «концы и начала», выявлять их и предлагать их для видения всех остальных.

Но что такое здесь «концы и начала»? Это очевидная цитата из Апокалипсиса, причем выражение «Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» встречается в Откровении Иоанна Богослова в разных сочетаниях неоднократно (см.: Откр 1: 8; 1: 10; 21: 6; 22: 13), что остроумно подчеркнуто множе-

ственным числом второго употребления этого выражения у Достоевского. При этом Достоевский меняет порядок слов — не «начало и конец», но «конец и начало», словно указывая на то, где с очевидностью для нас открываются эти «фантастические» вещи: в последней книге, в конце Евангелия и в последнем времени, каковым совершенно не случайно и не ошибочно признается *всякое* время на протяжении всей истории христианства<sup>7</sup>.

Таким образом, Достоевский здесь в очередной раз говорит о Христе, называя Его концом и началом всего «насущенного видимо-текущего», — но говорит прикровенно, следуя своему убеждению, что для того, чтобы говорить о Христе, не вызывая мгновенного отторжения или насмешки современников, нужно недоговаривать, нужно во многих случаях называть *не называя*. Эсхатон — формообразующее, крайнее и одновременно самое глубинное христианской культуры — это Христос, и именно Его возвращает Достоевский в структуру восприятия мира человеком, выросшим на его произведениях, вновь придавая реальности всю мыслимую глубину, возвращая ей смысл соединением ее с «концами и началами» — «все еще фантастическими» для людей его поколения.

Итак, то, что мы мыслим как некий предел бытия, к которому *движутся* люди, чего они пугаются как *надвигающегося*, на самом деле не есть нечто, еще не присутствующее в бытии. Эсхатон — то, что в бытие введено в момент пришествия Христова, то, что в нем всегда присутствует, но что периодически нуждается в напоминании о Себе и в этом смысле — в новом приведении (в новом *допуске*) себя в бытие; это и делает Достоевский новой структурой образа. Именно поэтому он так неприемлем для родителей писателей и поэтов рубежа веков: они живут в тот момент в позитивистской, очень удобной, вполне устраивающей их «насущенной видимо-текущей» действительности. И любая попытка

---

7 Скажем здесь нечто и об утопии. По одной версии, это слово происходит от греч. οὐ — «нет» и τόπος — «место», означая, соответственно, «место, которого нет», однако по другой — от εὖ — «благо» и τόπος — «место», т. е. «благое место», что странным образом роднит утопию с эсхатоном. Это место, скрывающееся в глубине любого места, любой ситуации, любой истории как их «конец и начало», как их глубинное бытие, благое на глубине, искореженное и изуродованное в области «насущенного видимо-текущего». Это, в сущности, тот рай старца Зосимы, в котором мы пребываем, не понимая, где находимся, и воспринимая *благое* как *несуществующее*.

выведения за эти пределы, в область «концов и начал», вызывает отторжение, головокружение и тошноту, понятные и естественные для человека, внезапно оказавшегося перед пропастью на том месте, где ожидал найти твердую землю. Соответственно, вплоть до поколения рубежа веков у Достоевского попросту нет адекватных ему читателей — у них еще не воспитан «глаз», которым можно было бы читать эти тексты. Этот глаз формируется у поколения рубежа веков, которое начинает читать Достоевского, видя, что он закладывает в свои образы, и переводя собственную литературную деятельность в область теургии, которая для читателя Достоевского может открыться как область со-работничества и сотрудничества человека с Богом.

Вот, на мой взгляд, чрезвычайно важный, базовый для понимания типа творчества и образной системы Достоевского отрывок из письма писателя к своему почитателю, Маслянникову, заинтересовавшемуся делом Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности».

Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог повлиять на ход дела. Он прислал Достоевскому большое письмо (см.: Биография 1883, с. 104), рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои вполне практические шаги и вдруг — совершенно неожиданно, без всякого перехода — заключает: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет человека (здесь и далее курсив Ф.М. Достоевского. — Т.К.), который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим человеком у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (Достоевский 1986, с. 131).

За историей (а вернее — в глубине истории) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, дожидая-

ющемся человека у купели Вифезда, потому что если нет человека, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека, ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно *продолжается* (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

Достоевский выстраивает в высшей степени динамичный образ, где один и тот же скрытый (раскрывающийся) в глубине первообраз не создает тупой статики «вечного возвращения», повторения бывшего, но возникает как задача и вызов, решение и ответ на которые каждый раз неожиданны и потрясающи как преобразование — или как явление первозданной сущности нашему привыкшему скользить по поверхности взору.

Двусоставный образ выполняет две функции: он являет нам сущностный смысл текущих событий, позволяет увидеть вечное во временном, но одновременно снимает патину с первообразов, явленных нам в евангельской истории, вынуждает нас столкнуться лицом к лицу с реальностью того, что утратило для нас резкость и непосредственность восприятия от многочисленных повторений. Он представляет нам первообраз как образ окружающей нас действительности.

Теперь лишь несколько слов о том, как принцип Достоевского реализуется в поэме Блока «Двенадцать». Надо заметить, что поэма Блока совершенно непрочитываема, если не видеть, что он на каждом шагу не просто цитирует Достоевского, но обращается к его образной системе, выстраивая собственную в опоре на ряд его произведений (о выстреле в Христа у Достоевского как прецедентном для произведения Блока см.: Касаткина 2011; об «Идиоте» и «Преступлении и наказании» как базовых текстах для «Двенадцати» см.: Касаткина 2015). Блок с Достоевским разговаривал. Если читать статьи Блока, хорошо зная произведения Достоевского, то видно, что Блок контаминирует фразы из них, цитаты и аллюзии примерно так же, как сам Достоевский это проделывал с Евангелием. Чтобы воспринимать «Двенадцать» не как роковое падение Блока и радикальное повреждение его творчества, нужно помнить, что его образ Христа и его выстрелы в Христа должны пониматься на фоне главы «Дневника

писателя» о выстреле в причастие, где перед стреляющим в момент прицеливания *впервые* появляется Христос. И нужно осознать, что уже во времена Достоевского, но еще более во времена Блока ситуация становится такой, что, чтобы встретиться со Христом, нужно в Него прицелиться. А выстрел в Катюку радикально трансформируется на фоне выстрела Свидригайлова себе в голову и его последних снов, в которых он обнаруживает, что место его души почти заняла малолетняя, но древняя демонница, проклятая «пятилетняя», пытающаяся его соблазнить, им овладеть. Он в этот момент видит, что он поселил в себе на месте своей души, и понимает: единственное, что он может сделать для того, чтобы радикально убрать<sup>8</sup> это из мира, — выстрелить в себя. Он спускает курок, защищая мир от того, что живет у него внутри. У Блока этот выстрел трансформируется в выстрел в Катюку, которая на этот момент «одерживает» (как говорил Андрей Белый) тело России. Белый же настаивал на том, что невозможно прочесть «Двенадцать», не связав поэму со всем написанным Блоком — и прежде всего с историей Прекрасной Дамы: «Понять Гёте — понять связь “Фауста” со световой теорией; понять Блока — понять связь стихов о “Прекрасной даме” с “Двенадцатью”»; вне этого понимания — Блок партийно раскромсан и разве что отражается в односторонней политике, которую он сам называет “маркизовой лужей”. Не отдать Блока “луже” — пройти в его мир, где один за другим из ствола поэтической жизни, как ветви, росли его мифы; и тут упираемся мы в первообраз его: тут “Прекрасная дама” встает» (Белый 1995, с. 105). Итог постепенного «изменения образа», нисхождения Прекрасной Дамы в демонницу, начинающую вампирически уничтожать тело, которым она овладела, изображает Блок в поэме «Двенадцать» — и, избрав, пытается этому противостоять.

Надо сказать, что неприятие и отвращение, которые вызвала поэма у большинства современников, легко вводятся в ряд

- 8 Все последние действия Свидригайлова направлены на то, чтобы очистить мир от греха — не сладострастия даже, а вампирического существования за счет растления другого существа, о чем он будет не раз говорить как о последнем основании своего бытия («на одну только анатомию тепер и надеюсь»; Достоевский 1973, с. 217). Он оставляет деньги Соне, чтобы она перестала заниматься проституцией, оставляет деньги на детей Катерины Ивановны, чтобы Полечка «не пошла по той же дороге», оставляет деньги своей невесте, чтобы ее не продали еще кому-нибудь.

аналогичных неприятий и отвращений в истории литературы, возникавших именно тогда, когда авторы пытались адекватно встроить эсхатон в свою образную систему. О Достоевском в этом смысле здесь уже сказано, но еще один случай представляется весьма наглядным для сопоставления именно с тем, что происходило при появлении поэмы Блока.

Случай этот связан с творчеством Каспара Давида Фридриха и его оценкой Фридрихом Вильгельмом Базилиусом фон Рамдором (1757–1822). «Ф.В.Б. Рамдор, полемизировавший с Фридрихом в 1809 году и потому особенно известный в истории искусства, теоретик-дилетант с солидными знаниями и длинной косицей, прочно привязывавшей его к особому, сословно окрашенному эстетизму последней трети XVIII в., — Рамдор различал *эстетическое* и *патологическое* действие искусства и опирался при этом на эстетическую традицию, проходящую через весь XVIII век: “эстетическое” воздействие есть воздействие, собственно присущее искусству, вызывающее “незаинтересованное” любованье предметом; противоположное эстетическому воздействию, названное у Рамдора патологическим, пробуждает у зрителя подлинный интерес (интерес в настоящем значении этого слова, а не в современном, расхожем, нейтральном), т. е., другими словами, ввергает зрителя в те же самые жизненные связи и конфликты, из которых любое искусство, естественным образом, должно извлекать человека. “В искусстве мы радуемся тому, как искусство играет с нашими чувствами (Rührungen), — пишет Рамдор. — Если бы искусство могло переносить нас в настоящее волнение чувств (in eine wahre pathologische Rührung), то эстетическое воздействие (Rührung) отпадало бы, — произведение искусства перешло бы в природу, наслаждение прекрасным — в действительную взволнованность (Sympathie)”» (Михайлов 1997, с. 719–720). С точки зрения Рамдора, искусство Фридриха «эстетически недопустимо, поскольку оно <...> *ввергает* зрителя в ту самую подлинную жизнь, *извлекать* из которой должно его всякое художественное произведение» (там же, с. 722).

В сущности, Рамдор чутко отмечает — и изо всех сил протестует против этого, как в статье Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906) всякий добропорядочный обыватель или законник протестует против действий мага, — смену качества поэтики, превращающейся здесь в поэтику оперативную (можно назвать ее и теургической). Самым заметным проводником этой оперативной поэтики, видимо, являются знаменитые

фигуры в пейзажах Фридриха: их порой называют «заместителями зрителя», что не совсем точно — они скорее не заместители, а «вместилища» зрителя, объекты отождествления для зрителя. Их взгляд всегда направлен на пейзаж, к зрителю они часто повернуты спиной — это, в сущности, место, куда художник предлагает предстоящему войти. При этом место, где находится «вместилище» для зрителя, есть *природа* — не ландшафт как место, где просто размещается человек, но природа как нечто самостоятельное, недоступное, человеку противостоящее (или вступающее с ним в контакт), природа как стихия в самом прямом (магическом) смысле слова. Таким образом, зритель приводится в контакт с тем, с чем ему редко случается контактировать в реальности, — с тем, что обычно скрыто за «разрисованным занавесом» повседневности.

«Полемика Рамдора с Фридрихом была вызвана знаменитой, написанной для домашней капеллы графа Туна в Тетшене картиной “Распятие в горах” (“Das Kreuz im Gebirge” <...>). <...> Одно Рамдор выражает с предельной ясностью: алтарный образ должен вызывать в созерцающем его человеке чувство благоговения (Andacht), а для этой цели куда более подходит “историческая живопись” (напротив, “если пейзажная живопись будет пробираться в церкви и прокрадываться на алтари, то это подлинная дерзость”), и потому, что она изображает само молитвенное благоговение, “представляет нам события, известные нам с детства, самый легкий намек на которые вызывает в нас множество самых трогательных (rührendster) фактов, черт характера, слов; и наконец, наглядно представляет нам Тайную Вечерю и приглашает нас <...> достойным образом принять причастие” и т. д. Согласно Рамдору, получается, что для того, чтобы картина, и в данном случае алтарный образ, не вызвала в нас “патологического”, то есть жизненного, не эстетического, волнения, она именно ту ситуацию, которая вызывает такое жизненное волнение — здесь сцену Тайной Вечери, — должна наглядно и убедительно представить зрителю» (Михайлов 1997, с. 720–721).

А.В. Михайлов разъясняет ход мысли Рамдора: «<...> “историческая картина”, картина с определенным сюжетом, остраивает этот сюжет для зрителя, эстетически претворяет его, поддерживает в зрителе необходимую и уже направленную по нужному руслу направленность его чувств; кроме того, такая картина относится к замкнутому кругу мифологических, религиозных или реально-исторических сюжетов и тем самым к уже так или иначе

отстраненному, эстетически пресуществленному миру образов, миру размеренному и размеченному, благоупорядоченному. Иное дело — зритель, оказавшийся перед произведением пейзажной живописи <...> — оно, как мы уже слышали, ввергает зрителя в ту самую подлинную жизнь, извлекать из которой должно его всякое художественное произведение» (Михайлов 1997, с. 722).

Получается, что «историческая картина» прочно отделяет предстоящего от изображаемого события, надежно замыкая это событие в рамках иного момента времени, к которому у предстоящего нет никакой возможности подступиться. Фридрих же — это и вызывает чрезвычайное возмущение Рамдора — создает в своем пейзаже с Распятием место, где предстоящий может и должен встретиться со Христом, — место, представляющее собой нечто более доступное скорее предстоящему, чем историческому событию Распятия (горный пейзаж Фридриха — это пейзаж северных Альп). Следовательно, перед нами то, что Рамдор назовет «аллегорией», — событие Распятия в вечности и одновременно в каждом моменте времени и, соответственно, доступное каждому в любой момент времени. Для встречи с этим Распятием скорее требуется преодоление пространства, чем времени, духовное или физическое восхождение («Крест в горах»), усилие. И это требование, безусловно, ввергает зрителя в самую подлинную жизнь, вместо того чтобы извлекать его из нее, как «положено художественному произведению». В сущности, картина здесь при помощи иной стратегии, чем икона, пытается осуществить ту же задачу — вывести событие из рамок конкретного времени, за пределы границ чего-то, что однажды случилось — и успокоилось (упокоилось) в этом моменте времени; обеспечить зрителю не воспоминание о событии, но встречу с ним.

Такую встречу со Христом обеспечивает Блок читателю в своей поэме, вводя Его туда как «крайнее» во всех смыслах — вплоть до буквального «Исус Христос» — последние слова поэмы. Блок не описывает наличное, не выдает желаемое за действительное — он программирует будущее, он, как теург, обрекает реальность на следование за Христом, пусть сначала с одной целью — расстрелять Это непонятное, невидимое и тревожащее. Но даже для того, чтобы выстрелить, нужно идти по Его следам. Прием — тот же, что в «Великом инквизиторе» Достоевского отметил Павел Фокин: инквизитор выпустил Христа — и если сам захочет выйти из тюремной камеры, ему придется идти Ему во след (см.: Фокин 1996).

## ЛИТЕРАТУРА

- Белый 1995 — *Белый А.* Воспоминания о Блоке. М., 1995.
- Бердяев 1991 — *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991.
- Бердяев 1997 — *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Собр. соч. Т. 5. Париж, 1997. С. 205–391.
- Биография 1883 — Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского с портретом Ф.М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883.
- Блок 1960 — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3.
- Блок 1963 — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7.
- Боград 2005 — *Боград Г.* Метафизическое пространство и православная символика как основа мест обитания героев романа «Преступление и наказание» // *Достоевский: Дополнения к комментарию / Под ред. Т.А. Касаткиной.* М., 2005. С. 179–202.
- Вейсман 1991 — *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. Репринт V изд. 1899 г. М., 1991.
- Достоевский 1973 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6.
- Достоевский 1981 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 23.
- Достоевский 1986 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 2.
- Иванов 1994 — *Иванов В.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 282–311.
- Исупов 2000 — *Исупов К.Г.* Компетентное присутствие (Достоевский и «Серебряный век») // *Достоевский: Материалы и исследования.* Т. 15. СПб., 2000. С. 3–27.
- Касаткина 2010 — *Касаткина Т.А.* Федор Михайлович Достоевский // *Достоевский Ф.М.* Избранное. М., 2010. С. 5–58.
- Касаткина 2011 — *Касаткина Т.А.* Выстрел в Христа у Достоевского и Блока: как возрождается надежда // *Бюллетень Библиотеки «Дом А.Ф.Лосева».* Вып. 18. М., 2011. С. 117–121.
- Касаткина 2015 — *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двуставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М., 2015.
- Меерсон 2007 — *Меерсон О.* Набоков — апологет: защита Лужина или защита Достоевского? // *Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной:* В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 358–381.
- Михайлов 1997 — *Михайлов А.В.* Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 716–747.
- Пастернак 1990 — *Пастернак Б.* Доктор Живаго // *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3.
- Розанов 1990 — *Розанов В.В.* Опавшие листья. Короб 2-й // *Розанов В.В.* Приложение к журналу «Вопросы философии»: В 2 т. М., 1990. Т. 2. Уединенное. С. 421–629.

- Розанов 1997 — Розанов В. Чем нам дорог Достоевский? // Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. СПб., 1997. С. 270–278.
- Сыроватко 2007 — Сыроватко Л.В. Ф.М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции // Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 68–177.
- Тассис 2007 — Тассис Ж. Достоевский глазами Алданова // Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 382–405.
- Флоренский 1992 — Флоренский П. Детям моим: Воспоминания прошлых лет. М., 1992.
- Флоровский 1991 — Флоровский Г., протоиерей. Пути Русского Богословия: репринт. Париж, 1983.
- Фокин 1996 — Фокин П.Е. Поэма “Великий инквизитор” и футурология Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 12. СПб., 1996. С. 190–200.

Явление эсхатона: феномен Ф.М. Достоевского  
на рубеже XIX–XX вв.

Позиция Достоевского в русской культуре рубежа XIX–XX вв. уникальна. Он воспринимается как фигура, определяющая и личные жизненные проекты деятелей этого периода, и общее пространство культуры. Как такое положение связано с эсхатологичностью русской культуры этого времени, и рассмотрено в статье.

*Ключевые слова:* Достоевский, Блок, рубеж XIX–XX вв., эсхатон, структура образа.

The Phenomenon of Eschaton: F.M. Dostoevsky  
at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries

Position of Dostoevsky in Russian culture at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries is unique. He is seen as a figure defining both personal life projects and cultural space in general. The article focuses on how this situation is associated with the eschatological quality of Russian culture of the time.

*Keywords:* Dostoevsky, Blok, turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries, Eschaton, structure of image.



А. Дуккон (Будапешт)

ЭСХАТОЛОГИЧНОСТЬ  
ДОСТОЕВСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
Н.А. БЕРДЯЕВА И С.Н. БУЛГАКОВА





Исследователей творчества Ф.М. Достоевского и сегодня волнуют метафизические вопросы, которые задавались в конце XIX — начале XX столетия. Современные литературоведы нередко рассматривают апокалиптику, утопичность и эсхатологичность Достоевского в преломлении философов и литераторов Серебряного века. Таковы работы В.А. Котельникова (см.: Котельников 2002; Котельников 2011), О.А. Богдановой (см.: Богданова 2008). В последней ряд глав посвящен восприятию исихастских воззрений в творчестве Достоевского и писателей Серебряного века (Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, Ф. Сологуба, А. Белого, Г.И. Чулкова и др.), влиянию хилиазма, особенностям художественной антропологии и типу апокалиптического сознания у названных авторов. В статье Л.Г. Сухотиной представлено восприятие «мировоззренческих позиций Ф.М. Достоевского общественной мыслью второй половины XIX — начала XX века» (Сухотина 2003, с. 64). Ценность упомянутых работ для нашего исследования определяется тем, что они стали катализатором высказанных здесь мыслей и направили внимание автора к ряду произведений начала XX в.

В философской и литературной эссеистике первых десятилетий XX в. постоянной темой становится эсхатологичность миропонимания Достоевского: В.В. Розанов, С.Н. Булгаков, В.И. Иванов, Н.А. Бердяев и др. серьезное внимание уделяют данной проблеме. В настоящей работе предпринят анализ интерпретаций «поэмы» Ивана Карамазова «Великий инквизитор» из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1878–1880), принадлежащих Булгакову и Бердяеву.

В конце XIX в. литературный образ Великого инквизитора приобретает поистине космический масштаб благодаря открытиям Розанова (см.: Розанов 1894) и В.С. Соловьева (см.: Соловьев 1900). «Краткую повесть об Антихристе» в составе соловьевских «Трех разговоров...», очевидно перекликающуюся с упомянутой «поэмой» Ивана Карамазова<sup>1</sup>, можно принять за

---

1 В.С. Соловьев разрешает антиномии Ивана Карамазова в метафизически-апокалиптической плоскости: дух Великого инквизитора, агента Антихриста в истории, может показаться всемогущим, но



своеобразную утопию на основе Апокалипсиса или даже за парафраз Откровения Иоанна Богослова. В трудах Бердяева и Булгакова освещаются антропологические и социологические аспекты этой протестической фигуры, ставшей таким же культурным архетипом, как образы Гамлета, Дон Кихота, Дон Жуана, Фауста. Протеизм Великого инквизитора обусловлен в первую очередь фикциональностью этого образа — ведь он есть фикция фикции, выдуманная героем Достоевского фигура, не поддающаяся точному определению: «Но не все ли равно нам с тобою, — говорит Иван Алеше, — что *qui pro quo*, что безбрежная фантазия?» (Достоевский 1976, с. 228). Здесь идет речь именно о неопределимости персонажа Ивановой «поэмы». С другой стороны, описание внешности инквизитора, само его появление окружены такими сигналами, как «огненная искорка» во «впалых глазах», «зловещий огонь» во взгляде, «омрачившееся» лицо (см. там же, с. 227). Эти штрихи вызывают в памяти читателя родственные образы, например лермонтовского Демона, неуловимость которого запечатлена в строках: «Он был похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..» (Лермонтов 1989, с. 448). Огонь и мрак — обычные атрибуты демонических фигур в литературе и в искусстве.

Великий инквизитор<sup>2</sup> в работах Бердяева и Булгакова является в такой завершенной, «мировой» форме, что читатель уже и не думает о прообразе, о «первом», или «настоящем», Великом инквизиторе (*Großinquisitor*) из драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос» (1783–1787). «Достоевского» же инквизитора Бердяев однозначно воспринимает как предтечу Антихриста: «Великий инквизитор — это символ того духа, который окончательно воплотился не в массе человечества, а в новом боге, новом царе земном» (Бердяев 1992, с. 226–227).

В драме Шиллера Великий инквизитор появляется лишь в последнем «выходе», освобождая совесть колеблющегося Филиппа II для совершения страшного действия: он отдает собственного сына в руки инквизиции, на костер, ради интересов империи. Шиллеровский инквизитор стар, слеп и абсо-

---

власть Антихриста имеет конец, он побежден Сыном Божиим навсегда (см.: Откр 20: 21).

2 В тексте «Братьев Карамазовых» имя этого персонажа пишется по-разному: то с маленькой, то с большой буквы. Постоянно употреблять большую букву в именовании Великого инквизитора стали только в Серебряном веке.

лютно непоколебим в убеждении, что ради «всеобщего блага» (здесь: империи, власти) можно пожертвовать сыном, т. е. перешагнуть через природные и метафизические запреты. Так Шиллер показал абсурдность неограниченной земной власти, в конечном итоге ведущей ее носителей к саморазрушению. Намек инквизитора на библейскую параллель — Бог Отец тоже отдал в жертву Своего Сына ради спасения людей — является искажением смысла Божественной мистерии: при дворе короля Филиппа II актуально не эсхатологическое значение жертвы Христа, но самоцельное сохранение земной власти. Именно в этом намеке инквизитора узнается голос «страшного <...> могучего и умного духа» (Достоевский 1976, с. 229, 230), который искушал Иисуса в пустыне. Разговор короля и инквизитора уже содержит то зерно, которое прорастет в философии Достоевского. Так, инквизитор упрекает Филиппа в идейной близости маркизу Позе — в желании стать *личностью* и окружить себя *настоящими* людьми, а не лакеями вроде Доминго. В их диалоге обсуждается вопрос: имеет ли церковь такую власть, которая может освободить монарха от греха преступления природных и Божественных законов ради государственных интересов, в частности от греха сыноубийства?

При этом необходимо иметь в виду, что Шиллер относился к Католической церкви и — шире — христианской религии в целом негативно. Например, в стихотворении «Боги Греции» поэт оплакивает исчезновение прекрасного, веселого мира античных языческих богов, одушевлявших природу ради власти *единственного* христианского Бога. В картине, созданной Шиллером, просвечивают образы библейского Бога-владыки, которого рабски покорен человек, и «обезбоженного»<sup>3</sup> мира:

Всех цветов душистых строй великой  
Злым дыханьем севера снесен;  
Чтоб один возвысился владыкой,  
Мир богов на гибель осужден.  
<...>  
Без сознания радость расточая,  
Не провидя блеска своего,  
Над собой вождя не сознавая,  
Не доля восторга моего,

3 Пер. с нем. А.А. Фета.

*Без любви к виновнику творенья,  
Как часы, неоживлен и сир,  
Рабски лишь закону тяготенья,  
Обезбожен, служит мир.*

(Фет 1982, с. 404; курсив мой. — А. Д.)

Шиллеровская позиция по отношению к религии и церкви безусловно учитывалась Достоевским, несмотря на то что в «Дон Карлосе» немецкий автор в духе идеологии «Бури и натиска» и философии Просвещения критиковал христианскую веру, а в русском романе «Братья Карамазовы» ее значение приобрело космический и даже сверхкосмический масштаб.

Литературным связям братьев Ф.М. и М.М. Достоевских с творчеством Шиллера посвящено немало серьезных исследований (см., например: Tschizhevskij 1929; Lyngstad 1975; Вильмонт 1984; Schulz 1992; Герик 2010; Криницын 2012); мы не будем на них останавливаться, так как нас интересует конкретный аспект — философское развитие и полифоническое переосмысление русским писателем шиллеровского концепта Великого инквизитора. В первую очередь важно отметить мировоззренческое различие Шиллера и Достоевского: для первого положительную ценность имели идеи Просвещения (вера в разум, абстрактную свободу и гуманизм), проповедуемые маркизом Позой и противопоставленные воззрениям церкви как идейного врага; Достоевский, напротив, в своем последнем романе указал на дьявольское происхождение абстрактного разума, подрывающего христианские основы жизни. У Шиллера церковь и власть — союзники, олицетворяющие несвободу и зло, а добро представлено стремлением к подвигу во имя освобождения человечества от религиозных «заблуждений». Достоевский — почти на столетие позже — видел и понимал утопичность, «литературность» такой оппозиции. Он показывал опасность злоупотребления со стороны немногих сильных духовной слабостью человеческого большинства, разоблачал искажение инквизитором подлинной Христовой церкви, его компромисс с Сатаной. Суггестивная сила аргументов девяностолетнего кардинала, убедительность всей «фантастической поэмы» Ивана Карамазова обусловлены тем, что в них сосредоточились многолетние духовные искания и сомнения самого автора романа; протестичная фигура Великого инквизитора вырастала из живого источника художественного творчества.

Обратимся ко второй теме диалога короля Филиппа и инквизитора — свободе: кому принадлежит свобода в этом мире? Королю Филиппу? Нет, потому что он является рабом власти: ему нельзя ни свободно любить, ни искренне доверять кому-либо, так как чувства к людям могут прийти в противоречие с идеей господства над ними — и таким образом получается *circulus vitiosus*, порочный круг. По логике инквизитора, страсти и чувства ослабляют волю, поэтому король не должен им поддаваться. Но замалчивается другая сторона проблемы: ведь абсолютная, самоцельная власть также подчиняет себе короля и любого безраздельно стремящегося к ней. Рабство у власти, как и рабство у страстей и чувств одинаково трагичны и губительны. Демону власти в драме Шиллера приносится длинная цепь жертв (Поза, Карлос, супруга короля, эпизодические персонажи); путь же любви и доверия, померещившийся в разговоре с Позой, потребовал бы самопожертвования от короля, который в этом случае преобразился бы в трагического героя. Шиллер отказался от такого решения проблемы; тяготение к идеализму и антиклерикальность не помешали ему адекватно понять и правдиво изобразить природу власти и противоречивость человеческой души. Наряду с художественным инстинктом ему помогло тщательное изучение истории Нидерландов.

Достоевский, читатель Шиллера с юных лет, глубоко постиг обрисованные антиномии; в его произведениях можно проследить развитие идей шиллеровского Великого инквизитора: при обращении к вопросам о свободе и произволе, о разделении людей на избранных и обыкновенных (Герой подполья, Раскольников), при оправдании альтруистическими идеями восстания против Бога и самообожествления человека (Иван Карамазов, Великий инквизитор). Рассказанная Иваном «поэма» в романе «Братья Карамазовы»<sup>4</sup> является конечным этапом и тонко разработанной версией «инквизиторской» философии.

4 Л.И. Сараскина анализирует «поэму» Ивана, названную Алешей «сюжетом-фантазией», указывая на тонкую литературную игру Ивана и на силу искушения, исходящего от рассказа брата, для Алеши: «Так Достоевский снова переводит тему богоборческих искушений в плоскость метафизическую и эзотерическую. “Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?” — Этот “Каинов ответ Богу об убитом брате” предложил Иван. Но непостижимым образом забыл о брате Дмитрие и Алеша. Победа куда-то девалась. Осталось лишь великое недоумение» (Сараскина 1996, с. 140). Статья Сараскиной подтверждает

Обратимся, наконец, к интерпретациям образа Великого инквизитора у Достоевского в работах Булгакова и Бердяева. Первый посвятил ему лекцию, прочитанную в Киеве в 1901 г. (см.: Булгаков 1993). Прошло всего два десятилетия после смерти Достоевского и 22 года после появления романа «Братья Карамазовы», говорил Булгаков, и это совсем немного для масштабного восприятия великого художественного произведения, но уже достаточно для того, чтобы увидеть и выделить в нем так называемые мировые вопросы, перекликающиеся с «мировыми» идеями в произведениях таких великих авторов, как Данте, Шекспир, Гёте. Как ни странно, параллели с Шиллером в лекции Булгакова нет. Однако Великий инквизитор, по мысли лектора, присутствует среди «мировых» образов. Булгаков называет Достоевского «художником-философом»<sup>5</sup> (см. там же, с. 17) и в доказательство перечисляет следующие факты. В первую очередь, это создание образа Ивана Карамазова, «самого близкого, самого родного» для русской интеллигенции (см. там же), в котором сосредоточились основные философские размышления писателя. Этот герой обладает истинно шекспировским размахом, и, хотя голос Ивана включен, если воспользоваться позднейшим выражением М.М. Бахтина, в «большой диалог» романа (см. Бахтин 1972, с. 72), его мысли выражаются больше в монологах, чем в подлинных диалогах. Разовьем мысль Булгакова в направлении аналогий героев Достоевского с «мировыми» образами: в Иване, как и в шекспировском Гамлете, преобладают центростремительные силы, его богоборчество содержит те же мотивы, что и у персонажа английского гения, — несправедливость, тиранство, неустроенность человеческого бытия проявляются для обоих в космических размерах. Далее в лекции Булгакова проводится параллель между Иваном и гётевским Фаустом: с первых сцен великой философской драмы И.-В. Гёте герой задается вопросами познания цели и смысла человеческого существования<sup>6</sup>. Булгаков указы-

---

нашу мысль: Великий инквизитор Ивана, по концепции Достоевского, ближе к Антихристу, искусителю, вечному врагу человека, чем инквизитор Шиллера.

- 5 Хотя сам писатель считал себя «шваховатым» в философии (см.: Сухотина 2003, с. 64).
- 6 История вопроса о «фаустовском восприятии» Ивана Карамазова, начиная с лекции С.Н. Булгакова «Иван Карамазов (в романе Достоевского “Братья Карамазовы”) как философский тип» (1901), подробно рассмотрена в статье Г.К. Щенникова (см.: Щенников 1996).

вает на общую черту Гамлета, Фауста и Ивана Карамазова: это не что иное, как *сомнение*, которое доходит до болезни. Добавим, что у Шиллера в «Дон Карлосе» сомнение характерно отнюдь не для положительных персонажей (таких как маркиз Поза или Дон Карлос), а для короля Филиппа. Так, Поза не сомневается, а действует почти как Дон Кихот; Карлос тоже не сомневается, а *мучается* в отчаянии, хотя в его образе мерещится вариация гамлетовской проблематики: отец отнял у него невесту и будущее, а его воля парализована любовью к королеве (бывшей невесте); его направляет Поза ради его же спасения. Разница в том, что герой Шекспира — одновременно и субъект и объект игры: он играет с другими, чтобы выявить истину, и с ним играют те, кто хочет скрыть эту истину, т. е. преступление в королевском дворце. Дон Карлос же остается лишь предметом игры — со стороны представителей «врагов» (двора) и со стороны своего друга Позы. Другой полюс в драме Шиллера представляет собой инквизитор, который не знает уже никакого сомнения; в буквальном и переносном смысле слова он — слепой, ему не нужно больше зрения, ибо он считает власть и устройство церкви законченными, непоколебимыми.

У Достоевского этот закаменелый прообраз оживляется и драматизируется<sup>7</sup>: шиллеровский Великий инквизитор презирает страсти и чувства, а создание Ивана Карамазова именно *со страстью* опровергает учение Христа; в отличие от шиллеровского персонажа у него горящие глаза, а в молодости он сам *страстно* верил в учение Иисуса. *Страсть, страдание и сострадание* являются лейтмотивом этой параболы, но представлены в разных конstellациях в идеологии самого Ивана (см. главу «Бунт» в книге пятой «Рго и сонрга» второй части романа «Братья Карамазовы») и его «антигероя» из «поэмы» о Великом инквизиторе.

- 7 Знаменательное различие: в драме Шиллера образ Великого инквизитора является статичным, а в романе, жанре эпическом, напротив, он изображен динамично, как носитель трагической коллизии. Это еще одно свидетельство того, что в поэтике Достоевского традиционно эпический жанр приобретает драматические признаки. Однако жанровое определение *поэмы* Ивана так же сложно: по словам самого героя-автора, это устный *рассказ in statu nascendi* (в момент возникновения — *лат.*), хотя на самом деле он зародился в голове и душе Ивана уже год назад. Думается, что драматический характер «поэмы» обусловлен именно этой двойственностью: от головы (ума) исходит сила искушения, от души — *память* о прежней страсти и страдании.

Отрицание будущей «мировой гармонии» из-за нравственной невозможности простить страдания невинных детей в аргументации Ивана покоится на современной ему гуманистической трансформации христианства. Булгаков в связи с этим пишет: «<...> проблема теодицеи, как она поставлена Иваном, неразрешима с точки зрения эвдемонистического понимания прогресса, видящего в последнем увеличение счастья наибольшего числа людей» (Булгаков 1993, с. 30–31).

В булгаковской лекции важное место занимают и другие поднятые Иваном вопросы: о всемирно-историческом прогрессе, демократии и социализме. Все сказанное лектором в 1901 г. вскоре реализовалось в русской (отчасти также и в мировой) истории. Булгаков назвал философскую «поэму» Ивана «причудливо гениальным созданием», в котором библейский фон связывается с современным содержанием так же, как в *Прологе* к «Фаусту» Гёте (см.: Булгаков 1993, с. 32). Действительно, Достоевский в «поэме» Ивана показал хамелеонскую сущность Великого инквизитора: в его словах просвечивает то аристократизм романтических — страдающих и одновременно обладающих разрушительной силой — демонов, которых мы знаем по произведениям Дж.Г. Байрона, М.Ю. Лермонтова, Ф. Ницше, то симпатия к демократии и забота о благе маленького человека. Инквизитор оспаривает принцип *libertas major*<sup>8</sup> — способность и готовность людей выбрать большую, «тяжелую свободу», т. е. подражание Христу (*imitatio Christi*). Его «вера» оборачивается неверием в богоподобие человека и презрением к человечеству, которое он желает привести к земному счастью *насильственным* способом. В русской литературе этот мотив впервые возник в знаменитом письме В.Г. Белинского В.П. Боткину от 8 сентября 1841 г., где критик *страстно* восставал против прежнего своего кумира Гегеля и его «всеобщего» во имя прогресса и «социальности»: «<...> воспитание всегда делает нас или выше, или ниже нашей природы, да сверх того, с нравственным улучшением должно возникнуть и физическое улучшение человека. И это делается через социальность. И потому нет ничего выше и бла-

8 «Уже Бл[аженный] Августин говорит о двух свободах — *libertas minor* и *libertas major*. <...> Под свободой понимается то изначальная иррациональная свобода, свобода, предшествующая добру и злу и определяющая их выбор, то последняя, разумная свобода, свобода в добре, свобода в истине; т. е. свобода понимается то как исходная точка и путь, то как конечная точка и цель» (Бердяев 1994, с. 92).

городнее, как способствовать ее развитию и ходу. Но смешно и думать, что это может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов, без крови. *Люди так глупы, что их насильно надо вести к счастью.* Да и что кровь тысячей в сравнении с унижением и страданием миллионов. К тому же: *fiat justitia — pereat mundus!*<sup>9</sup>) (Белинский 1956, с. 71; курсив мой. — А.Д.).

Белинский выражается прямо, однозначно, «одногласно» (по выражению Бахтина), не осложняя свою речь скептицизмом «чужого слова»; он еще всецело верит в идеалы французской революции. В тексте же Достоевского, в монологе Великого инквизитора, именно «двуголосость» его «слова» (см.: Бахтин 1972, с. 323–330) разоблачает демоничность говорящего: сквозь лексику романтической революционности и утопических мечтаний, лексику «передовых» критиков церкви как таковой просвечивают цинизм и неверие (см.: Дуккон 1982; Дуккон 2013; Dukkoon 1992).

Лекция Булгакова завершается утверждением близости антихристианских убеждений Великого инквизитора и «философии жизни» Ницше, что особенно ярко выразилось в образе Заратустры. В заключение автор сводит напряженные метафизические и религиозные искания Ивана к «болезни совести» как национальной черте русской интеллигенции: «<...> между идеалом и действительностью, между требованием совести и разума и жизнью у нас лежит огромная пропасть, существует страшный разлад, и от этого разлада мы и становимся больны» (Булгаков 1993, с. 43–44). Вывод философа звучит так: пусть сон Мити Карамазова, «плачущее дитё», снится русской интеллигенции, пока она не поймет, «что воистину всякий пред всеми за всех и за все виноват» (Достоевский 1976, с. 262; см.: Булгаков 1993, с. 45). Очевидно, что образ Великого инквизитора воспринимается Булгаковым как один из аспектов мировоззрения Ивана Карамазова. Философ рассматривает и другие поднятые этим героем на страницах романа вопросы: о гуманизме, социализме, деизме и т. д.

В работе Бердяева «Великий инквизитор» (1907), к анализу которой мы переходим, эсхатологические мотивы сочиненной героем Достоевского «поэмы», этого «квазиапокрифа» или «литературно-философской импровизации» (см.: Сараскина 1996, с. 133), акцентированы гораздо заметнее, чем у Булгакова. Для

9 Пусть погибнет мир, но да свершится правосудие (лат.).

Бердяева Достоевский до конца жизни оставался источником размышлений, катализатором целого спектра религиозно-философских исследований (см., например: Бердяев 1923; Бердяев 1991). В соответствии с темой настоящей статьи мы остановимся на главе «Великий инквизитор» из ранней книги философа «Новое религиозное сознание и общественность» (см.: Бердяев, 1907), вышедшей в свет примерно в одно время с лекцией Булгакова. Мыслителей связывала общность позиций, в первую очередь критика революционной интеллигенции в сборниках «Проблемы идеализма» (1902) и «Вехи» (1909). Апокалиптические настроения начала XX в., предчувствие великих исторических переворотов, бореие разных философско-мировоззренческих течений отражаются и в упомянутой книге Бердяева. В его писаниях мы встречаемся с многосторонним анализом проблемы свободы. Центральное место в главе «Великий инквизитор» занимает подробный анализ трех искушений Иисуса Христа в пустыне. Великий инквизитор у Достоевского формулирует, по мысли Бердяева, свои ответы Иисусу как юридическое обвинение, его аргументы сопровождаются комментариями философа. Таким образом, возникает многоярусная дискуссия: слова Великого инквизитора (*versus*<sup>10</sup> Ивана, *versus* самого Достоевского), в котором Бердяев видит символ Антихриста, комментируются в разоблачительном ключе, и одновременно «мир сей» предстает в эсхатологической перспективе: «Предвечная свобода человека, абсолютное достоинство его, связь с вечностью выше всякого устройства, всякого успокоения, всякого благополучия, всякого недостойного, слабого, жалкого счастья. Последней трагедии мировой жизни все равно не миновать, нужно идти ей навстречу свободно и достоинством. Никаким позитивизмом нельзя закрыться от смысла мира, никаким социализмом — от освободительного конца мира.

В чем главные черты Великого Инквизитора в понимании Достоевского? Отвержение *свободы* во имя *счастья* людей, *Бога* во имя *человечества*. Этим соблазняет Великий Инквизитор людей, принуждает их отказаться от свободы, отвращает их от вечности. А Христос более всего дорожил свободой, свободной любовью человека» (Бердяев 1992, с. 221).

Бердяев прозорливо замечает, что речь в «поэме» идет далеко не только о противостоянии католичества и православия:

10 Против, в сравнении с (*лат.*).

в диалогизированном монологе Великого инквизитора поднимаются философско-исторические и антропологические вопросы всемирного масштаба, проблема человеческой свободы как выбора между сугубо земными и трансцендентными ориентирами. Именно в резком противопоставлении Небесного и земного царств проявляется сатанинский характер мышления Великого инквизитора — ведь Священное Писание пронизано сознанием Промыслительной миссии Бога в жизни мира и отдельного человека, верой в постоянное Богоприсутствие, призывами «не заботиться» чересчур «о завтрашнем дне», но искать «прежде Царствия Божия и правды Его», и остальное «все приложится» человеку (см.: Мф 6: 33–34). Иисус пришел в мир восстановить первоначальное единство Творца и творения, а искушитель в разных обличьях и разными способами старается этому помешать<sup>11</sup>.

Бердяев дает тонкий анализ двойственности Великого инквизитора, благодаря которой его дух может одновременно проявляться как в консервативных, самодержавных системах, так и в конструкциях социалистов, строителей «новой Вавилонской башни». Ведь отрицание теми и другими личности, свободы, человеческого достоинства, утверждение духовной слабости и несамостоятельности большинства людей, отношение к ним как к безликой массе, применение насилия в деле установления всеобщего счастья на «падшей», по христианскому вероучению, земле, что вообще является, по мнению философа, иллюзорной идеей, — все это свидетельства методов Антихриста, модификацией которого и является Великий инквизитор. Критика Бердяева была косвенно направлена и против современных эзотерических сект и мистических «лжерелигий» (он намекает, например, на собрания у Мережковских<sup>12</sup>),

- 11 Огромность историко-философской перспективы, открывающейся при постановке вопросов о связях Церкви, земного мира и Царства Христова, раскрывается в глубоком исследовании А.Г. Гачева (см.: Гачева 2007).
- 12 После закрытия Религиозно-философских собраний в Петербурге (1901–1903) Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус создали «домашнюю церковь», где разрабатывали особый чин «литургии» и других «священнодействий». По их мнению, это должно было стать зерном, из которого вскоре произрастет древо новой церкви «Святого Духа». Характерную для 1903–1904 гг. «атмосферу салона Мережковских», практиковавших домашние внецерковные службы с участием Д.В. Философова, А.В. Карташева, А.Н. Бенуа, А. Белого, сестер

потому что личность угнетается в них так же, как и в вышеупомянутых грандиозных формах земной власти. Современный эстетизированный демонизм, считает Бердяев, ближе духу Великого инквизитора, чем богоборчество Байрона и Ницше, потому что они боролись за *подлинного*, в их понимании, Бога, а не искали *псевдобожества*, как это делают современные декаденты.

Нельзя не отметить, что оценки Ницше и ницшеанской философии у Булгакова и Бердяева расходятся. По Булгакову, «аристократизм» Заратустры родствен презрению к человеку у карамазовского Великого инквизитора, т. е. является разновидностью сатанинской гордыни. Бердяев же видит в идее «сверхчеловека» у Ницше стремление к высшему, преодоление сугубо земных, плотских, инертных сил. Такое понимание сближается со взглядом Соловьева. В *Übermensch*<sup>13</sup> немецкого философа Соловьев увидел такие духовные перспективы, которые его привлекали и раньше, как свидетельствуют работы «Три речи в память Достоевского» (1881–1883) и «На пути к истинной философии» (1883). В самом конце XIX в. в статьях «Лермонтов» (написана в 1898 г., опубликована в 1901 г.) и «Идея сверхчеловека» (1899) еще рельефнее вырисовываются соловьевские размышления о «сверхчеловеческом пути», «которым шли, идут и будут идти многие, на благо всех, и, конечно, важнейший наш жизненный интерес — в том, чтобы побольше людей на этот путь вступали, прямее и дальше по нем проходили, потому что на конце его — полная и решительная победа над смертью» (Соловьев 1988, с. 633–634). Как видим, в отличие от Ницше единственным «подлинным “сверхчеловеком”» для русского философа был «первенец из мертвых» Иисус Христос. И хотя «дурная сторона ницшеанства (“презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе *заранее* какого-то исключительного сверхчеловеческого значения”) бросается в глаза», в его учении есть, по мнению Соловьева, «истина, которою оно сильно и привлекательно для живой души»: именно «благодаря Ницше передовые люди заявляют себя <...> так, что с ними логически возможен и

З.Н. Гиппиус и др., Н.А. Бердяев описал в «Самопознании» (1939–1948): «Что-то сверхличное, разлитое в воздухе, какая-то нездоровая магия, которая, вероятно, бывает в сектантской кружковщине, в сектах не рационалистического и не евангельского типа» (Бердяев 1991, с. 143).

13 Сверхчеловек (нем.).

требуется серьезный разговор — и притом о делах сверхчеловеческих» (там же, с. 628, 634; курсив мой. — А.Д.).

И Соловьев, и Бердяев вели борьбу против консервативного национализма, революционизма и эзотерического демонизма конца XIX — начала XX в. Все эти направления в конечном итоге отрицали великое значение человеческой личности, основанное на факте Боговоплощения в лице Христа. В стремлении устроиться на земле без Бога Бердяев видел человеческое самообожествление под маской гуманности, возведение «социально-позитивной вавилонской башни»: «Великий Инквизитор, скрывающийся под этим зданием человеческим, с враждой, иногда скрытой, иногда открытой, восстает против свободы Христовой, Христова призыва к вечности» (Бердяев 1992, с. 220).

Заключительные слова бердяевского «Великого инквизитора» — о различии между Божьим Духом и Антихристовым искушением — звучат как духовное кредо автора: «Признание абсолютного значения и предназначения личности, признание свободы и любви путями к спасению, мировому освобождению и мировому соединению — вот по чему узнается Дух Божий. Неуважение к личности, превращение ее в средство, предание свободы за блага временные, путь насилия вместо пути любви, поддержание мирового разъединения путем внешней связанности — вот по чему узнается дух Великого Инквизитора, дух дьявольский. Важная задача — освободиться от демонизма благочестивого, демонизма по отсутствию сознания, возвратить святых богборцов к Богу, отвергнуть демонические слова для дел и переживаний не демонических» (Бердяев 1992, с. 241).

Статью Бердяева пронизывает стремление разоблачить Искусителя, отнимающего у человечества, под прикрытием гуманизма, социальности и заботы о его земном благе, Богоподобие, перспективу вечности. «Легенда о Великом Инквизиторе» (*sic!* — А.Д.) Достоевского, наряду с «Краткой повестью об Антихристе» Соловьева, по Бердяеву, истинно пророческие произведения, потому что в обоих ставится вопрос о судьбе христианского мира с точки зрения конца, завершения истории. И «Легенда...», и «Повесть...» открывают и показывают людям дьявольскую подоплеку эвдемонизма, как будто борьба Спасителя с тремя искушениями все еще длится... Бердяев раскрывает приемы демонического воздействия: обман, отрицание

личности, строительство очередной «Вавилонской башни», превращение людей в безликую толпу, затемнение религиозного сознания, «духовное плебейство» вместо мирового всеединства, порабощенность вместо свободы и разьединенность вместо братства и т. д. — и разоблачает Антихристовы следы в современной истории. Однако читателю становится ясным и то, что задачей автора является не самостоятельный анализ образа Великого инквизитора, но утверждение своих собственных религиозно-философских взглядов *по поводу* этого героя. Думается, что именно поэтому он оставляет без внимания мотив *страдания* персонажа.

В «поэме» Ивана Карамазова агент «страшного <...> духа» и Иисус стоят лицом к лицу, в монологе инквизитора к концу появляются оттенки исповеди, а возражения Алеши время от времени напоминают читателю о том, что фигура кардинала неоднозначна, сущность ее неуловима. Смысл обрисованной ситуации — в постановке вопроса: можно ли признать инквизитора истинно страдающим или нет? Иван постоянно намекает на эту возможность, недаром завершая свой рассказ милосердным жестом Христа, Который молча целует Великого инквизитора в «бескровные девяностолетние уста» (Достоевский 1976, с. 239). Напротив, Алеша оценивает персонажа «поэмы» сугубо отрицательно, усматривая его «тайну» в простом неверии в Бога. Очевидно, что младший Карамазов не принимает во внимание литературности «поэмы» и видит в «фантазии» старшего брата лишь опасные сигналы религиозного сомнения и бунта. Бердяевское прочтение напоминает позицию Алеши, т. е. является лишь одним из возможных пониманий, но — по авторской интенции Достоевского — далеко не единственным. В последующих работах Бердяев часто обращался к интерпретации образа Великого инквизитора, как правило перераставшей у него границы романа Достоевского и служившей для собственных философско-эссеистических и публицистических целей.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1972 — Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
- Белинский 1956 — Белинский В.Г. Полн. собр. соч. и писем: В 13 т. М., 1956. Т. 12.
- Бердяев 1907 — Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907.
- Бердяев 1923 — Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. Прага, 1923.
- Бердяев 1991 — Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М., 1991.
- Бердяев 1992 — Бердяев Н.А. Великий инквизитор // О Великом инквизиторе. Достоевский и последующие / Сост. Ю.И. Селиверстов. М., 1992. С. 219-241.
- Бердяев 1994 — Бердяев Н.А. Философия свободного духа. Проблема-тика и апология христианства. М., 1994.
- Богданова 2008 — Богданова О.А. Под созвездием Достоевского (Художественная проза рубежа XIX-XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). М., 2008.
- Булгаков 1993 — Булгаков С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 15-45.
- Вильмонт 1984 — Вильмонт Н.Н. Достоевский и Шиллер. М., 1984.
- Гачева 2007 — Гачева А.Г. Роман «Братья Карамазовы» в кругу идей и проблем русской религиозно-философской мысли XIX века // Достоевский и мировая культура: Альманах. М., 2007. № 22. С. 27-84.
- Герик 2010 — Герик Х.Ю. Достоевский и Шиллер. Предварительный опыт поэтологического сравнения // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 5-15.
- Достоевский 1976 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14.
- Дуккон 1982 — Дуккон А. К вопросу о некоторых проблемах оценки расхождений между Достоевским и Белинским // Acta Universitatis Szegediensis. Dissertationes Slavicae. 15. Szeged, 1982. P. 67-84.
- Дуккон 2013 — Дуккон А. Диалог текстов: «голос» В.Г. Белинского в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского // Культура и текст. 2013 № 1 (14). С. 4-29.
- Котельников 2002 — Котельников В.А. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М., 2002.
- Котельников 2011 — Котельников В.А. Апокалиптика и эсхатология у Достоевского // Русская литература. 2011. № 3. С. 51-67.
- Кривицын 2012 — Кривицын А.Б. Достоевский и Шиллер. Интермедия вторая: Трагический бунт Ипполита [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45878.php>

- Лермонтов 1989 — *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. Стихотворения и поэмы.
- Розанов 1894 — *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского: Опыт критического комментария. СПб., 1894.
- Сараскина 1996 — *Сараскина Л.* Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 1996. № 6. С. 125-140.
- Соловьев 1900 — *Соловьев В.С.* Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями. СПб., 1900.
- Соловьев 1988 — *Соловьев В.С.* Идея сверхчеловека // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 626-634.
- Сухотина 2003 — *Сухотина Л.Г.* Достоевский в общественной мысли России второй половины XIX — начала XX века // Вестник Томского государственного университета. 2003. № 277.
- Фет 1982 — *Фет А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 1. Стихотворения, поэмы, переводы.
- Щенников 1996 — *Щенников Г.К.* Иван Карамазов — русский Фауст // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 1996. № 6. С. 5-82.
- Dukkon 1992 — *Dukkon Á.* Arcok és álarcok. Dosztojevszkij és Belinszkij [Лица и маски. Достоевский и Белинский (венг.)]. Budapest, 1992.
- Lyngstad 1975 — *Lyngstad A.* Dostoevsky and Schiller. The Hague; Paris, 1975.
- Tschižewskij 1929 — *Tschižewskij D.* Schiller und die Brüder Karamasow // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1929. Bd. VI. S. 1-42.
- Schulz 1992 — *Schulz Ch.* Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs. München, 1992.

Эсхатологичность Ф.М. Достоевского  
в интерпретации Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова

В статье сопоставляются и интерпретируются суждения великих философов начала XX в. С.Н. Булгакова и Н.А. Бердяева о роли и значении образа Великого инквизитора из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». В связи с энигматической фигурой этого персонажа поднимаются вопросы о взаимоотношениях Церкви и государства, кризисе гуманизма и эсхатологических перспективах истории. Прослеживается полемическая преемственность образа Великого инквизитора по отношению к персонажу драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос».

*Ключевые слова:* эсхатология, Великий инквизитор, Иван Карамазов, Шиллер, Белинский, гуманизм.

Interpretations of F. Dostoevsky's Eschatologicality  
by N. Berdiaev and S. Bulgakov

The paper deals with the interpretations given by great Russian philosophers of the early 20th century, N. Berdiaev and S. Bulgakov, to the role and meaning of Grand Inquisitor from Dostoevsky's novel «The Brothers Karamazov». In relation to this enigmatic character the problems of relationship between Church and state, crisis of humanism and eschatological perspective of history arise. The author also refers to similar motives in F. Schiller's drama «Don Carlos».

*Keywords:* eschatology, Grand Inquisitor, Ivan Karamazov, Schiller, Belinsky, humanism.



Н. Андрич (Подгорица)

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА  
В ТРИЛОГИИ  
ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО  
«ХРИСТОС И АНТИХРИСТ»





В конце концов, жизнь без утопий становится непригодной для дыхания, по крайней мере для большинства: поскольку миру угрожает окаменение, ему необходим какой-то новый бред.

*Эмиль Сиоран. «История и утопия» (1957)*

По мнению В.В. Зеньковского, утопическое сознание возникло в России только в начале XVIII в., в эпоху Петра I, который намеревался превратить свою страну в прогрессивное европейское государство, основанное на светском мировоззрении (см.: Зеньковский 2008, с. 215). Однако лишь в конце XIX в., с зарождением символизма, в России появилась утопическая идея о том, что именно культура является силой, способной изменить существующую действительность. Отведенная культуре преобразовательная роль наряду с признанием ее самостоятельной духовной силой привели к мифологизации культуры. Один из ярчайших русских символистов рубежа XIX–XX вв. — Д.С. Мережковский свои культурно-утопические проекты стремился воплотить как в литературном творчестве, так и в общественной деятельности. Несмотря на постоянное внимание автора трилогии «Христос и Антихрист» (1896–1905) к раскрытию и анализу различных утопических идей, характерных для русского этоса, само авторское сознание Мережковского так и не вышло здесь за пределы утопизма.

### Город видимый и город невидимый

Один из главных героев последней части трилогии Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» (1905) — Петр Великий своими реформами создал возможность возникновения в России внецерковного мировоззрения, что и стало толчком к появлению утопических идей. Осложненное утопическими чертами гуманистическое мировоззрение Петра не могло внедриться



в русский этос, основанный прежде всего на христианском вероучении. При этом само стремление героя к обустройству земной жизни на принципах справедливости не чуждо христианству — его можно связать с хилиастическими чаяниями.

Рационалистический настрой Петра I, возводящего новую столицу России — Санкт-Петербург, противопоставлен хтоническим силам природы: для освоения нового пространства их необходимо преодолеть. Идея создания нового пространства, по мнению Мирчи Элиаде, основывается на древнейших религиозных представлениях человека, схожих с представлениями о *создании Мира* и существующих до любого его осознания (см.: Elijade 2003, с. 75). Хтонические силы воды и огня постоянно стремятся уничтожить становящийся космос и вернуть обустроенное пространство в первобытное состояние хаоса. Строительство Санкт-Петербурга как бы символизирует создание города, который по своим характеристикам противопоставлен Небесному Иерусалиму, хотя сама идея основания подобного города имеет иудео-христианские корни.

Однако Мережковский в «Петре и Алексее» варьирует тему города, усложняя мотив сотворения земного царства. Так возникает мифологема града Китежа — в русской культуре города праведников, избранных, субститута Царствия Божия на земле, невидимого для обычных людей. И хотя он недостижим, но сама вера в его существование подкрепляет утопическую мечтательность ряда представителей раскольнических сект. Пользуясь методологией «акватического символизма» М. Элиаде, актуализируем присутствующую в романе Мережковского параллель между двумя городами — Санкт-Петербургом и Китежем: в сцене страшного наводнения Петербург поглощается водами Невы; напротив, Китеж возникает из вод Светлояра. В одном случае перед нами проносятся апокалиптические сцены, в другом — осуществляется космогонический процесс: «Появление повторяет космогонический акт манифестации формы; уход под воду соответствует разрушению формы. Именно поэтому символизм Воды подразумевает одновременно как смерть, так и новое рождение»<sup>1</sup> (Elijade 2003, с. 156).

Данная символика раскрывается благодаря другой романной оппозиции: Москва — Небесный Иерусалим. В обра-

1 Здесь и далее перевод с английского, сербского и латыни принадлежит автору статьи.

зе Москвы начала XVIII в. доминирует материальное; вся она зиждется на элементах земли (камень, дерево, металл), и поэтому именно *материальность* является главным отличием этого города. Мотив материальности сопровождается мотивами тленности: для такой Москвы неизбежны гниение и разложение. Небесный Иерусалим — в отличие от земной Москвы — характеризуется трансцендентностью, спиритуалистичностью, невозможностью разложения духа. Телесность Москвы ассоциируется с греховностью, и столица сравнивается с Вавилоном, на котором стоит печать апокалиптического «зверя», с обманом «змия» из преисподней, упоминаемого в Откровении Иоанна Богослова, в то время как Иерусалим опускается с неба как награда для праведников. Этот город — предмет чаяний русских раскольников-старообрядцев в романе; у некоторых из них даже возникает видение эсхатона: «Вижу град великий, святой Иерусалим, нисходящ с небеси от Бога, подобен камени драгому, яко камени яспису кристалловидну, и смарагду, и сапфиру, и топазию. И двенадцать врат — двенадцать бисеров. И стогны града — злато чисто, яко стекло пресветло. А солнца нет, но слава Божия просвещает все. Ох, страшно, страшно, батюшки!.. Вижу Лицо Его светлее света солнечного... Вот Он, вот Он!.. К нам идет!..» (Мережковский 1990, с. 673).

Сюжетно-композиционная структура «Христа и Антихриста» обусловлена авторской религиозно-философской концепцией, вытекающей из основной темы трилогии — «отражения в истории, — *вселенской*, то есть все века, все народы и культуры объединяющей, — идеи христианства (или, вернее, религии Святой Троицы, потому что христианство — только фазис этой религии)» (Мережковский 2004, с. 99; курсив Мережковского. — Н.А.). Однако писателя интересует христианство не только как церковное мировоззрение. Он исследует все возможные связи и слои, отложившиеся в сознании христианина XX в., т. е. рассматривает христианство как многоступенчатое историко-культурное явление. Неудивительно, что в трилогии «Христос и Антихрист» писатель изучает именно человека культуры, — сначала в эпоху укрепления христианства (после Миланского эдикта императора Константина, IV в.), затем в период его ослабления (XV–XVI вв., Ренессанс в Италии) и, наконец, во время Петровских реформ в России (начало XVIII в.), — ведь на деле Мережковского интересует христианство именно как культурный фактор в разные периоды человеческой истории.

В соответствии с общесимволистской интенцией автор «Христа и Антихриста» стремится к созданию нового типа культуры, способной переродить существующую реальность.

### В ПОИСКАХ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ И НОВОЙ ЦЕРКВИ

Мережковский старался реализовать идеальный тип культуры, актуализируя мифологическое мировоззрение, результатом чего стала мифологизация самой культуры. Миф для символистов — универсальный метаисторический код, при помощи которого можно достичь преобразования реальности, ведь он дает возможность выдвижения социально-исторических и пространственно-временных факторов<sup>2</sup>. Стремление к использованию таких привязок характерно не только для Мережковского, но и для символистов вообще и сопряжено с культурно-политическим климатом рубежа XIX–XX вв.

Новый по сравнению с XIX в. взгляд на мир, рассматривающий человека как метафизическое существо и подходящий к религиозной теме «не как к интеллектуальной, а как к теме жизненного значения для каждой личности» (Флоровский 1991, с. 452), помимо других последствий обуславливает и перерождение культуры на мистических и религиозных принципах (см.: Бердяев 1907, с. 287–288). Первым шагом в этом направлении можно считать инициативу супругов Мережковских по организации в Санкт-Петербурге Религиозно-философских собраний (1901–1903), на которых представители церкви и интеллектуальных кругов обсуждали вопросы веры в аспекте проблем культуры и общества. Мережковские пропагандировали на собраниях идею новой церкви, которая объединила бы Святой Дух и «Святую плоть» (под ней подразумевалась в первую очередь высокая человеческая культура). Необходимость новой церкви Мережковский обосновывал тем, что «историческое христианство» забыло причину своего возникновения — реальность воскресения Христова, превратив ее, как он указал в религиозно-философском исследовании «Не мир, но меч.

2     Связь между мифом и символом наиболее полно показана В.И. Ивановым в работе «Две стихии в современном символизме» (1908): «В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе» (Иванов 1994, с. 143).

К будущей критике христианства» (1907–1908), «в мертвый догмат, устами исповедуемый, но сердцем даже не отвергаемый, а просто непостигаемый» (Мережковский 2000, с. 20). Воскресение плоти представлялось ему новым моментом в истории человечества, так как через это событие (победу над смертью) Человек, Новый Адам показал, что бессмертна не только наша душа (об этом свидетельствует и дохристианский мир), но и вся целостная личность, включающая тело, плоть. Точное знание о реальности воскресения плоти, по мнению Мережковского, «преобразило бы весь человеческий мир — внешний и внутренний, созерцательный и деятельный — науку, искусство, нравственность, пол, общественность — все до последней клеточки нашего организма, до последней отвлеченности нашего мышления» (там же, с. 15).

Потому-то и необходима новая церковь, которая бы свидетельствовала, что пролитая кровь Божья создала «Святую плоть», подтверждала бы реальность победы целостной личности над смертью, победы бытия над небытием. Важно отметить, что, начав с утопической идеи перерождения существующей реальности посредством культуры, Мережковский еще в 1900-х гг. перешел к практическому осуществлению этой идеи в своей «домашней», частной церкви. В дневнике 1908 г. З.Н. Гиппиус пишет об этой новой церкви, подчеркивая ее общность с церковью старой и в качестве подтверждения указывая на неизменность чина литургии. Единственное отличие, по мнению Гиппиус, в *составе* участников литургии: в новой церкви женщина (сама Гиппиус) является священником и полноправным членом клира, в который входили также Мережковский и Д.В. Философов (см.: Гиппиус 2003, с. 108). Зинаида Николаевна описывает обряд на Великий четверг, в котором все они участвовали, с чтением Откровения и отрывка о Тайной вечере из Евангелия от Иоанна (см.: там же, с. 78).

Преображение реальности, по Мережковскому, возможно только в случае возвращения культуры к своим первоосновам, к культу, из которого она когда-то вышла. Ведь истинной природой культуры являются абсолютные, религиозные ценности. Ноуменальной троичности (трем ипостасям Святой Троицы) соответствует феноменальная троичность, воплощенная в трех Заветах: Ветхом, Новом и наступающем Третьем Завете Святого Духа. Церковь этого Третьего Завета и есть новая церковь, «жена, облеченная в солнце» (Откр 12: 1), которая ждет своего жениха —

«вот, жених идет» (Мф 25: 6). Объясняя эти стихи, Мережковский противопоставляет собственное толкование «десяти дев» как новой церкви, Церкви Третьего Завета (см.: Мережковский 2000, с. 27) догматической трактовке этого евангельского образа как Царствия Небесного, где душа — та, что ждет жениха со светильником и маслом (символом добродетелей человеческих) и идет навстречу Богу, как пять мудрых дев — навстречу своему любимому.

Магистральной историософской мыслью Мережковского был хилиазм, поэтому неудивителен сочувственный отзыв Гиппиус о докладе В.А. Тернавцева на первом заседании Религиозно-философских собраний в Петербурге 29 ноября 1901 г., который, по ее мнению, «очень определенно выразил одну из главнейших идей Д. Мережковского о христианстве, а именно — *воплощении* христианства, об охристианении земной плоти мира, как бы постоянном сведении неба на землю, — по слову псалма, “истина проникнет с небес, правда возникнет с земли”» (Гиппиус 2004, с. 84).

### ОТБЛЕСКИ УЧЕНИЯ ИОАХИМА ФЛОРСКОГО

Хилиастическая идея у Мережковского уходит корнями в учение Иоахима Флорского (ок. 1135–1202), средневекового пророка «вечного Евангелия» и Третьего Завета. Вопросу о том, как учение Иоахима о Царстве Святого Духа повлияло на историософскую концепцию автора трилогии «Христос и Антихрист», посвящена обширная литература (см., например: Полонский 1997; Матич 1999; Гайденко 2001; Сарычев 2001; Дронова 2003; Криволапова 2003; Дехтяренко 2003). Свое учение Иоахим Флорский основывал на Откровении Иоанна Богослова. История для него — циклично развивающийся процесс, что позволило создать параллели между эпохой Ветхого Завета, когда правил закон Бога Отца и возвеличивалась плоть (супружеская жизнь), и эпохой Нового Завета — временем Бога Сына и священства, клириков (историческая церковь). На основе «согласования» этих двух эпох Иоахим Флорский предсказал на уровне аллегорий<sup>3</sup> те события, которые должны произойти в эпоху Святого

3 Аллегорическая трактовка Библии Иоахимом подразумевает открытие аналогий между вещами, не принадлежащими видимо-

Духа, когда на первый план выйдет «сословие монахов» (см.: Иоахим Флорский 2015). Третья космическая эпоха — время правления Святого Духа — уже на подходе. Она «несет новое интуитивное и символическое понимание Священного Писания, конец исторической Церкви и основание нового созерцательного миропорядка» (Roob 2001, p. 77). На границе между эпохами Второго и Третьего Заветов Церковь пройдет через последнюю стадию кризиса (будет открыта «шестая печать»): «сословие священства» сменится «сословием монашества», так как приблизится время свободной от прежнего страха Божия любви — Царство Святого Духа (см.: Florensis 1995, p. 30). По мнению Иоахима, оно должно было наступить в ближайшем к нему будущем, а вестником его явился бы Ангел с «вечным Евангелием»: «И увидел я другого Ангела, летящего по середине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благовествовать живущим на земле и всякому племени и колену, и языку и народу» (Откр 14: 6). Иоахим Флорский считал, что это «вечное Евангелие» заменит уже существующие, а в качестве подтверждения указывал на слова апостола Павла: «буква убивает, а дух животворит» (2 Кор 3: 6). Только тогда в лоно Церкви вернутся ее отпадшие (с точки зрения католичества) члены — греки и евреи, а историческая Церковь Петра перерастет в духовную Церковь Иоанна.

Способ организации исторического материала в трилогию напрямую связан у Мережковского с учением Иоахима Флорского. Уже говорилось о цикличности историософской концепции писателя, которая позволила ему создать параллели между разделенными веками событиями человеческой истории. Но у Иоахима значительные события также повторяются во всех трех эпохах. В трилогии русского писателя ощущается постоянное напряжение между существующей «исторической церковью» как объектом критики и еще не появившейся, но чаемой церковью Святого Духа как объектом веры и надежды. Мережковский пытается устранить это напряжение, внедряя в романый мир «Петра и Алексея» эту будущую церковь в лице

---

му миру, и событиями видимыми. Эти аналогии проявляются в скрытом, зашифрованном виде в библейских символах. То, что, по преданию, произошло в видимом, материальном мире, в духовном мире преображается. Тем не менее разум в процессе постижения Истины не задерживается на символической стадии, но открывает очевидную Истину Священного Писания апагогическим путем.

её первых последователей — царевича Алексея и Тихона Запольского. Так, апостол Иоанн Богослов тайно является умирающему в муках Алексею и принимает его в лоно своей новой Церкви Третьего Завета. Богоискатель Тихон заканчивает свой долгий трагический духовный путь встречей в валаамском лесу со «старичком беленьким», идущим «по просеке шажками быстрыми, легкими, как будто несется по воздуху <...>» (Мережковский 1990, с. 756). «Иванушка», в котором «Тихон узнал Иоанна, сына Громова», открывает юноше «Грядущего Господа», владыку новой духовной эры на земле (см. там же, с. 756). Это и есть предреченная Иоахимом Флорским церковь: «Была древняя Церковь Петра, Камня стоящего, будет новая Церковь Иоанна, Грома летящего. Ударит в камень гром, и потечет вода живая. Первый завет Ветхий — Царство Отца, второй завет Новый — Царство Сына, третий завет Последний — Царство Духа. Едино — Три, и Три — едино. Верен Господь обещающий, Который есть, и был, и грядет!» (Иоахим Флорский 2015). Перед тем как стать «первым сыном Церкви Громовой» (Мережковский 1990, с. 757), Тихон прошел не только через историческую православную церковь, в которой увидел «мерзость запустения <...> на месте святом» (там же, с. 753), но и через апокалиптические секты раскольников-самосожженцев и хлыстов с их гипертрофированным эсхатологическим мироощущением.

## ЦАРСТВИЕ ЗЕМНОЕ И ЦАРСТВИЕ НЕБЕСНОЕ

Нет сомнения, что учение Иоахима повлияло и на личное стремление Мережковского создать новую церковь, впервые обозначившееся в 1899 г. Рождение этого утопического проекта было напрямую связано с разочарованием писателя и философа в исторической церкви<sup>4</sup>. Симптоматично, что Эмиль Сиоран отыскивает аналогичную причину появления утопических идей в европейской культуре в целом: «Пока христианство

4 Особенно острая критика исторической церкви — в первых двух романах трилогии «Христос и Антихрист»: «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1896) и «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1900). Автор показывал, что она приняла меч Цезаря и стремится к папоцезаризму: «Что позволено Александру Великому и Юлию Цезарю, позволено <...> Александру VI и Цезаре Борджа <...>» (Мережковский 1990, с. 105).

удовлетворяло умы, утопия не могла их совратить; с тех пор как оно стало их разочаровывать, она попыталась их завоевать и обосноваться в них» в виде «управляемого рая, где нет места случайности, где малейшая оригинальность воспринимается как ересь или провокация» (Сиоран 2003, с. 323). Неудивительно, что ряд современников усматривали в «домашней» церкви Мережковских 1900-х гг. «сектантский» дух принуждения<sup>5</sup>.

Напомним, что темой своей первой трилогии сам автор назвал «отражение в истории <...> идеи христианства» (Мережковский 2004, с. 99). Вскоре он задался вопросом: «Что такое христианство — всё или только часть всего? Последняя, завершающая или посредствующая, переходная ступень в религиозной эволюции человечества? В первом случае конец христианства есть конец религии, во втором — этот конец может быть началом новой религии» (там же, с. 165). «Только христианство», христианство в чистом виде, по мнению Мережковского, исторически исчерпанный этап «религии Святой Троицы»; появление новой церкви Святого Духа — ее дальнейшее, высшее развитие. При этом писатель не отрицал необходимости Христовой церкви как лика «евангельской, христианской религии, религии Плоти и Крови» (Гиппиус 2003, с. 70), основанной на вере в обещанное в Евангелиях воскресение плоти.

В работе «Не мир, но меч. К будущей критике христианства» Мережковский обнаружил понимание новой церкви не только как небесной, но и земной: «Первая Ипостась открывается в Космосе, Вторая — в Логосе, Третья — в совершенном соединении Логоса и Космоса — во Вселенской Церкви как Царстве не только духовном, но и плотском, не только внутреннем, но и внешнем, не только небесном, но и земном»

5 Например, Андрей Белый, причастный к «домашней общине» Мережковских, позднее вспоминал: «Они приняли меня на свои тайные моления; их малая община имела свои молитвы, общие; было 2 чина; 1-ый: чин ежедневной вечерней молитвы; и 2-ой: чин служб: этот чин свершался приблизительно раз в 2 недели, по «четвергам»; во время этого чина совершалась трапеза за столом, на котором были поставлены плоды и вино; горели светильники; на Мережковском и Философове были одеты широкие пурпурные ленты, напоминающие епитрахили. В числе участников «четвергов» в это время были: Мережковский, Гиппиус, Философов, Карташев, я, Татьяна Николаевна Гиппиус, Наталья Николаевна Гиппиус <...>». Современники (Белый, А.А. Блок и др.) отмечали в кружке Мережковских «сектантский дух» (цит. по: Быстров 2009, с. 168–169).

(Мережковский 2004, с. 172). Похоже, мыслитель стремился создать в рамках существующего исторического времени некую законченную, полностью оформленную длительность, которую нельзя отождествлять с эсхатоном «нового неба и новой земли». Другими словами, это хилиастическая идея создания «тысячелетнего царства» праведников на земле во главе с Христом (см.: Откр 20: 2–8).

Утопические взгляды Мережковского нашли отражение не только в его творчестве, литературных произведениях, но и в «религиозном действии» (см.: Мережковский 2004, с. 154), в общественно значимых поступках. Хилиастические интенции воплотились в создании «домашней общины», призванной заменить для своих адептов историческую апостольскую церковь, ставшую объектом критики в трилогии «Христос и Антихрист» и на Религиозно-философских собраниях. В новой церкви, по замыслу писателя и его ближайших единомышленников — Гиппиус и Философова, противопоставленные друг другу в прежние эпохи плоть и дух должны были соединиться в «высшем», «окончательном синтезе <...> Первого Царства Отчего и Второго Сыновнего — в Третьем Царстве Духа Святого, Плоти Святой» (там же, с. 167).

Если взглянуть на хилиастические идеи Мережковского как на разновидность проективной утопии, то их можно сопоставить с утопической эстетикой футуристов 1910-х гг. Автор «Невоенного дневника» (1914–1916), куда входит посвященная футуристическому варианту утопии статья «Еще шаг Грядущего Хама», резко критикует будетлянскую идею: «Что такое футуризм? Утверждение будущего. Это не ново, ибо кто не утверждал и не утверждает будущего? Новизна футуризма начинается там, где утверждение будущего переходит в отрицание прошлого: чтобы создать то, что будет, надо уничтожить то, что было» (Мережковский 1996, с. 677). Главная причина неприятия кроется в безрелигиозности футуризма — в отрицании вечности, трансцендентного мира<sup>6</sup>: «Такое противуположение будущего прошлому отрицает вечное, ибо вечное соединяет прошлое с будущим: все, что было, и все, что будет, есть в вечности. <...> душа футуризма: обесценить все религиозные ценности, уничтожить самое “чувство потустороннего” <...>» (там же). Действительно, один из наиболее видных кубофуту-

6 О критике футуризма Д.С. Мережковским см.: Андрич 2009.

ристов — В.В. Маяковский открыто признавался, что не верит «в существование загробной жизни в евангельских тонах» (Маяковский 1995, с. 469). Эта полемика проливает дополнительный свет на определяющую особенность утопического мышления Мережковского — его одновременную укорененность как в религии, так и в культуре: недаром помимо атеистической «плоскости» и «пошлости» он ставит в вину футуризму «одичалость в культуре» (там же, с. 679). Для автора «Грядущего Хама» (1905) подлинная культура немыслима без религии: «<...> религия — душа культуры и <...> нельзя вынуть душу, не убивая тела <...>» (там же, с. 682). Поэтому отвергающие высшие ценности футуристы не кто иные, как «готтентоты, голые дикари в котелке» (там же, с. 679). Их утопия на деле оборачивается «единственно подлинным» у них «чувством “конца”», который будет «“апокалипсисом” обратным и нечаянным», «апокалиптическим анекдотом», «рабьим» торжеством «Грядущего Хама», за спиной которого — апокалиптический «зверь» (см. там же, с. 680–682). Напротив, противостоящая веянию времени религиозная историософия Мережковского<sup>7</sup> в своих эсхатологических упованиях возлагает надежды на космологически-сотериологическую победу сил света над силами хаоса, трагической культуры «глубин» над бездушной «машинностью», Христа над «зверем».

## ЛИТЕРАТУРА

- Андрич 2009 — Андрич Н. Д.С. Мережковский и футуризм. Создание будущего как отрицание вечности // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 342–347.
- Бердяев 1907 — Бердяев Н.А. *Sub specie aeternitatis*. СПб., 1907.
- Быстров 2009 — Быстров В.Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус.: Петербургская биография. СПб., 2009.
- Гайденко 2001 — Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
- Гиппиус 2003 — Гиппиус З.Н. Собр. соч. Т. 8. Дневники 1893–1919. М., 2003.
- Гиппиус 2004 — Гиппиус З.Н. Ничего не боюсь. М., 2004.

7 Помимо футуристов, автор статьи «Еще шаг Грядущего Хама» резко полемизирует с либерально-гуманистическим пониманием истории (П.Б. Струве) и со сторонником рационально-эстетической утопии (В.Я. Брюсовым).

- Дехтяренко 2003 — Дехтяренко А.В. Историческая концепция Д.С. Мережковского в трилогии «Христос и Антихрист» (к постановке проблемы) // Филологические исследования. II. Петрозаводск, 2003. С. 120–130.
- Дронова 2003 — Дронова Т.И. Историческая концепция Д.С. Мережковского: Основы художественного воплощения // Жизненный мир философа «серебряного века». Саратов, 2003. С. 204–210.
- Зеньковский 2008 — Зеньковский В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 2008. Т. 1.
- Иванов 1994 — Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994.
- Иоаким Флорский 2015 — Флорский И. Согласование Ветхого и Нового Заветов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.krotov.info/acts/12/3/flor2.htm>
- Криволапова 2003 — Криволапова Е.М. Иоаким Флорский и религия Третьего завета З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского // Время и человек в зеркале гуманитарных исследований: В 2 т. Курск, 2003. Т. 1. С. 245–250.
- Матич 1999 — Матич О. Христианство третьего Завета и традиция русского утопизма // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. М., 1999. С. 106–118.
- Маяковский 1995 — Маяковский В.В. Избр. соч. Т. 2. М., 1995.
- Мережковский 1990 — Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2.
- Мережковский 1996 — Мережковский Д.С. Вечные спутники: Роман. Стихотворения. Литературные портреты. Дневник / Сост. и прим. Т.Ф. Прокопова; вступ. ст. Н.М. Солнцевой. М., 1996.
- Мережковский 2000 — Мережковский Д.С. Не мир, но меч. М., 2000.
- Мережковский 2004 — Мережковский Д.С. Собр. соч. Грядущий Хам / Сост. и коммент. А.Н. Николюкина. М., 2004.
- Полонский 1997 — Полонский В.В. Д.С. Мережковский и Иоаким Флорский (к вопросу о метафизике истории) // Голоса молодых ученых. Вып. 2. М., 1997. С. 20–24.
- Сарычев 2001 — Сарычев Я.В. Религия Дмитрия Мережковского. Липецк, 2001.
- Сиоран 2003 — Сиоран Э. Испытание существованием. М., 2003.
- Флоровский 1991 — Флоровский Г. Пути русского богословия. Путь к истине. Киев, 1991.
- Elijade 2003 — Elijade M. Sveto i profano. Sremski Karlovci; Novi Sad, 2003.
- Florensis 1995 — Florensis I. Liber introductorius in Apocalipsim. Roma, 1995.
- Roob 2001 — Roob A. The hermetic museum. Alchemy & mysticism. Köln, 2001.

Эсхатологическая тема  
в трилогии Дмитрия Мережковского  
«Христос и Антихрист»

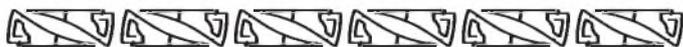
Способ организации исторического материала в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» обусловлен историко-софской концепцией автора, позволяющей провести существенные параллели между отдаленными историческими эпохами. Под несомненным влиянием учения средневекового монаха Иоахима Флорского о грядущем Царстве Святого Духа Мережковский в финале своей трилогии показывает приход на землю новой Иоанновой церкви вместо отжившей, по его мнению, церкви Петра. Появление новой церкви совершилось не только в творчестве писателя, но и в его личной жизни. Poleмика с футуризмом проясняет определяющую черту утопического мышления Мережковского — его одновременную укорененность как в религии, так и в культуре.

*Ключевые слова:* утопия, эсхатология, Мережковский, «Христос и Антихрист», Иоахим Флорский, Третий Завет, церковь Петра, церковь Иоанна, религия, культура.

The Eschatological Theme  
in Dmitry Merezhkovsky's Trilogy  
«Christ and Antichrist»

The way of arranging historical material in Dmitry Merezhkovsky's trilogy «Christ and Antichrist» is conditioned by the author's historiography which enables him to draw essential parallels between distant epochs. Under the indisputable influence of Joachim of Fiore's teaching of the Three ages and of the forthcoming kingdom of the Holy Spirit, Merezhkovsky concludes the trilogy with the motif of the advent of John's New Church, which replaces the historic and, in his opinion, outdated Peter's Church. The New Church is present not only in the writer's work, but also in his personal life. His polemics with the ideas of futurism explain the dominant trait of Dmitry Merezhkovsky's utopian thinking — its simultaneous rootedness both in religion and in culture.

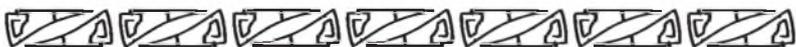
*Keywords:* utopia, eschatology, Merezhkovsky, «Christ and Antichrist», Joachim of Fiore, The Third Testament, Peter's Church, John's Church, religion, culture.



Е.Л. Куранда (Санкт-Петербург)

МАНИЯ ВЛАСТИ В РОМАНЕ-  
ФАНТАЗИИ Л.Н. УРВАНЦОВА  
«ОБЩЕСТВО НОРМАЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»





В настоящей статье будет рассмотрен роман малоизвестного прозаика и драматурга рубежа XIX–XX вв. Л.Н. Урванцова «Общество нормальных людей» (1897). Это забытое произведение вполне может пополнить список уже известных антиутопий<sup>1</sup>. В понимании антиутопии я исхожу из возможности парадигматического соотнесения того или иного произведения с идейно-тематическим комплексом утопии и антиутопии как инверсии утопии, с ее типовой схемой повествования и топосами, из которых важнейшими и жанроопределяющими являются пространственная изолированность городского локуса, автаркия и регламентация жизни частного человека.

#### Л.Н. Урванцов: вехи жизни

Братья Лев и Николай Урванцовы — ныне почти забытые писатели<sup>2</sup> — родились в купеческой семье в Казани, там же окончили университет. Старший из братьев Лев (1865–1929) — выпускник физико-математического факультета Казанского университета; его кандидатская работа — «Окисление эруквой кислоты марганцево-кислым калием в щелочном растворе» — имела научную ценность и была переведена на немецкий язык. Д.И. Менделеев, автор соответствующей статьи в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, ссылался на изыскания Л.Н. Урванцова об этом химическом соединении (см.: Менделеев, Монастырский 1904, с. 56–57).

Со студенческих лет Урванцов активно сотрудничал в местных газетах, преимущественно в отделе театральных рецензий. Страсть к литераторству заставила его в 1890 г. перебраться в Петербург, где он поступил на государственную службу (помощником бухгалтера в Министерстве внутренних дел), не оставляя литературных занятий (см.: Урванцов-1).

1 Ср.: «Мы должны изучать утопии. Для этого, в свою очередь, необходим библиографический указатель» (Святловский 1923, с. 5).

2 Лишь в последнее время появляются работы об Урванцовых (см.: Арьев 2009, с. 142–147; Куранда, Гаркави 2016, в печати).



В 1897 г. вместе с С.В. Воейковым и Д.М. Остафьевым он становится соредактором вновь основанного журнала «Жизнь». Здесь начиная с № 18 (от 21 июня 1897 г.) с небольшим промежутком в три номера до конца 1897 г. печатался под псевдонимом «Андрей Игумнов» роман Урванцова «Общество нормальных людей». С № 19 к заглавию был добавлен подзаголовок «Роман-фантазия».

Выбор псевдонима для первого большого произведения неслучаен. По свидетельству самого автора, «большое влияние» на пробуждение в нем «любви к литературе имел двоюродный брат литератор Михаил Михайлович Игумнов<sup>3</sup>» (Урванцов-1). Впоследствии псевдоним «Андрей Игумнов» Урванцов использовал еще несколько раз в периодической печати.

Урванцов также печатал в журнале «Жизнь» рассказы, вскоре вошедшие, наряду с произведениями 1899–1904 гг., в его первую книгу «Ночь» (1904). Интересно, что фабульную основу рассказа, давшего название сборнику, рецензенты соотносили с «Воскресением» Л.Н. Толстого (см.: Баженов 1899, с. 32–34). На протяжении жизни Урванцов сотрудничал во многих газетах и журналах («Стрекоза», «Осколки», «Спрут», «Огонек», «Рампа и жизнь», «Театр и кино» и др.), однако основной его деятельностью, начиная с 1901 г. и вплоть до отъезда в эмиграцию в 1921 г., стала драматургия. За это время он написал более 30 пьес, некоторые из них имели сценический успех и общественный резонанс<sup>4</sup>. Известность Урванцову принесла пьеса «Вера Мирцева» (1915), неоднократно ставившаяся в России и за границей.

Вместе с братом Николаем в 1908–1909 гг. Урванцов был связан с театром-кабаре «Кривое зеркало». Как автор либретто

3 М.М. Игумнов (1855–1901) — малоизвестный журналист и историк театра, уроженец Казани, учившийся на медицинском и филологическом факультетах Казанского университета; печатался в журнале «Будильник», газете «Северная пчела», посылал корреспонденции из Вены в «Вестник изящных искусств»; большой труд М.М. Игумнова «История Казанского театра» остался неизданным. В некрологе, написанном Л.Н. Урванцовым, говорится: «Участвуя во многих периодических изданиях, покойный, как большинство газетных тружеников, остался неизвестным для читающей публики, тем более что ни одна его статья не была подписана его именем или определенным псевдонимом <...>» (Урванцов 1901, с. 396; авторство некролога устанавливается по: Урванцов-3).

4 «Из драматических произведений наиболее известны “Фрейлина”, “Поток”, “Грешная”» (Урванцов-2).

к музыкальным спектаклям Н.Н. Евреинова «Беглая» и «Сладкий пирог»<sup>5</sup> (оба 1912), он стоит у истоков русской оригинальной оперетты. В первые послереволюционные годы в России Урванцов инсценировал «Помпадуров и помпадурш» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Петербургские трущобы» Вс.В. Крестовского<sup>6</sup>.

В эмиграции — вначале в Берлине, затем в Праге — Урванцов вернулся к прозе. В берлинских издательствах вышли три его романа: «Пьяный мир» (1922), «Со святыми упокой» (1922), «Завтра утром» (1923). Замысел четвертого — «Русский» — остался невоплощенным из-за смерти писателя в 1929 г. (см.: Офросимов 1929, с. 3).

**СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА-ФАНТАЗИИ  
«ОБЩЕСТВО НОРМАЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»  
И НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ  
РАННЕЙ ПРОЗЫ УРВАНЦОВА**

Место действия романа — город Мания, расположенный на одноименном острове, до которого надо два дня добираться по морю. По-видимому, сюжет путешествия восходит к истокам жанра антиутопии, к традиции Дж. Свифта: начало романа Урванцова реализует топос путешествия «благородного молодого человека», попадающего в гротескно-уродливый мир, где пороки современного ему общества доведены до абсурда (подробнее об этом см.: Святловский 1923, с. 5). Повествование ведется от лица главного героя Самоходова, который по совету «влиятельной особы» отправляется на указанный остров, чтобы вступить в существующее там «Общество нормальных людей». Это молодой провинциал из Царевококшайска (город в Казанской губернии — родные места Урванцова), у которого «все шло в порядке вещей» (Урванцов 1897, № 18, с. 291). Он окончил школу с золотой медалью, «поступил в высшее учреждение по факультету “публичных знаний”», где «получил похвальный отзыв и диплом на ученую степень» за работу «О страхе, Страхове и страховании», тему которой

5 О новаторском характере творческого содружества Л.Н. Урванцова и Н.Н. Евреинова в жанре оперетты см.: Енукидзе 2012, с. 37–58.

6 Инсценировки, по-видимому, были сделаны по заказу неустановленного театра ради заработка, но дальше их следы теряются. Скорее всего, спектакли по ним поставлены не были.

«впоследствии разработал <...> г. Б. Никольский» (Урванцов 1897, № 18, с. 291). Прием иронически-сатирических ссылок на имена современников, характерный для творчества Урванцова в целом и придающий его произведениям фельетонный стиль, является продолжением традиции М.Е. Салтыкова-Щедрина — одного из наиболее почитаемых Урванцовым писателей. С его помощью автор погружает своего героя в события современной ему общественно-политической жизни. Так, в главах, описывающих жизнь на Манин, постоянные отсылки к реалиям российской жизни конца 1890-х гг. придают повествованию дополнительный сатирический эффект. В итоге антиутопия оказывается разновидностью того же способа существования, от которого герой бежал, когда после университета его «куда-то и к чему-то тянуло» (там же): «Вот он, замечательный город! И здесь, словно в каком-то хранилище, лежит и моя доля, за которой я еду, оставляя за собой все прошлое и порывая с ним» (Урванцов 1897, № 19, с. 38)<sup>7</sup>.

На примере упоминания Никольского целесообразно продемонстрировать, какой эффект приносят в «роман-фантазию» свойственные фельетону сатирические выпады против людей из литературно-журнального окружения. Б.В. Никольский (1870–1919), ставший впоследствии известным идеологом монархического движения, в год печатания романа «Общество нормальных людей» вел раздел «Смесь» в журнале «Исторический вестник», куда пытался пристроить свои вещи и Урванцов (см.: Урванцов-3). Лишь в 1906 г. последнему удалось напечатать там рассказ «Протест». В 1897 г. Урванцов высмеял своего одиозного современника, написавшего, с одной стороны, для газеты «Новое время» статью о страховании, а с другой — прочитавшего публичный доклад о Н.Н. Страхове (см.: Никольский 2015, с. 20, 22). Таким образом, актуальный сатирический подтекст повествования Урванцова был вполне узнаваем.

Также читателю «Общества нормальных людей» становится очевиден и литературный контекст произведения. Первая часть романа представляет собой параллель «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова, что, в свою очередь, позволяет

7 В приводимых цитатах орфография и пунктуация даются в соответствии с современными нормами. Курсив, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит Л.Н. Урванцову и другим цитируемым авторам.

рассматривать произведение Урванцова в традиции «романа воспитания», послужившего, по мнению ряда исследователей антиутопии, одним из источников этого жанра (см., например: Юрьева 2005, с. 63). Как и герой «Обыкновенной истории», Самоходов, оставив в родном городе невесту Наденьку, ищет «места» в иных краях. Параллель с Александром Адуевым акцентирована не только наличием у героев невест с одинаковым именем, но и общностью сюжетного мотива, который становится переломным в их судьбах, — встречи с другом детства. Самоходов сталкивается на Мании с Петькой Остолобовым — товарищем по школе, которого «исключили за леность». Теперь же Петька — «толстый, с бородой, расчесанной надвое, в цилиндре, перчатках, шикарном пальто» (Урванцов 1897, № 20, с. 160). Все это усиливает мотив нравственного падения Самохода: он предает Наденьку, выгодно женится и становится уважаемым членом «Общества нормальных людей». То, что в обычном, полном недостатков мире все же считалось бы деградацией, на Мании — признак успеха и состоятельности, одним словом — «нормальности».

В финале романа Самоходов становится во главе «Общества нормальных людей» и сам начинает определять степень «нормальности» тех или иных человеческих проявлений. «Негодными» признаны, например, писатели. «Я еще понимаю, — пишет Самоходов в своем новом декрете, — что член Общества заводит у себя канареечек или собирает марки, ухаживает за растениями, словом, предается самым невинным развлечениям, но, к прискорбию, я должен был заметить, что некоторые увлечены самыми неподобающими занятиями. Наверное, многие поразятся, когда я скажу, что я собственными глазами видел, как один член Общества писал рассказ! Ему было сделано строгое внушение, с отображением написанных листов, и мною было предписано: отнюдь не заниматься делами, не относящимися к нашему делу, т. е. писать и даже читать без указания Общества на то, что можно читать»<sup>8</sup> (Урванцов 1897, № 36, с. 275).

8 Ср. с ролью и положением поэтов в «Государстве» Платона: «Прежде всего нам надо смотреть за творцами мифов: если их произведение хорошо, мы допустим его, если же нет — отвергнем»; «Неужели только за поэтами надо смотреть и обязывать их либо воплощать в своих творениях нравственные образы, либо уж совсем отказаться от творчества?» (Платон 2007, с. 169, 200).

## ЧЕРТЫ АНТИУТОПИИ В РОМАНЕ-ФАНТАЗИИ УРВАНЦОВА

### 1. Расположение «Общества...» за границами остального мира

Как это часто бывает в утопических и антиутопических произведениях, город-остров «нормальных людей» отделен от остального мира: до него надо несколько дней добираться морем.

После морского путешествия остров Мания предстает Самоходову и как райское место, и как средоточие достижений цивилизации, видение будущего одновременно: «<...> перед моими глазами блестел остров Мания с его знаменитым городом того же названия. Я видел громадные дома, словно кубы из белого мрамора, наваленные один на другой <...> так ясно и рельефно выступали все детали грандиозной картины, что, казалось, смотришь на город через увеличительное стекло <...> между Манией и Царевококшайском была такая же разница, как между моим прошлым и мечтами о будущем» (Урванцов 1897, № 19, с. 37–38).

### 2. Мифологическая модель мира

Утопия, антиутопия и тексты о них, как известно, представляют собой один из модусов мифа. Урванцов эксплицирует эту связь в самом начале романа. Его герой Самоходов, прочитав в рекомендательной записке от «важной особы», что ему предстоит путь на Манию, связывает название острова прежде всего с «древнеримским божеством»: «Мне только почему-то ясно представлялась в учебнике географии звездочка около слова Мания и сноски: древнеримское божество» (Урванцов 1897, № 18, с. 293–294). Не удастся установить, на какой именно учебник географии ссылается герой Урванцова, но в учебнике истории тех лет дается определение Мании не как божества, а как «духа или демона», с оговоркой, что «для латина они (духи и демоны. — Е.К.) были важнее богов»: «Подле добрых духов было множество злых, которые кишели под землей. Это — *ларвы*, которые пугали людей, как страшные призраки, отнимали у семьи самое дорогое, даже младенцев. Ими заправляла молчаливая и ужасная Мания. Ей сначала приносили человеческие жертвы, а потом вешали на дверях чучелы и куклы» (Трачевский 1883, с. 293).

Определение Мании как «древнеримского божества» дается в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона: «Мания

(Mania) — древнеримское божество, почитавшееся на празднике Compitalia совместно с ларами и считавшееся матерью ларов. Во время компиталий на дверях домов и на перекрестках вешали куклы (maniae) и шары (pilaе), сделанные из шерсти, причем каждое семейство давало их столько, сколько было членов в семье. С этих пор слово maniae стало употребляться в смысле чузел и почти отождествилось со словом lagvae. Позже слово Mania стало употребляться в единственном числе, в значении матери ларов» (Обнорский 1896, с. 544).

Несмотря на некоторое различие в трактовке мифологического образа, и то и другое определение указывает на связь Мании со смертью, подземным миром. Вместе с тем в том же Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона в статье, подписанной именем известного психиатра, как первое значение слова «мания» указывается термин психопатологии: «Как научный термин, М[ания] издавна служит для обозначения определенной формы душевного расстройства <...>» (Розенбах 1896, с. 543–544).

Современный Мифологический словарь совмещает оба определения, отражая этимологию слова: «Мания, в греческой мифологии персонификация безумия, насылаемого на людей, преступивших установленные законы и обычаи <...>» (Тахо-Годи 1992, с. 342).

В романе Урванцова на Манию стремятся для вступления в «Общество нормальных людей». При этом мифологические коннотации, сохраняющиеся в именовании этого утопического локуса, создают ощущение иррациональности тамошнего социума. К тому же связь Мании с «древнеримским божеством» эксплицирована обращением Самоходова к «учебнику географии».

Таким образом, роман-фантазия Урванцова — произведение с мифологическим подтекстом — органично встраивается в эстетику модернистского неомифологизма XX в. как один из ее ранних образцов.

### *3. Тоталитаризм и сверхбюрократическая организация социума*

Мания оказывается царством тотальной бюрократии, доведенной до абсурда. Чтобы попасть в «Общество нормальных людей» под управлением председателя по фамилии Мундштук, надо изжить в себе все человеческое: совесть, привязанности, память, сострадание. С Самоходовым (фамилия, разумеется, говорящая) происходит «обыкновенная история»: он резво

движется по иерархической лестнице и посредством подлости, расчета и коварства становится во главе «Общества...». Знакомство героя с его принципами начинается в первый «островной» день с чтения местных газет «Дух времени» и «Лай-на-Луну» (см.: Урванцов 1897, № 19, с. 38). Утопический топос почитания Верховного правителя реализован в избыточном тиражировании образа Мундштука: газетные приложения с его портретами «В колыбели», «В кабинете», «На даче» печатаются каждый день (см. там же, с. 38–39).

Как это характерно для антиутопии, повествование в романе Урванцова балансирует на грани фантастики (при описании утопического мира) и сатиры (на черты современной писателю действительности). Например, абсурдность и продажность прессы на Мании ассоциируются с консервативными и ультранационалистическими российскими газетами — «Московскими ведомостями» образца 1897 г. и газетой В.В. Комарова «Свет». Однако манийская периодика ушла существенно дальше: так, газета «Дух времени» «<...> печаталась двумя красками: левая сторона красной, правая синей. <...> На левой стороне помещена статья: “В защиту синьора Воруи-де-Сан Су”, на правой — “Вина синьора Воруи-де-Сан Су”. Главное оригинально: обе статьи подписаны одним именем» (Урванцов 1897, № 19, с. 39). Названия газет «Угождай» (политическая) и «Голая правда» (с фотографиями актрис в откровенных костюмах) говорят сами за себя.

Мундштук руководит бесчисленными департаментами с постоянно сидящими в них посетителями, которых «общество нанимает за известную плату <...> каждый день новых, и господину (по фамилии Van-der-Rescheto) поручено обществом пробегать через приемную с глубокомысленным видом на челе и в глазах. Это делается для того, чтобы в городе говорили, как трудится и как занято общество» (Урванцов 1897, № 19, с. 49). Главные источники доходов «Общества...» — торговля водкой и владение кафешантанами по всему миру. Избранные члены «Общества...» разрабатывают проекты законов вроде «Приведения разномыслия к единомуслию» (см.: Урванцов 1897, № 31–33, с. 99). Написанный в гостинице после бурно проведенной ночи, этот проект способствовал продвижению главного героя по ступеням служебной иерархии «Общества нормальных людей». Сам же он трезво оценивает ситуацию: «Конечно, главной заманкой у нас являются деньги <...> Все стараются на-

брать их как можно больше <...> У нас здесь все можно купить: совесть, здоровье, любовь» (Урванцов 1897, № 22, с. 29).

Бюрократическая деятельность «нормальных людей» бессмысленна, неостановима и самодостаточна: так, Самоходову для ознакомления «принесли тринадцать томов дел за текущий год, озаглавленных “Дело о делах, не составляющих дел”» (Урванцов 1897, № 20, с. 148).

#### *4. Дегуманизация бюрократии*

Общество, созданное «нормальными людьми», изображается Урванцовым как полностью разложившееся.

Задолго до ставших классическими антиутопий (например, повесть Дж. Оруэлла «Скотский хутор» и его же роман «1984»<sup>9</sup>) в урванцовском «Обществе нормальных людей» смоделирована такая социально-экономическая система, власть в которой удерживается любой ценой ради беспрепятственного доступа к «нормальности», т. е. к радостям вульгарного гедонизма. Быстро приспособившись и поняв, что смысл жизни на Мании — «в изыскании средств к счастью» (Урванцов 1897, № 22, с. 28), Самоходов усвоил и правила «нормальных людей»: «Вся жизнь на Мании построена на принципе “лови момент”». Для тех же, кто не видит счастья в ресторанах, кафешантанах и продажной любви, т. е. для «не нормальных людей», «<...> у нас есть больница всех скорбящих» (там же).

#### *5. Жестко регламентированная жизнь «низов»*

Необходимым элементом антиутопии является особая топография идеального города. Через него проходит граница, разделяющая локус Властителей и резервацию, где пребывает «человеческий материал», обеспечивающий функционирование утопии.

Вот и на Мании кроме «нормальных людей» живут обслуживающие их «илоты». Они проводят время у кабаков и сложенной «илотской музой» песней благодарят монопольного торговца водкой (см.: Урванцов 1897, № 29–30, с. 205). Отношение «илотов» к «нормальным людям» в романе Урванцова напоминает описанный в 1973 г. «стокгольмский синдром»: жертвы поддерживают агрессивную идеологию своих поработителей.

9 Вышли в свет в 1945 и 1949 гг. соответственно.

## СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, КУЛЬТУРНЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ РОМАНА УРВАНЦОВА

### 1. Литературная традиция

Даже из нескольких вышеприведенных примеров ясно, что сатира в романе Урванцова восходит к произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина. Свое понимание этого писателя Урванцов эксплицировал в предисловиях к переложениям произведений великого сатирика для сцены (в частности, «Помпадуров и помпадурш»). Лейтмотивом урванцовских очерков о нем становится характеристика сатиры Щедрина как «смеха без улыбки», «усмешек без улыбки» (см.: Урванцов 1920, с. 7, 8).

Характер трактовки сатиры Салтыкова-Щедрина в предисловии Урванцова к инсценировке «Помпадуров и помпадурш» прямо указывает на генезис гротеска в романе «Общество нормальных людей»: «Правительство <...> пришло к убеждению, что только бесконечный штат чиновников может связать страну воедино и подчинить ее своему режиму. Чиновники, которые раньше не играли исключительной роли, стали расти с невероятной силой, и правительство плело из них прочную металлическую сеть, которая должна была покрыть всю страну <...>» (Урванцов 1920, с. 3). В романе просматривается изоморфизм современной автору российской действительности и созданного им гипертрофированного фантастического мира.

Изображая бессмысленную активность бюрократии, Урванцов прибегает к карикатуре. Заголовки газет и чиновничьих проектов на Мании напоминают название департамента «Предисловий и опечаток» из ранней редакции рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» (см.: Чехов 1983, с. 438).

Как уже говорилось, некоторые сюжетные мотивы «Общества нормальных людей» соотносимы с «Обыкновенной историей» Гончарова. Но это соответствие не только внешнее. Если исходить из слов Д.С. Мережковского о Гончарове как писателе, обладавшем «наибольшей способностью символизма» (Мережковский 1995, с. 539), то Манию Урванцова можно воспринять как символ — безумия, маниакального эгоизма, выдаваемого за норму вульгарного гедонизма.

### 2. Социально-политические реалии в романе

Урванцову важно было показать в своем произведении, как малое расстояние между реальной российской жизнью 1890-х гг.

и непривлекательным обликом «Общества нормальных людей». Самоходов именно потому так легко вписался в «Общество...», что за его плечами пусть и небольшой, но опыт русской жизни.

Особенно много в романе отсылок к периодической печати 1897 г., буквально сопровождавшей его написание. Так, упоминания о деле тамбовской учительницы Слетовой в одних и тех же номерах журнала «Жизнь» переходят из общественно-политического раздела в текст антиутопии Урванцова. Кроме того, несколько раз он дает ссылки на собственные фельетоны из газеты «Камско-Волжский край».

Все это, будучи отзвуком повествовательной манеры Салтыкова-Щедрина и отчасти антибюрократической сатиры Лескова, в то же время создает панорамную точку зрения, объединяющую реальный и фантастико-утопический миры, каждый из которых подсвечивает и мотивирует другой.

### *3. Политический и литературный контекст романа*

Понятия «утопия» и «утопический социализм» близки по смыслу. Последнее было актуализировано в российской периодике как раз весной 1897 г. в связи с обсуждением недавно вышедшего третьего тома «Капитала» К. Маркса. В мартовском номере журнала «Новое слово» была помещена статья П.Б. Струве (под псевдонимом Novus) «Наши утописты», где, в частности, прозвучал следующий упрек: «Одна черта <...> до последнего времени упорно не давалась русским, знакомившимся с произведениями Маркса и даже изучавшими их. Черта эта, говоря кратко, — отрицание утопизма, строгий до неумолимости реализм в общественной науке и основанной на ней практической деятельности» (Струве 1897, с. 1). Молодой публицист нарисовал остроумную, хотя и тенденциозную типологию утопий и утопистов. Она любопытна тем, что включает авторов не только социально-политических концепций, но и литературных произведений. Струве описывает два вида утопий. Вот, например, пишет он, некто мечтает выиграть или получить в наследство 200 тысяч рублей. Эти деньги — аналогия некоей утопической идеи-мечты. Последствиями такого состояния ума могут быть две поведенческие стратегии. Первая — когда человек понимает, что мечта о 200 тысячах лишь мечта, и в порядке своего рода игры прикидывает, как бы он распорядился этими деньгами. Такого рода мышление инициирует философские концепции и литературные произведения. Вторая поведенческая стратегия,

по Струве, больше похожа на навязчивую идею: безосновательная мечта определяет жизненные планы, человек устремляется по ложному пути, теряет рассудок и связь с действительностью. В последнем случае речь у публициста «Нового слова» идет о потенциальных революционерах.

Непосредственной связи между романом Урванцова и современной ему легальной марксистской публицистикой не прослеживается. Однако страстный, последовательный и пристальный интерес автора «Общества нормальных людей» к современной ему периодике, без сомнения, способствовал тому, что его антиутопический опыт пронизан «духом времени». Симптоматично, что «нормальные» герои урванцовского романа-фантазии во многом воплощают второй тип утопистов по классификации Струве.

#### РОМАН-ФАНТАЗИЯ УРВАНЦОВА И ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ АНТИУТОПИЙ

Написанное на рубеже XIX–XX вв., произведение Урванцова одновременно отражает как кризисные процессы в жанровой системе русской прозы, так и признаки складывавшейся модернистской эстетики. Вобрав в себя черты традиционных антиутопий в духе Свифта, «фантазия» соредатора «Жизни» в определенном смысле отставала от своего времени. Вместе с тем роман Урванцова опередил свою эпоху, предвосхитив многие идейно-тематические и фабульные решения антиутопий 1920-х гг. На наш взгляд, из множества классификаций и типологий антиутопий к роману-фантазии Урванцова наиболее применимо предложенное В.К. Кантором определение «контр-утопия». Такое произведение «строится как реакция на то, что уже существует в жизни, в доведении этих жизненных интенций до логического конца» (Кантор 2013, с. 50).

Удивительно, что роман Урванцова до сих пор «не учтен» как антиутопия<sup>10</sup>. Причину можно усмотреть, *во-первых*, в «порубежности» этого произведения (оно в целом строилось по повествовательным канонам XIX в. и, несмотря на ряд модернистских предвосхищений, как будто устарело к началу XX в., когда

10 См., например, один из последних, наиболее полных списков русских утопий XIX — начала XX в.: Суслов 2013, с. 301–304.

символистские мифопоэтические искания обусловили новую эстетику); во-вторых, в преимущественном внимании контрутопии Урванцова к засилью бюрократических тенденций в современной ему российской действительности и памфлетном доведении их до абсурда. Так как реальные события последующей российской истории (Русско-японская война, революция 1905 г., Первая мировая война, революции 1917 г.) вскоре превзошли в катастрофичности антиутопические фантазии автора «Общества нормальных людей», произведение было отодвинуто в тень. Когда же непреходящая опасность бюрократии была заново отрафлексирована в литературе 1920-х гг. (вспомним, к примеру, поэзию и драматургию В.В. Маяковского, прозу М.А. Булгакова), Урванцов уже находился в эмиграции, вследствие чего надолго выпал из истории русской литературы, создававшейся на родине. До отъезда на Запад его проза была полна непримиримости по отношению к большевистскому режиму, о чем свидетельствуют ответы писателя на анкету журнала «Бинокль»: «Каждый писатель, художник, артист, музыкант, несомненно, когда он творит, чувствует свою публику, чувствует свою аудиторию. Сейчас этого нет. Для кого творить? <...> Народ? Его нет. Это не тот народ, который мы любили всем своим сердцем, которому служили. <...> Нельзя творить, нельзя работать, не зная, кому отдаешь свою душу, кому отдаешь свое вдохновение» (Урванцов 1917, с. 6–7).

В пору написания романа-фантазии «Общество нормальных людей» еще было «кому отдать душу». Изображая антиидеал, контрутопия Урванцова обращалась к людям, способным понять опасность тоталитарного бюрократизма и неограниченной власти коррумпированной, самодовольной, морально разложившейся бюрократии, а значит, стать обществом по-настоящему нормальных людей.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арьев 2009 — Арьев А.Ю. Реальность без реализма (Лев Урванцов. «Завтра утром») // Славянские чтения VII. Даугавпилс, 2009. С. 142–147.
- Баженов 1899 — Русак [Баженов И.А.]. «Воскресение». Новый роман графа Л.Н. Толстого // Новый мир. 1899. № 6. С. 32–34.
- Енукидзе 2012 — Енукидзе Н. Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии //

- Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 1. С. 37–58.
- Кантор 2013 — Кантор В.К. О сошедшем с ума разуме. К пониманию контр утопии Е.И. Замятина «Мы» // Русская утопия в контексте мировой культуры / Сост. В.П. Шестаков. СПб., 2013.
- Куранда, Гаркави 2016 — Куранда Е.Л., Гаркави С.Л. «Кривое зеркало» Коляши (комическое в жизни и творчестве Н.Н. Урванцова) // Поэтика комического в русской литературе XX–XXI вв. / Сост. и отв. ред. Д.Д. Николаев. М., 2016. (В печати.)
- Менделеев, Монастырский 1904 — Менделеев Д.И., Монастырский Д.Н. Эруковая кислота // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1904. Т. ХLI. С. 56–57.
- Мережковский 1995 — Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 522–560.
- Никольский 2015 — Никольский Б.В. Дневник. 1896–1918 / Изд. подг. Д.Н. Шилов, Ю.А. Кузьмин. Т. 1. СПб., 2015.
- Обнорский 1896 — О-ский, Н. [Обнорский Н.П.] Мания // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1896. Т. XVIII А. С. 544.
- Офросимов 1929 — Офросимов Ю.[В.] Памяти Л.Н. Урванцова // Руль. 1929. 19 января. (№ 2477).
- Платон 2007 — Платон. Государство / Пер. А.Н. Егунова // Платон. Соч.: в 4 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. СПб., 2007. Т. 3. Ч. I.
- Розенбах 1896 — Розенбах П.[Я.] Мания // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1896. Т. XVIII А. С. 543–544.
- Святловский 1923 — Святловский В.В. Каталог утопий. М.; Пг., 1923.
- Струве 1897 — Novus. [Струве П.Б.] Наши утописты // Новое слово. 1897. Кн. 6 (Март). С. 1–5 (2-я пагинация).
- Суслов 2013 — Суслов М.Д. Список русских утопий XIX — начала XX века // Русская утопия в контексте мировой культуры / Сост. В.П. Шестаков. СПб., 2013. С. 301–304.
- Тахо-Годи 1992 — Тахо-Годи А.А. Мания // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 1992. С. 342.
- Трачевский 1883 — Трачевский А.[С.] Учебник истории. Древняя история. СПб., 1883.
- Урванцов 1897 — Андрей Изумнов. [Урванцов Л.Н.] Общество нормальных людей // Жизнь. СПб., 1897. № 18–36.
- Урванцов 1901 — А.У. [Урванцов Л.Н.]. М.М. Игумнов: Некролог // Литературный вестник. Т. 1. Кн. III. СПб., 1901. С. 396.
- Урванцов 1917 — Урванцов Л.Н. Возможна ли теперь какая-нибудь творческая работа? Анкета с мнением Л. Урванцова // Бинокль. Пг., 1917. № 2. С. 6–7.
- Урванцов 1920 — Урванцов Л.Н. Помпадуры и помпадурши (Инсценировки по Н. Щедрину). Пг., 1920.

- Урванцов-1 — Урванцов Л.Н. Краткие автобиографические сведения // РО ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 7 (Арх. С.А. Венгерова). Ед. хр. 3628.
- Урванцов-2 — Урванцов Л.Н. Библиографический листок // РО ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 7. Ед. хр. 3628.
- Урванцов-3 — Урванцов Л.Н. Письма С.Н. Шубинскому // ОР РНБ. Ф. 874. Оп. 1. Ед. хр. 103. Лл. 55-57.
- Урванцов-4 — Урванцов Л.Н. Список трудов // ГЦТМ. Ф. 289. Ед. хр. 250-255.
- Чехов 1983 — Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1983. Т. 2.
- Юрьева 2005 — Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М., 2005.

### Мания власти в романе-фантазии Л.Н. Урванцова «Общество нормальных людей»

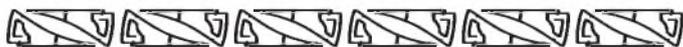
«Общество нормальных людей» Л.Н. Урванцова — это забытый роман-антиутопия рубежа XIX-XX вв., достойный занять место среди ранних образцов этого жанра в русской литературе. Статья знакомит читателя с личностью автора, с содержанием и проблематикой произведения, с отразившимися в нем литературными традициями, а также анализирует причины выпадения романа из истории русской и мировой антиутопии, уделяя основное внимание его соотношению с феноменом символистского неомифологизма.

*Ключевые слова:* Л.Н. Урванцов, антиутопия, автаркия, модернизм, неомифологизм.

### Power Mania in the Novel-Fantasy by Lev Urvantsov «Normal People Society»

«Normal People Society» by Lev Urvantsov is a forgotten anti-utopian novel written at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries and deserving its rightful place among the earliest examples of this genre. The article presents the biography of L. Urvantsov, considers the novel's plot and themes as well as its literary context. It also analyzes the possible reasons for this novel's disappearance from the history of Russian and world anti-utopia. Special attention is paid to the correlation between the novel-fantasy by Urvantsov and the phenomenon of symbolist neo-mythologism.

*Keywords:* L.N. Urvantsov, anti-utopia, autarky, modernism, neo-mythologism.



Н.Н. Арсентьева (Гранада)

Утопия социальной  
справедливости в комедии  
Аристофана «Плутос»  
и пьесах Л.Н. Андреева  
«Анатэма» и «Царь Голод»





По мнению исследователей, Аристофан — не просто комедиограф, но и мыслитель, который стремился к тому, чтобы смех, вызываемый у зрителя действиями персонажей, наводил на размышления о том, какой жизнь является в настоящий момент и какой она должна быть в идеале (см.: Rodríguez Adrados 1997, p. 235). В поздний период творчества (с 405 г. до н. э.) внимание драматурга сосредоточилось не столько на традиционной для его ранних комедий политической ситуации в Аттике, сколько на социально-экономических проблемах, затрагивавших основы национальной жизни. Если раньше насмешки Аристофана были направлены против конкретных носителей общественного зла, то теперь они переходят в обличение социально-политической ситуации в целом (см.: Sardón Navarro 2001, p. 152). В книге Л. Хиля Фернандеса «Аристофан» отмечено, что древнегреческий комедиограф творил в эпоху глубокого экономического кризиса, когда на его глазах происходило крушение идеалов старой земледельческой религии с ее мечтой о справедливом распределении благ и на поверхность то и дело всплывали проекты радикального переустройства общества (см.: Gil Fernandez 1996). Само обилие проектов, подобных утопиям Гипподама Милетского (подробнее см.: Гуторов 1989, с. 131), свидетельствовало о глубокой неудовлетворенности современными условиями жизни и о поисках новых перспектив.

В «Плутосе» (388 до н. э.), комедии, непосредственно связанной с исторической реальностью, предметом осмеяния выступает мир наживы, беспринципных дельцов, процветающих в условиях разрушения традиционного экономического уклада, вызванного затяжным кризисом и последствиями Коринфской войны (395–387 до н. э.). Ставшие хозяевами положения нувориши-судовладельцы, спекулянты хлебом, банкиры и ростовщики потеснили честных тружеников-аграриев. Выражавший интересы и жизненные ценности средних земледельцев, Аристофан в своей комедии разрешает противоречие между двумя общественными силами при помощи сказочной фантастики. Так же как и в комедии «Птицы» (414 до н. э.), где



возникает образ сельской идиллии, придуманного государства, куда бегут от цивилизованного мира афинские граждане<sup>1</sup>, в условном сценическом пространстве «Плутоса» реализован несбыточный идеал богатства и изобилия, на который уповало неизбежно сходявшее с исторической сцены сословие земледельцев. Прозревший по воле Аполлона слепой бог богатства Плутос перестал, как раньше, бездумно расточать дары кому попало и обогатил тех, кто это заслужил, занимаясь тяжелым трудом на земле. В результате земледельцы получили свое, а торгаши вместе со своим покровителем богом Гермесом лишились былых привилегий. Ситуация, при которой бывшие хозяева положения нанимались поденщиками к разбогатевшему бедняку, становится в пьесе источником неистощимого комизма. Воссоздавая в «Плутосе» карнавальную атмосферу, временно соединяя идеальное и реальное в мироощущении народа, вступившего в чаемое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия, Аристофан, казалось бы, встает на путь разрешения социально-экономических проблем с помощью утопических проектов.

Однако эстетика веселого народного праздника в «Плутосе» сменяется эстетикой «серьезно-смехового»<sup>2</sup>. По мнению А.Ф. Лосева, Аристофана как автора этой комедии напрасно считали утопистом, полагая, что из области политики он удаляется в область мечты и сказки (см.: Лосев 2005, с. 174). Действительно, сам сюжет комедии способствует разоблачению утопических иллюзий: на помощь взыскующим справедливости приходят высшие силы, что само по себе символизировало невозможность реализации идеала патриархальной старины в исторической обстановке того времени. Утверждая идеал земледельческой элиты, автор древнегреческой комедии, таким образом, не заблуждался в отношении судьбы, постигшей аттическое крестьянство, бывшее когда-то основой общественного благосостояния и хранителем моральных устоев. За благополучным сказочным исходом в пьесе скрывается горькая ирония по поводу отсутствия в реальной жизни тех принципов и начал, которые действительно могли бы кардинально изменить положение дел и привести к возврату

1 Об антиутопичности комедии «Птицы» см.: Calvo Martínez 2001, р. 37-54.

2 О комической утопии см.: Carrière 1979.

традиционных ценностей. Кроме того, Бедность, символический персонаж комедии Аристофана, «старуха страшного вида, в лохмотьях», высказывает мысль, что отсутствие голода и нужды приведет к общей праздности и культурному застою. У богатого крестьянина, убежденного в том, что справедливость восстановлена, не находится контраргументов, и он прогоняет старуху палкой, но проблема остается. Агон Хремила и Бедности, по мысли А.Ф. Лосева, оказывается не просто развлекательным элементом, но еще и одним сознательным сатирическим выпадом против иллюзии всеобщего благоденствия, бытовавшей в эпоху Аристофана (см. там же, с. 174–175). Ослабление комического начала в «Плутосе» (исчезновение атак на конкретных противников, привычных острот, перерастание злободневного во всеобщее) дает таким исследователям, как А.Ф. Лосев и Ф. Родригес Адрадос, основание считать «Плутос» произведением переходного типа на пути к комедии Нового времени.

В самой Греции, однако, утопическая мечта, облеченная у Аристофана в форму художественного вымысла, создавала иллюзию наказания социального зла, обретения счастья и восстановления нарушенной гармонии. Возможно, именно поэтому комедия «Плутос» была столь популярной и многократно переписывалась. Античный зритель ощущал в ней торжество той правды и справедливости, которой была лишена окружающая его жизнь. По данным В.В. Головни, в эллинистическую эпоху и затем в Византии «в школах постоянно читали и изучали “Плутоса”; ни к одной комедии Аристофана не сохранилось столько схолий, как к его “Плутосу”. В средневековых рукописях, содержащих собрание пьес Аристофана, эта комедия, как самая любимая, стоит всегда на первом месте. Гуманисты очень ценили “Плутос”. Рейхлин в 1520 г. обсуждал комедию в одной из своих лекций. Меланхтон издал “Плутос” вместе с “Облаками” в 1528 г. С 1521 г. в Германии и Швейцарии эта пьеса ставилась на сцене. Ганс Сакс дал в 1531 г. свободную, сильно сокращенную переработку комедии Аристофана в рифмованных стихах. Влияние “Плутоса” чувствуется в комедии младшего современника Шекспира, Бена Джонсона, “Склад новостей”» (Головня 1955, с. 170). Эпоха Просвещения проявила не меньший интерес к Аристофану и дала собственную трактовку «Плутоса» в комедии датского драматурга Л. Хольберга «Plutus eller Proces imellom Fattigdom

og Riigdom»<sup>3</sup> (1753), усилив утопический пафос и идею возможности разумного устройства общества. Противоположное просветительскому антиутопическое начало комедии Аристофана возродилось в русской драматургии лишь в конце XIX — начале XX в. в театре Леонида Андреева.

Обращение Андреева к социальной тематике «Плутоса» вызвано, по нашему мнению, сходством исторического момента. Как и в Древней Греции рубежа V–IV вв. до н. э., в России того времени на фоне процветания мелких предпринимателей происходило разорение старой земельной аристократии и крепких крестьянских хозяйств, сопровождаясь культурной деградацией и обнищанием крестьянства, его уходом в города и превращением в пролетариев или нищих, парий общества. Однако при всем сходстве были и существенные различия. Классовое неравенство достигло в России масштаба национальной катастрофы, число жертв революционного террора, голода и лишений в период Русско-японской войны (1904–1905) поразило современников. В этих условиях Андреев не считал возможным разрешать проблему противостояния социальных сил в жанре фантастической комедии, создавая, подобно Аристофану, иллюзию возможности земного рая. Для реализации своего творческого замысла драматург выбрал форму драмы («Царь Голод», 1908)<sup>4</sup> и трагедии («Анатэма: Трагическое представление в семи картинах», 1909).

В разработке темы утопичности социального равенства у русского писателя было еще одно существенное отличие от Аристофана. Социальная проблематика заключена у него, как и у древнегреческого драматурга, в религиозную оболочку, но основой ее выступает не античная мифология, к тому же поданная в комическом свете, а «серьезный» дуалистический миф противоборства света и тьмы, добра и зла. Андреевская кар-

3 «Плутос, или Процесс между Бедностью и Богатством» (дат.).

4 В.В. Вересаев вспоминал, что у Л.Н. Андреева был неосуществленный замысел драматической трилогии, которую составили бы пьесы «Война», «Революция», «Бог, человек и дьявол» (см.: Андреев 1994, с. 641). Однако на деле была задумана тетралогия, и Вересаев не упомянул о четвертой пьесе, которая называлась «Голод». В итоге пьеса «Бог, человек и дьявол» стала трагедией «Анатэма», а пьеса «Голод» — драмой «Царь Голод». Прижизненная критика отметила в «Царе Голоде» «печать трагизма» (см.: Андреев 2013, с. 683, 686–692, 704).

тина мира предполагала существование онтологически противоположных трансцендентных начал бытия — абсолютного сверхприродного добра и враждебного жизни иррационального косного начала всемирного хаоса. Поэтому любое событие, происходящее в его художественном мире, в том числе и классовая борьба, изображалось писателем с позиций дуалистической метафизики в контексте взаимодействия универсальных мировых сил. Если благое начало бытия неизменно присутствует у этого автора в символике света и его источника — огня, то демоническое явлено в образе тьмы, воздушной или водной бездны, а также бездонной пропасти, которые олицетворяют все стихийное и хаотическое как в мировой жизни, так и в душе человека.

Носителями этого стихийного иррационального начала выступают в драматургии Андреева зловещие символические фигуры, отражающие дух смятения и затаенной злобы, которыми была проникнута апокалиптически тревожная атмосфера революционного времени. В обеих пьесах появляются герои, восходящие к демоническим персонажам древневавилонской и библейской мифологии, враждебно настроенные по отношению к человечеству в целом, стремящиеся опозорить, унижить и уничтожить людей путем вовлечения их в социальные конфликты. Мотив злобности богов и демонов особенно ярко проявлялся в ближневосточных религиях, где за каждым стихийным бедствием или кровавым конфликтом виделся демон (см.: Кгаге 1963, р. 151). В соответствии с этой древней традицией в драме, задуманной как часть большого драматургического целого (см.: Андреев 1994, с. 641; Андреев 2013, с. 683), автор выводит символическую фигуру Царя Голода как демона властолюбия, выдающего себя за покровителя голодных. Этот персонаж изображен провокатором, толкающим людей к взаимоистреблению путем революций и террора, искушая их с помощью одного из самых мощных инстинктов, заложенных в человеческой природе, — *воли к власти*.

Как и в «Плутосе» Аристофана, в андреевской драме имеет место противостояние «богатых» и «бедных», которые взыскуют справедливости, однако, в отличие от Аристофана, авторские симпатии не отданы ни одной из противоборствующих сторон. Напротив, все художественные средства здесь подчинены показу социальной борьбы как борьбы за власть со стороны обеих группировок. Если для Аристофана характерно проведение

четкой границы между добродетельными бедными и порочными богатыми, то Андреев, абстрагируясь от исторической реальности, в символическом ключе снимает это противоречие, создавая в равной степени гротескные образы как аристократов, так и рабочих и нищих. Все они одинаково отмечены абсолютной нравственной деградацией. Превосходство богатых над бедными особенно ярко запечатлено в сцене суда, куда в намордниках приводят восставших рабочих. В репликах богатых, их жен и детей сквозят презрение и отвращение к тем, кто кормил их своим трудом. Аристократия предстает в карикатурном образе торжествующей животности. Символизируя обжорство, судьи и аристократы, разодетые в пышные одежды, во время перерыва не просто едят, а заглатывают огромные куски мяса и прочих яств, восторгаясь тем, что они, а не голодные могут это делать. Профессор, аббат, судья с жадностью уничтожают целую свинью. Все они одинаково жестоки, безжалостно осуждая бедняков на смерть.

Однако и бедные не менее безжалостны, чем богатые. На призыв Царя Голода к грабежу все без исключения — и рабочие, и нищие — откликаются с восторгом. Искушаемые Царем Голодом рабочие, по сути бывшие крестьяне, еще хранящие нравственные устои и мечтающие о том, чтобы освободиться от власти машин, решаются на кровавый бунт против угнетателей. Только один рабочий не принимает духа злобы, которым одержимы остальные. Он болен чахоткой, но мечтает о прекрасной, цветущей земле, о мире между всеми живыми существами, не понимая, как можно прийти к любви и согласию через насилие. Но он в меньшинстве. Власть инстинкта над разумом и моральным сознанием превращает человека в дикого зверя и одерживает верх, зажигая ненавистью сердца рабочих и призывая их разрушать, грабить и убивать. Во время бунта они предлагают заразить «сытых» страшными болезнями, уничтожить все их книги, выпустить на них зверей из зоопарка, которые бы их растерзали. Даже Хулиган, молодой, красивый и прилично одетый молодой человек, кокетничая и рисуясь в одних ситуациях, в других не может скрыть животной природы: ее выдают оскал зубов, выражение маленьких глаз, которые говорят о беспощадной свирепости. Не менее страшны в своем кровавом энтузиазме и «голодные» — нищие, преступники и сутенеры, грязные, плохо одетые, уродливые, страшные люди, омерзительные и свирепые.

Олицетворяя начало всякой власти, Царь Голод как инициатор бессмысленных и кровавых бунтов меняет по своей прихоти баланс мировых сил, склоняя его то в пользу бедных, то в пользу богатых, в действительности не сочувствуя ни тем ни другим. В его лице торжествует извращенный разум, научившийся быть «по ту сторону добра и зла»<sup>5</sup>, ловко манипулируя интересами огромных масс населения. Трагизм ситуации заключается в том, что обе социальные группы, поддавшись на провокацию демона, действуют не в интересах восстановления справедливости, а стремясь к неограниченной власти и превосходству над себе подобными. Идеал социальной справедливости на земле оказывается в принципе недостижимым не столько вследствие социально-экономических закономерностей, сколько ввиду несовершенства человеческой природы как таковой. Сама сюжетная ситуация, связанная с реализацией утопического идеала в пользу то одних, то других социальных сил, становится в «Царе Голоде» символом бессмысленного круговорота политических режимов, суть которых на всем протяжении человеческой истории остается неизменной. Мягкий аристофановский юмор «Плутоса» уступает место в андреевском «Царе Голоде» язвительной сатире на человечество.

Вновь обращаясь к теме социального неравенства в трагедии «Анатэма» (1909), написанной годом позже «Царя Голода», Андреев также не обходится без фантастического персонажа. При несомненном сходстве образов Царя Голода и Анатэмы, в равной степени презирающих и искушающих человечество, между ними — огромное различие: если первым движет исключительно жажда абсолютной власти, то второй — «Некто, преданный заклятию», носитель фаустовского духа сомнения, — двойствен и трагичен. Искатель истины, ангел Анатэма не способен к ее обретению в силу того, что полностью лишен нравственного чувства. Проклятый за богоборчество и неуважение к человеку, он проводит на земле социальный эксперимент с целью подтвердить свою убежденность в ничтожестве человеческой природы, ее подверженности низшим инстинктам.

Возможно, в трагедии «Анатэма» имеет место и прямая перекличка с «Плутосом» Аристофана. Общее в обоих произ-

---

5 Название известной работы Ф. Ницше (1886).

ведениях — перипетия, оптимистический поворот судьбы от разорения к благополучию (см. об этом: Gil Fernández 1996, p. 17), смещение акцента с политики на изображение человеческой психологии, характеров; у обоих авторов герои из реального мира соседствуют с мифологическими персонажами, и каждый стремится изобразить их в соответствии с традицией, сделать узнаваемыми. Так, при описании бога Аполлона Аристофан упоминает такие его атрибуты, как врачевание и пророческий дар (см.: Sholia Aristophanica 1896, p. 5). Подобно этому, Андреев в ремарках дает по библейским источникам достаточно подробные детали внешности Анатэмы.

Тем не менее сюжет «Анатэмы» как бы вывернутый наизнанку сюжет комедии «Плутос». В трагедии Андреева, противоположность Аристофану, не человек провоцирует бога богатства, побуждая его оделить всех нуждающихся, а, напротив, демоническое существо из иного мира искушает человека, чудесным образом обогатив бедного еврея Давида Лейзера и дав именно ему возможность справедливо разделить между бедными доставшиеся в наследство миллионы. Таким образом, в «Анатэме», как и в «Царе Голоде», сюжетным мотивом, предопределяющим основное действие, выступает демоническая провокация. Из Лейзера, «если его хорошенько просмолить и разжечь», может выйти, по мысли демонического героя, «недурной факел» для его «праздника» (см.: Андреев 1994, с. 398). Но праздник заканчивается трагедией. Если у Аристофана богатства бога Плутоса неисчерпаемы, то Давид Лейзер, восстанавливая справедливость и распределяя материальные блага между голодными, растрачивает все средства без остатка. Не сумев оделить всех нуждающихся, он становится жертвой их ярости и погибает, забитый камнями. Трагизм произведения проистекает из неразрешимого противоречия между темным инстинктом толпы и подвигом праведного человека.

В «Анатэме» возникает не менее впечатляющий, чем в «Царе Голоде», образ социума, символизирующий торжество слепого, бездумного, иррационального инстинкта. Хотя демону Анатэме и не удалось завладеть душой Лейзера, сделав его могущественным повелителем тех, кто предложит ему «царство над бедными земли», он вроде бы торжествует. Кажется бы, его эксперимент удался: в очередной раз после Голгофы люди обнаружили свое ничтожество, предав смерти святого че-

ловека и доказав свою неспособность к идеальному мироустройству. Однако торжество это преждевременно: обреченный на боль и страдание в земном мире, Лейзер удостоен вечной жизни за гранью земного бытия<sup>6</sup>. С точки зрения Анатэмы, Лейзер не принес добра людям, не победил нищету и голод; однако с точки зрения Божественных сил он явил собой пример самопожертвования, растратив свое богатство не ради власти над бедняками, а из любви и жалости к ним, во имя Бога и погибших детей, и потому достиг бессмертия.

Хотя в «Анатэме», как и в драме «Царь Голод», зритель вновь оказывается перед фактом утопичности иллюзий всеобщего благоденствия, новаторский характер пьесы очевиден: переводя социальную проблематику в метафизическую, Андреев воплощает в образе Давида Лейзера авторский идеал торжества высших начал человеческой природы над низменными инстинктами. Андрееву остается лишь подкрепить этот художественный факт введением «гласа с неба», выполняющего функцию античного хора как выразителя общезначимой авторской позиции. «Некто, ограждающий входы» в небесный рай, возвещает в его трагедии, что истина существует, но она не от мира сего: «<...> не мерою измеряется, и не числом вычисляется, и не весами взвешивается то, чего ты не знаешь, Анатэма. У света нет границ, и не положено предела раскаленности огня: есть огонь красный, есть огонь желтый, есть огонь белый, на котором солнце сгорает, как желтая солома, — и есть еще иной, неведомый огонь, имени которого никто не знает — ибо не положено предела раскаленности огня. Погибший в числах, мертвый в мере и весах, Давид достиг бессмертия в бессмертии огня» (Андреев 1994, с. 468). В мифопоэтике Андреева огонь имеет сакральный статус, и степень его раскаленности символизирует степень интенсивности религиозного чувства и уровень нравственного сознания: как нет предела раскаленности огня, так безгранична и любовь Лейзера к людям. На фоне коллективно-безумия немых от ярости людей, чьи надежды на справедливость не оправдались, образ бедного еврея Давида Лейзера, жертвующего собой во имя ближнего, напоминает о высшем

---

6 Аллюзия на Откровение Иоанна Богослова, где праведникам, чье имя записано в «книге жизни» и прочитано Отцу и Ангелам на Страшном суде, открыт вход в «святой град», Небесный Иерусалим (см.: Откр 22: 19).

предназначении человека в мире, находящемся на грани первобытной дикости. Торжествующий демон Анатэма посрамлен и обречен на вечное скитание в поисках скрытых от него законов вечной жизни.

Итак, новые художественные решения найдены Андреевым-драматургом в результате смены духовных ориентиров по сравнению с классической традицией разработки темы социальной справедливости, начатой Аристофаном. Если «Плутос» античного комедиографа свидетельствовал о происходившем разрушении народного идеала сытости и земного счастья, который изображен в аристофановской комедии в свете представлений о по-своему гармонично устроенном рабовладельческом обществе (см.: Douglas Olson 1989, p. 193), то драматургия писателя начала XX в. запечатлевает полное и окончательное крушение иллюзии о возможности социальной справедливости на земле. Этим и обусловлен прослеженный в социальной тематике двух авторов переход от комической герменевтики к трагической, впрочем наметившийся уже в творчестве самого Аристофана.

Тем не менее беспросветность «Царя Голода» в трактовке утопии социального равенства уравнивается в драматургии Андреева религиозным пафосом трагедии «Анатэма». В последней «вечная» тема разрешается в рамках «малой» христианской эсхатологии: хотя идеал социального равенства на земле недостижим, идеальное начало все же присутствует в реальности земной жизни — в данном случае это высокий подвиг Давида Лейзера. Поэтому в пьесе торжествуют христианские ценности, отличные от антично-языческих. Идеалу социальной справедливости и всеобщего благоденствия, сформированному в древних аграрных религиозных культурах, в трагедии Андреева противопоставлен принцип служения ближнему, соответствующий духовной природе христианства. Отвергая древнюю утопию земного рая, Андреев утверждает иное религиозное миропонимание, в котором идеальная природа человека мыслится как неотмирная<sup>7</sup>. Неотмирно, по

---

7 По Иоанну Богослову, одни люди «от мира», другие «от Бога»: «Мы знаем, что мы от Бога и что весь мир лежит во зле» (1 Ин 5: 19). Давид Лейзер относит себя к детям Божиим: «<...> для сынов Бога правды и милости непристойно говорить ложь <...>» (Андреев 1994, с. 417).

---

Библии, и идеальное бытие<sup>8</sup>; частью его стал Давид, перешедший «в бессмертие света, который есть жизнь» (Андреев 1994, с. 440, 467). Таков оптимизм трагедии Андреева, имеющий не социальную, как у Аристофана, а метафизическую природу.

---

8 Например, светоносный город из Апокалипсиса, который «не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (Откр 21: 23).

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1994 — Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1994. Т. 3.  
Андреев 2013 — Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2013. Т. 6.  
Головня 1955 — Головня В.В. Аристофан. М., 1955.  
Гуторов 1989 — Гуторов В.А. Античная социальная утопия. Л., 1989.  
Лосев 2005 — Лосев А.Ф. Античная литература / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 2005.  
Calvo Martínez 2001 — Calvo Martínez J.L. Los mecanismos del humor en Aristófanes // *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*. 2001. № 23 (ABR). P. 37–54.  
Carrière 1979 — Carrière J.C. Le carnaval et la politique: une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments. Paris, 1979.  
Douglas Olson 1989 — Douglas Olson S. Cario and the new world of Aristophanes' *Plutus* // *Transactions of the American Philological Association*. 1989. Vol. 119. P. 193–199.  
Gil Fernández 1996 — Gil Fernández L. Aristófanes. Gredos, 1996.  
Kramer 1963 — Kramer S.N. The Sumerians. Their history, culture and character. Chicago, 1963.  
Rodríguez Adrados 1997 — Rodríguez Adrados F. Democracia y literatura en la Atenas clásica. Madrid, 1997.  
Sardón Navarro 2001 — Sardón Navarro I.S.M. Rasgos de comicidad en el texto dramático: Lisistrata, de Aristófanes // *Castilla: Estudios de literatura*. 2001. № 26. P. 149–171.  
Sholia Aristophanica 1896 — Sholia Aristophanica / Arranged, emended and translated by W.G. Rutherford. L., 1896.

Утопия социальной справедливости  
в комедии Аристофана «Плутос»  
и пьесах Л.Н. Андреева «Анатэма» и «Царь Голод»

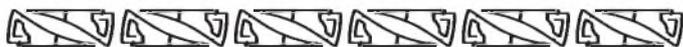
В статье показана преемственная связь между комедией Аристофана «Плутос» и пьесами Л.Н. Андреева «Царь Голод» и «Анатэма» в аспекте отношения к утопии всеобщего материального благополучия. С помощью компаративного анализа установлены причины трансформации серьезно-смеховой трактовки утопии и мотива сказочного выхода из социальных противоречий у Аристофана в трагедийную форму в пьесах Андреева. Особое внимание уделено метафизическому подтексту пьес Андреева, позволяющему раскрыть истоки художественного новаторства русского драматурга по сравнению с античной традицией.

*Ключевые слова:* Аристофан, Л.Н. Андреев, социальная утопия, комедия, трагедия, драматургия символизма, античные традиции, новаторство.

Utopia of Social Justice  
in the Comedy by Aristophanes «Plutus»  
and in L.N. Andreevs' Plays «Anathema» and «King Hunger»

The article discusses the main features of Leonid Andreevs' plays «King Hunger» and «Anathema» in their relation to Aristophanes' «Plutus», a comedy of social utopia. On the basis of comparative analysis this paper investigates the causes of the transformation of the serious comic solution of social contradictions in the fabulous story by Aristophanes into the tragic form in Andreev's plays. Particular attention is paid to the underlying metaphysical biblical context of Andreev's plays, which determines the origins of his artistic innovation in comparison with classical tradition.

*Keywords:* Aristophanes, L.N. Andreev, social utopia, comedy, tragedy, symbolist drama, classical tradition, innovation.



О.А. Симонова (Москва)

ОБРАЗ  
«ВАВИЛОНСКОЙ БЛУДНИЦЫ»  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
НАЧАЛА XX В.

Исследование  
выполнено за счет гранта  
Российского научного фонда  
(проект № 14-18-02709)  
и в ИМЛИ РАН





В Откровении Иоанна Богослова возникает образ «великой блудницы» — города Вавилона: «И я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами» (Откр 17: 3). Необходимо отметить, что словосочетания «вавилонская блудница» нет в Апокалипсисе, оно возникло из выражения «Вавилон, великая блудница» (Откр 18: 2). Появлению этого образа предшествовала долгая история.

Уподобление города женщине является одним из архетипических. В.Н. Топоров указывает на еще добиблейскую аналогию: «Образ города, сравниваемого или отождествляемого с женским персонажем, в исторической и мифологической перспективе представляет собой частный, специализированный вариант <...> более общего и архаичного образа Матери-земли как женской ипостаси Первочеловека типа ведийского Пуруши» (Топоров 1987, с. 123).

По наблюдению Топорова, в ветхозаветных текстах «город-дева (соотв. — блудница) не просто сравнение и даже не уподобление и персонификация: собственно, город и есть дева (блудница). Целомудрие девы и крепость города в этом случае не более чем два варианта общей идеи прочности, нетронутости, нерасколотости, гарантии от той нечистоты, которая исходит от захватчика, всегда — насильника» (там же, с. 125–126).

В Ветхом Завете «блудницами» названы разные города. В Книге пророка Исаи это Иерусалим (см.: Ис 1: 21), то же встречаем у пророка Иеремии: Израиль именуется «блудницей» и «отступницей» как страна, отпавшая от своего Бога (см.: Иер 3: 1–6). И.Г. Франк-Каменецкий отметил расширительное толкование образа: «Не говоря уже о стереотипном изображении Иудеи, resp.<sup>2</sup> Иерусалима, в виде “блудницы”, мы находим тот же образ в применении к Вавилону или Ниневии, “опьяняющей народы своими чарами и любодоеанием” (Наум 3: 4). Что касается, в частности, персонификации Иудеи, то ей нередко в одном и том же тексте присваиваются эпитеты “девы”, “матери” и “блудницы”.

1 Пуруша — в ведийской мифологии существо, из тела которого была создана Вселенная.

2 Сокр. от «respectively» — «соответственно» (англ.).



Последняя черта обычно является намеком на отпадение народа от культа национального бога. <...> Недаром в Ветхом Завете “прелюбодеяние” является метафорой “идолопоклонства” (Франк-Каменецкий 2004, с. 234–235).

Порочный город именуется Вавилоном не случайно. Общеизвестна легенда о Вавилонской башне, в строительстве которой воплотился заговор народа против Бога (см.: Быт 11: 1–9). Ненависть ветхозаветных пророков к Вавилону объясняется тем, что город в течение семидесяти лет был местом пленения евреев Навуходоносором (см.: Иер 25: 11–12), вавилоняне разрушили Первый Иудейский храм (Соломона) (950–586 гг. до н. э.). Поэтому Вавилон становится символом проклятого города, который должен понести наказание. Дихотомия Иерусалим/Вавилон встречается в Псалтири Давида (см.: Пс. 136). В Книге пророка Иеремии Вавилон — город, подвергающийся наказанию: «Так говорит Господь: вот, Я подниму на Вавилон и на живущих среди него противников Моих. И пошлю на Вавилон вейтелей, и развеют его, и опустошат землю его; ибо в день бедствия нападут на него со всех сторон» (Иер 51: 1–2).

В книгах пророков Вавилон предстает носителем зла. «Подчеркиваются его гордость и дерзкая самоуверенность (Ис 47: 7, 10; Авв 1: 11), стремление уравнивать себя с небожителями и уподобиться Всевышнему (Ис 14: 12–13; ср.: Иер 51: 53), восстание “против Господа, против Святого Израилева” (Иер 50: 29), жестокость (4 Цар 25: 6–7; 2 Пар 36: 17; Иер 52: 10–11; Пс 136: 7), идолопоклонство (Иер 51: 44, 47, 52; ср.: Ис 46: 1) и чародейство (Ис 47: 12). В Новом завете имя этого города <...> служит апокалиптическим символом богоборческой империи, на уничтожение которой надеются христиане» (Небольсин 2003).

В Откровении Иоанна Богослова Вавилон предстает в виде блудницы, сидящей на звере. Далее описывается суд над Вавилоном и гибель его: «Пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные любодествовали с нею, и купцы земные разбогатели от великой роскоши ее» (Откр 18: 2–3). Очевидна зависимость образа, созданного Иоанном, от представлений пророков: «В описании суда налицо явные аллюзии на ветхозаветные тексты, связанные с падением Вавилона, например возглас “пал, пал Вавилон” (Откр 14: 8; 18: 2; ср.: Ис 21: 9), призыв к народу Божию выйти из Вавилона (Откр 18: 4; ср.: Ис 48: 20; 52: 11;

Иер 50: 8; 51: 6), указание на золотую чашу в руке “великой блудницы” (Откр 17: 4; ср.: Иер 51: 7)» (Небольсин 2003).

Впоследствии иудейская традиция восприятия Вавилона как развратного города закрепились в европейской культуре. В Средние века характерная для Откровения оппозиция «Града Небесного» и гибнущего города (Иерусалима и Вавилона) стала общим местом. От географических и эсхатологических коннотаций происходит переход к психологическим трактовкам. У П. Абеляра фигурирует выражение «вернуться из Вавилона в Иерусалим», что подразумевает возвращение изгнанной души в свой истинный дом. В средневековой литературе закрепляется выражение «бежать из Вавилона», которое понимается как покаяние (см.: Emmerson 1992, p. 318–319).

Одно из значений, закладываемых в образ города-блудницы, — это отпадение Церкви от истинного Бога. Исходя из такого понимания, Данте описывает правление пап в «Божественной комедии» (в части «Ад»):

Вас, пастырей, провидел Иоанн  
В той, что воссела на водах со славой  
И деет блуд с царями многих стран;  
В той, что на свет родилась семиглавой,  
Десятирогой и хранила нас.

(Данте 1967, с. 87)

В итальянской литературе раннего Возрождения Вавилон сравнивался с Авиньоном, где в то время располагалась папская резиденция. Период, вошедший в историю под названием «авиньонское пленение пап» (1309–1378), Ф. Петрарка назвал «вавилонским пленом» (см.: Emmerson 1992, с. 319). Развитием идеи становятся противопоставление ложной и истинной церкви и изображение падшей церкви в образе блудницы. Мартин Лютер называл папство «вавилонским царством» и «Антихристом» («О Вавилонском пленении Церкви»). отождествление «вавилонской блудницы» с ложной церковью станет популярным у протестантов. В аллегорической рыцарской поэме Э. Спенсера «Королева фей» колдунья Дуэсса изображена в виде блудницы; это одна из масок Лжи, становящейся частью дракона, с которым сражается герой. В России после раскола церкви в конце XVII в. старообрядцы начинают называть Москву и

официальную церковь «вавилонской блудницей» (см.: Селищев 1920, с. 26). Таким образом, каждый автор соотносит понятие «великая блудница» с неприемлемой для него реальией.

Но в древнерусской традиции Вавилон получает и другую трактовку, что было обусловлено, *во-первых*, меньшим влиянием на русскую культуру Откровения Иоанна Богослова (в Православной церкви Апокалипсис никогда не читался во время богослужений). *Во-вторых*, на Руси с конца XV в. получает распространение цикл сказаний о Вавилонском царстве, где Вавилон предстает столицей великой империи, символической преемницей которой является Москва. Центральная повесть цикла — «Сказание о Вавилонском царстве» — была включена в житийный сборник «Великие Минеи Четьи». В ней обосновывается переход «вселенской власти» к русскому царю путем передачи добытых в Вавилоне царских регалий киевскому князю Владимиру Мономаху. Представление о Вавилоне как первой империи восходит к Библии (см.: Быт 10): первый царь Нимрод (др.-рус. Неврот) был правнуком Ноя. Соответственно в народном сознании закрепляется образ Вавилона как великого города.

В новой русской художественной литературе можно обнаружить упоминания Вавилона и как исторически существовавшего города, и в качестве метафоры по отношению к другим городам. Источником для писателей оказывается все же не «Сказание о Вавилонском царстве», а Библия. Часто встречаются стихотворные изложения и переложения библейских сюжетов о Вавилоне, упоминается как реально происшедшее разрушение «злого и гордого» Вавилона (см.: В.И. Соколовский. «Разрушение Вавилона», 1838), так и чаемое уничтожение города, описываемое в новозаветном Откровении (см.: В.А. Жуковский. «Первое переложение Апокалипсиса», 1851–1852).

При этом в изображении Вавилона как империи, которая вызывает восхищение, несомненно влияние «Сказания...» (в противоположность библейским текстам, где это полностью негативный образ). В стихотворении Е.Л. Милькеева «Вавилон» (1842) восхищение городом и его осуждение сочетаются:

Необузданный и чудный,  
Сотворив кумиром ложь,  
Город пышный, многолюдный,  
Ты ликуешь и цветешь!

(Поэты 1972, с. 201)

Писатели метафорически соотносят Вавилон с современными им городами. Начало этой традиции восходит к Г.Р. Державину, в чьем «Раскаянии» (1770) олицетворением праздного, развратного города, растлевающего молодежь, становится Москва:

О град ты роскошей, распутства и вреда!  
Ты людям молодым и горесть и беда!  
Москва, хотя в тебе забавы пребывают,  
Веселья, радости живущих восхищают;  
Но самый ты, Москва, уж тот же Вавилон.

(Державин 2002, с. 522)

Герой романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» Константин Левин также называет Москву Вавилоном (см.: Толстой 1934, с. 54). Но и Петербург в том же романе Толстой метафорически соотносит с языческими городами-«блудницами» — Римом и Афинами (см.: Гродецкая 1993, с. 439). У Н.П. Огарева под «новым Вавилоном» также подразумевается Петербург («Я сплю иль нет?.. Что это — ночь иль день?..», 1861); в стихотворении «Юмор. Часть вторая» (1840–1841) приметы города — «разврат запачканный и лезть, / Вражда с свободой, мелкость, мечь...» (Огарев 1983, с. 220).

«Новым Вавилоном» называют и Париж, прежде всего как империю Наполеона (см.: Н.М. Карамзин. «Освобождение Европы и слава Александра I», 1814). Париж как шумный, буйный, многоязыкий город предстает Вавилонской башней (см.: Н.С. Курочкин. «Ода на современное состояние Франции», 1863). Описывается исторически закономерная его гибель («Прейдет Париж, как Вавилон...» — А.К. Лозина-Лозинский. «Химеры собора Notre-Dame de Paris», 1912).

Тексты о Вавилоне чаще всего объединены топосом его гибели, которая выступает уроком для потомков: «И пал великий Вавилон. / Ерусалима разоритель, / Воззри, где твой престол стоял!» (Сумароков 1957, с. 57) — писал в 1740–1743 гг. А.П. Сумароков в «Оде, сочиненной в первые лета моего во стихотворении упражнения»; «До звезд рог поднял Вавилон; / Но бог воззрел — и где же он?..» (Мерзляков 1958, с. 267) — вторил ему в стихотворении «Труд» (1825) А.Ф. Мерзляков.

В русской поэзии XVIII–XIX вв. выделяется ряд мотивов, связанных с Вавилоном: 1) великолепие (блеск, красота, слава, власть, сила); 2) надменность (злоба, гордость, презрение,

соперничество с Богом, святотатство, безумие); 3) падение (исчезновение, обрушение, сожжение); 4) порочность (разврат, роскошь, сластолюбие, страсть); 5) империя (Россия, Москва, Германия, Лондон); 6) новый Вавилон (Париж, Петербург). Основной конфликт — соперничество с Богом, пренебрежение Им и слушание Его, влекущие наказание — гибель города. Но город не персонифицируется в образе апокалиптической блудницы, хотя порочность Вавилона является его ключевой характеристикой: это город разврата, который ждет гибель.

В литературе начала XX в. интерес к эсхатологической проблематике возрастает. С одной стороны, эсхатологические мотивы обусловлены социальными катаклизмами. С другой — важна и литературная традиция. Внимание символистов к этой теме спровоцировали «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с приложениями» В.С. Соловьева (1900). В 1902 г. вышел «Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Апокалипсиса», составленный М.В. Барсовым. Решению эсхатологических вопросов посвящены многие из поэтических, прозаических и эссеистических произведений этой эпохи: «Грядущий хам» Д.С. Мережковского, «У последней черты» М.П. Арцыбашева, «Апокалипсис в русской литературе» А.Е. Крученых, «Апокалипсис нашего времени» В.В. Розанова, цикл стихотворений «Година гнева» Вяч.И. Иванова, произведения Ф.К. Сологуба, Л.Н. Андреева, поэма «Двенадцать» А.А. Блока, поэма «Христос воскрес» А. Белого и многие другие.

Апокалиптическую картину рисует А. Белый в «Симфонии 2-ой, драматической». Блудницей здесь предстает Европа: «И нарумянилась, и жеманилась пред зверем, и слова ее были более чем зловещи, и она открыла мертвые очи свои и зашамкала беззубым ртом» (Белый 1991, с. 151). Ангел умерщвляет ее, выливая чашу ярости Божией.

Д.С. Мережковский в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) сталкивает два понимания Вавилона — как первой в мировой истории империи из «Сказания о Вавилонском царстве» и как гибнущего города из Апокалипсиса. Иконописец Евтихий отказывается от разрешения этого противоречия: «А если так, спрашивал себя Евтихий, как же в третьем Риме, в русском царстве, Белый Клобук соединится с мерзостным венцом Навуходоносора царя, проклятого Богом — венец Христа с венцом Антихриста?»

Он чувствовал, что здесь — великая тайна, и что если он углубится в нее, то видения более страшные, чем те, что отошли от него, снова приступят к нему» (Мережковский 1990, с. 314).

В рассуждениях героя возникает противопоставление Божественного дьявольскому. Эта тенденция реализуется и в других литературных опытах Серебряного века. В стихотворении С.М. Соловьева «Да, этот день был для меня началом...» (1913) Вавилон — наименование современного города, в котором воплощены все успехи цивилизации. Именно техницизм становится знаком Антихриста. Этот дьявольский город противопоставлен монастырю — жилищу Бога:

Как хорошо, покинув Вавилон,  
Греховный град машин, автомобилей,  
Театров, электричества, трамваев,  
Дворцов разврата, рядом с нищетой  
Воздвигнувших сверкающие стекла, —  
Покинув это царство князя тьмы,  
Ступить за монастырские ворота...  
<...>  
Там, дальше — вечно озаренный рай,  
Как бы кусок божественного неба,  
Упавший в тьму земную.

(Соловьев 2007, с. 489–490)

В стихотворении С.М. Соловьева «Город современный» (1906–1909) город оказывается средоточием всего мыслимого зла. Оппозиция Божественного/дьявольского усиливается противопоставлением культуры и цивилизации:

Над руинами храмов, над пеплом дворцов, академий,  
Как летучая мышь, отенившая крыльями мир,  
Ты растешь, торжествуя, глумясь над преданьями всеми,  
Город-вампир!

(Соловьев 2007, с. 207)

Есть и другие уровни противопоставления. Цивилизация и техника оказываются враждебными природе. Город вытесняет все природное, живое, настоящее: «Полный сладких плодов,

цветодевственный рог изобилья / Скрыла Гея-Земля» (Соловьев 2007, с. 207). Город-вампир уничтожает человека, безжалостно умерщвляет его, высасывая из него молодость, силы, здоровье, любовь. Самый прогресс подан сквозь призму апокалиптики: город предстает в виде «огнедышащего зверя-паровоза» (там же). Он является и «вавилонской блудницей», его порождениями становятся разврат и проституция. Город несет смерть всему нравственному, но и сам в итоге должен погибнуть. Его ожидает, как и в Откровении, Божественный суд:

Вавилон наших дней, преступленья Гоморры, Содома  
 Пред твоими — ничто.  
 Торжествуй, торжествуй надо всем, что великого было,  
 И справляй свой кощунственный братоубийственный пир!  
 Час грядет: ты услышишь дыхание Иммануила,  
 Город-вампир!

(Соловьев 2007, с. 208)

Присутствующая у Соловьева оппозиция рай/Вавилон распространена в литературе конца XIX — начала XX в. Мысль о стремлении человека к раю («к жизни блаженства от жизни страдания») появляется еще в стихотворении С.Я. Надсона «Вавилон» (1883), где башню строят в надежде достичь небесного рая (см.: Надсон 1913, с. 261).

В текстах И.А. Бунина месторасположение богооставленного города географически соответствует Эдему:

И Сатана, злорадно торжествуя,  
 Воздвиг на месте Рая — Вавилон.

(«И шли века, и стены Рая пали...», 1916 — Бунин 2005, с. 163; то же — в рассказе «Петлистые уши», 1916).

Е.И. Конюшенко полагает, что «Вавилон на месте рая — ключевая метафора всего творчества Бунина», эта оппозиция возникает и в рассказе «Господин из Сан-Франциско», эпиграфом к которому, снятым в последней редакции, были слова: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» (Конюшенко 1991, с. 75-76).

Соотнесение Эдема и Вавилона восходит к библейской топографии. В Книге Бытия упоминаются реки, вытекающие из Эдемского сада: Фисон, Гихон, Хиддекель (Тигр), Евфрат (см.:

Быт 2: 10–14); соответственно, по одной из версий, земной рай располагался в южной части Месопотамской долины, южнее Вавилона. Возможно, существовала легенда, согласно которой эти места отождествлялись.

Идею соотнесенности этих двух мест, географической связи Божественного и греховного пространств повторяет акмеист М.А. Зенкевич в стихотворении «Вавилон» (1909–1911):

Как мавзолей грехопаденья,  
На месте рая вырос ты,  
Болезненное порожденье  
По нем тоскующей мечты.

(Зенкевич 1994, с. 61)

Подчеркивается стремление человека возродить рай, создать его подобие. Имплицитно возникает связанный с Вавилонской башней мотив соперничества человека с Богом: только Бог может создать Эдем, человек строит город порока. Таким образом, идея противостояния человека Богу, относящаяся к Вавилонской башне, переносится и на сам город. Акцентирование первого акта непослушания человека Божьей воле (история Адама и Евы) подтверждает то, что основной мотив, связанный с Вавилоном, — мотив ослушания Бога. Страшная гибель Вавилона описывается натуралистически подробно:

Чтоб вымерших несчетных тварей  
Чудовищная кровь и слизь,  
Свой хаос обуздав в пожаре,  
В тебе ядром огня слились!

(Зенкевич 1994, с. 62)

В вышеупомянутых текстах гендерная специфика нивелируется. «Блудодействие» Вавилона является лишь одной из характеристик города наравне с другими его пороками. Вместе с тем в русской литературе XIX–XX вв. выражение «вавилонская блудница» начинает обозначать «развратную женщину». «Вавилонский» мотив и мотив героини-блудницы оказываются метафорически «сцеплены» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (см.: Гродецкая 1993, с. 440).

Л.Ф. Кацис характеризует всплеск эротической литературы в начале XX в. как апокалиптическую волну, прошедшую под знаком «вавилонской блудницы» (см.: Кацис 2000, с. 16). У А.А. Ахматовой в стихотворении 1917 г. Петербург напрямую соотносится с этим образом:

Когда приневская столица,  
Забыв величие свое,  
Как опьяненная блудница,  
Не знала, кто берет ее...

(Ахматова 1997, с. 143)

В целом ряде текстов разврат женщин становится характеристикой города, хотя прямые отсылки к Вавилону отсутствуют. Поэтому важным представляется показать семантическую связь блудницы и города в тех текстах, где название «Вавилон» не упоминается, но воссоздаются образы из Откровения. В начале XX в. Петербург становится олицетворением города, погрязшего в грехах и находящегося на исходе своих дней. Но порождение греховного города — проститутки — могут получить прощение.

Видения Апокалипсиса возникают в предреволюционных стихотворениях А.А. Блока «Последний день» (1904) и В.Я. Брюсова «Конь блед» (1903). В обоих произведениях возникает фигура проститутки, которая у Блока даже названа блудницей, как в Библии. По-видимому, здесь происходит слияние двух евангельских сюжетов: в описываемой апокалиптической картине конца света центральным персонажем становится блудница; в ее изображении «просвечивают» черты женщины из Евангелия, которая отерла своими волосами и помазала миром ноги Христа (см.: Ин 12: 1-8; Лк 7: 37-38). Именно такая коленапреклоненная, возносящая руки к небесам женщина в обоих произведениях оказывается готовой принять конец времен.

Эпизод с помазанием Христа по-разному изображается у евангелистов: например, у Матфея и Марка женщина изливает миро на голову Христа (см.: Мф 26: 6-7; Мк 14: 3-9). И Блок, и Белый ориентируются в данном случае на образ из Евангелия от Луки. В стихотворении Блока раскаявшаяся женщина получает небесное прощение:

Высоко — над домами — в тумане снежной бури,  
На месте полуденных туч и полунощных звезд,  
Розовым зигзагом в разверстой лазури  
Тонкая рука распластала тонкий крест.

(Блок 1997, с. 99)

Для Блока важна идея прощения Богом грешницы (ср.: «Ей же сказал: прощаются тебе грехи» — Лк 7: 48). У Брюсова прощения не наступает, хотя блудница жаждет его, ждет конца света, с восторгом принимает огнеликого всадника на бледном коне:

Только женщина, пришедшая сюда для сбыта  
Красоты своей, — в восторге бросилась к коню,  
Плача целовала лошадиные копыта,  
Руки простирала к огневеющему дню.

(Брюсов 1961, с. 284)

Апокалиптическое видение оказывается для нее «исчезнувшей мечтой». Героиня Брюсова, плачущая и целующая копыта лошади всадника, еще более напоминает кающуюся грешницу из Евангелия от Луки (ср.: «И вот, женщина того города, которая была грешница, узнав, что Он возлежит в доме фарисея, принесла алавастровый сосуд с миром и, став позади у ног Его и плача, начала обливаться ногами Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром» — Лк 7: 37–38). Конец света притягателен для блудницы, так как дает ей надежду на освобождение от роли изгоя, которая отведена ей в этой жизни. Можно говорить о своеобразии символистского истолкования апокалиптического образа. Женщина-блудница оказывается не равна городу-блуднице. Если в Откровении женщина-город гибнет, то у Блока и Брюсова блудница, самозабвенно принимающая конец света, в своей противопоставленности остальным людям оказывается отмеченной и избранной.

Порочность «великой блудницы» — города — разнообразна: это и пьянство, и сквернословие, и блуд, и преступность. Но в литературе XX в. основной характеристикой порочного города становится «блудодействие жен». Появляются произведения, в которых тема грешного города, развратившего женщин, оказы-

вается главной. В массовой литературе такой город прямо называется «великой блудницей». На роль города-блудницы у писателей претендуют хорошо знакомые им места. Л.О. Кармен пишет в предисловии к своим очеркам «На дне Одессы» (1904): «Помимо желания вселить в читателя симпатию к проститутке, мною руководило еще одно желание — познакомить публику с растлевающим влиянием “большого” города на “пришлый” элемент» (Кармен 1904, с. III). Героиня очерков — деревенская девушка Надя, сирота, переехавшая в Одессу, сначала работает домашней прислугой, потом становится любовницей вора, а после того, как он ее бросает с тремя детьми, вынуждена идти зарабатывать на жизнь в публичный дом. В одном из очерков, названном «У реки Вавилонской», женщина и зверь являются олицетворением низменных инстинктов. Описывается ранний вечер в борделе: «Рано. Страсть в образе пьяного зверя и буйной гетеры еще спит» (там же, с. 328).

В сборнике рассказов Б.А. Лазаревского «Грех Парижа», изданном в эмиграции в 1928 г., падшим городом предстает столица Франции. Автор предваряет сборник предисловием, в котором выдвигает эту тему на первый план: «Почти все эти рассказы написаны на фоне удивительного города, в котором тесно соединились: бесконечное падение — с чуткой совестью, настоящая красота — с невероятным уродством и безысходное горе — с легкомыслием» (Лазаревский 1928, с. 3).

В основе всех рассказов — мотив греха, возникающего в большом городе, который будто вынуждает к пороку. Мысль о растлевающем влиянии Парижа звучит рефреном: «великая блудница» порождает малых блудниц. Во многих рассказах возникает образ проститутки, причем самым страшным представляется обыденность явления, отсутствие рефлексии, ужаса по поводу положения этих женщин: «Нет драмы, а есть ремесло, так непохожее на все то, что мы видели в России. Совсем непохожее... Здесь эти женщины ведут себя совсем иначе, и в этом главный грех Парижа, который переделывает их души» (Лазаревский 1928, с. 5). Даже природа отворачивается от богооставленного города-блудницы: летом здесь пасмурно.

Но женщины гораздо менее греховны, чем город, их породивший. Разнообразие пороков Парижа, отсутствие моральных ограничений поражают героинь рассказов. У человека есть пределы, у города их нет. В рассказе «Измена» одна из грешниц говорит: «Я не люблю Альфреда де Мюссе. <...> Il est sale.

Он, например, описывает связь отца с дочерью, *c'est drôle!*..»<sup>3</sup> (Лазаревский 1928, с. 73).

Порочный город является центром притяжения людей. В рассказе «Подруги» человек оказывается не в силах противостоять соблазняющему пороку, город перемалывает всех: «Американцы. Там у себя, в Соединенных Штатах, они все совсем непьющие, очень скупые и ужасно святые. А здесь вдруг разворачиваются, — хотят наверстать не только все прошедшее, но и будущее. Да иначе и нельзя, потому что, сам понимаешь, Париж — это Париж» (Лазаревский 1928, с. 50).

Итак, образ «вавилонской блудницы» в разные времена получал различное наполнение: это и отпавшая от Бога Церковь, и растлившийся город, и развратная женщина. В русской литературе Серебряного века образ порочного города оказался востребованным в ряде контекстов: противопоставления Божественного дьявольскому и цивилизационного природному, послушания Бога. Вавилон представал аналогией Эдему, но с обратным знаком: человек, стремившийся возродить рай, строил город порока. Эсхатологические предчувствия выражались в представлении о закате европейской цивилизации. В художественных произведениях изображалась гибель Вавилона. Ожидания конца цивилизации сочетались с острой реакцией на положение женщины в обществе. Образ «вавилонской блудницы» персонифицировался в образах публичных женщин, показанных на фоне развратного города.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова 1997 — Ахматова А. Сочинения: В 2 т. М., 1997. Т. 1.  
Белый 1991 — Белый А. Симфонии / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. А.В. Лаврова. Л., 1991.  
Блок 1997 — Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. Стихотворения.  
Брюсов 1961 — Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Д.Е. Максимова; подг. текста и прим. М.И. Дикман. 2-е изд. Л., 1961.  
Бунин 2005 — Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2005. Т. 2. Стихотворения (1912–1915). Повести, рассказы (1902–1910).  
Гродецкая 1993 — Гродецкая А.Г. Агиографические прообразы в «Анне Карениной» (жития блудниц и любодеец и сюжетная

3 Он непристойный. <...> это странно!.. (фр).

- линия главной героини романа) // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Д. С. Лихачев. Т. 48. СПб., 1993. С. 433-445.
- Данте 1967 — Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского; подг. текста И.Н. Голенищева-Кутузова. М., 1967.
- Державин 2002 — Державин Г.Р. Сочинения / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. Г.Н. Ионина. СПб., 2002.
- Зенкевич 1994 — Зенкевич М.А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / Сост., подг. текста, прим., крат. биохроника С.Е. Зенкевича; вступ. ст. Л.А. Озерова. М., 1994.
- Кармен 1904 — Кармен Л.О. На дне Одессы: Очерки. Одесса, 1904.
- Кацис 2000 — Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.
- Конюшенко 1991 — Конюшенко Е. Рай и Вавилон Ивана Бунина // Литературный Кузбасс. 1991. № 2. С. 75-76.
- Лазаревский 1928 — Лазаревский Б. Грех Парижа. Рига, [1928].
- Мережковский 1990 — Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 7-316.
- Мерзляков 1958 — Мерзляков А.Ф. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста и прим. Ю.М. Лотмана. Л., 1958.
- Надсон 1913 — Надсон С.Я. Стихотворения. СПб., 1913.
- Небольсин 2003 — Небольсин А.С. Вавилония [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. Т. VI. М., 2003. URL: <http://www.pravenc.ru/text/153803.html>
- Огарев 1983 — Огарев Н.П. Избранное / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. Г.Г. Елизаветиной. М., 1983.
- Поэты 1972 — Поэты 1840-1850-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Б.Я. Бухштаба; сост., подг. текста, биограф. справки и прим. Э.М. Шнейдермана. Л., 1972.
- Селищев 1920 — Селищев А.М. Забайкальские старообрядцы. Семейские. Иркутск, 1920.
- Соловьев 2007 — Соловьев С.М. Собрание стихотворений / Сост., подг. текста и прим. В.А. Скрипкиной; послесл. Стефано Гардзонио. М., 2007.
- Сумароков 1957 — Сумароков А.П. Избранные произведения / Вступ. ст. и прим. П.Н. Беркова. Л., 1957.
- Толстой 1934 — Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. / Под общ. ред. В.Г. Черткова. М.; Л., 1934. Т. 18. Анна Каренина (ч. 1-4).
- Топоров 1987 — Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов. IV. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Топоров В.Н. Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121-132.

Франк-Каменецкий 2004 — Франк-Каменецкий И.Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Франк-Каменецкий И.Г. Колесница Иеговы: Труды по библейской мифологии. М., 2004. С. 224–236.

Emmerson 1992 — Emmerson R.K. Introduction: The Apocalypse in Medieval Culture // The Apocalypse in the Middle Ages / Ed. by R.K. Emmerson and B. McGinn. Ithaca; L., 1992. P. 293–332.

### Образ «вавилонской блудницы» в русской литературе начала XX в.

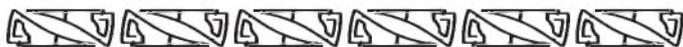
Понятие «вавилонская блудница», восходящее к Откровению Иоанна Богослова, в разные времена соотносилось как с порочным городом, так и с отпавшей от Бога Церковью, а также с развратной женщиной. В литературе начала XX в. эсхатологические ожидания гибели цивилизации сочетались с острой реакцией на положение женщины в обществе. Образ «вавилонской блудницы» персонифицировался в проститутке, показанной на фоне греховного города (А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Л.О. Кармен, Б.А. Лазаревский и др.). Созданный человеком Вавилон стал противоположностью Эдема (И.А. Бунин, М.А. Зенкевич, С.М. Соловьев).

*Ключевые слова:* «вавилонская блудница», Вавилон, образ города, образ блудницы, эсхатология, русская литература начала XX в.

### The Image of Whore of Babylon in the Russian Literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century

The image of Whore of Babylon originating from the Book of Revelation was at different times correlated with a vicious city, or Church deviated from God, or a depraved woman. In the Russian literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century the eschatological expectations of the civilization's downfall were combined with the strong reaction to the problem of women's social status. The image of Whore of Babylon was personified as a prostitute represented against the background of a sinful city (in works by A. Blok, V. Bryusov, L. Karmen, B. Lazarevsky and others). Babylon built by men became an opposite of the Garden of Eden (in works by S. Solovyov, I. Bunin, M. Zenkevich).

*Keywords:* Whore of Babylon, image of city, image of whore, Babylon, eschatology, Russian literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century.



С.А. Серегина (Москва)

Н.А. КЛЮЕВ  
И ГОЛГОФСКОЕ ХРИСТИАНСТВО:  
К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Исследование  
выполнено за счет гранта  
Российского научного фонда  
(проект №14-18-02709)  
и в ИМЛИ РАН.

Автор благодарит  
С.И. Субботина и А.Г. Гачеву  
за консультации в процессе  
работы над статьей





Знакомство Н.А. Клюева с голгофскими христианами состоялось в августе 1911 г. С.И. Субботин так датирует первую встречу: «Август, до 23. Приезжает в Москву. Происходит личное знакомство с И. Брихничевым, В. Свенцицким и другими религиозно-общественными деятелями, группирующимися вокруг “Новой Земли”. И. Брихничев содействует как заключению договора поэта с книгоиздательством торгового дома “В.И. Знаменский и К<sup>о</sup>” на издание его книги “Сосен перезвон”, так и тому, чтобы автором предисловия к ней стал В. Брюсов» (Субботин 2009, с. 11).

Клюев сближается с И.П. Брихничевым (сначала заочно) благодаря содействию А.А. Блока. 17 февраля 1909 г. Блок пересылает Брихничеву три стихотворения Клюева, а также дает высокую оценку его поэзии в сопроводительном письме (см.: Азадовский 2002, с. 64). С публикации одного из этих стихотворений — «Под вечер» — началось сотрудничество Клюева с печатными органами голгофских христиан: стихотворение было напечатано в газете «Новая земля» (декабрь 1910 г., № 13)<sup>1</sup>. Однако еще до появления стихотворения в газете Брихничев обозначил в печати участие Клюева. К.М. Азадовский отмечает: «Как прямое следствие блоковского письма надлежит рассматривать то обстоятельство, что в шестом (февральском) номере журнала “Слушай, земля”<sup>2</sup> было сообщено о сотрудничестве Блока и Клюева» (там же). Известно, что в 1912 г. под маркой газеты «Новая Земля» вышла книга «Братские песни» (вторая книга поэта после сборника «Сосен перезвон») с предисловием В. Свенцицкого, а в серии «Библиотека “Новая Земля”» были изданы две брошюры Клюева: «Лесные были» (с предисловием И. Брихничева) и «Братские песни (Песни голгофских христиан)».

Исследователи не раз говорили о влиянии голгофских христиан на Клюева в целом и о характере этого влияния в частности (см., например: Семенова 2004–2, с. 323–330; Солнцева 1992,

- 1 До этого оно появилось в газете «Царицынская жизнь» (29 марта 1909 г.).
- 2 Еженедельный журнал, издававшийся в Царицыне (Саратовская губ.) в январе–феврале 1909 г., активными сотрудниками которого были И.П. Брихничев, еп. Михаил и В.П. Свенцицкий.



с. 45–60). С.Г. Семенова, размышляя о голгофских мотивах в поэзии Клюева, назвала императив «через страдание и распятие — к воскресению и преображению» одним из центральных в поэзии Клюева (см.: Семенова 2004–2, с. 326).

В 1911 г. в газете «Новая Земля» (январь, № 1, с. 3) появляется один из первых документов новокрестьянского утопического сознания — стихотворение Н.А. Клюева «Жнецы». Приведем его полный текст по газетной публикации<sup>3</sup>:

### Жнецы

Сладок будет отдых  
На снопах тяжелых!

А.В. Кольцов

Наша радость, счастье наше  
Не крикливы, не шумны,  
Но блаженнее и краше,  
Чем младенческие сны.

В серых избах, в казематах,  
В гробовой измены час,  
Смерти ужасом объятых  
Не отыщется меж нас.

Мы блаженны, неизменны,  
Веря любим и молчим,  
Тайну Бога и вселенной  
В глубине своей храним.

Тишиной безвестья живы,  
Во хмелю и под крестом,  
Мы — жнецы вселенской нивы,  
Вечеров уборки ждем.

3 В сборнике «Сосен перезвон» название и эпиграф будут сняты. В книге «Песнослов» 6-я и 7-я строки будут изменены так: «В нестерпимый крестный час» и «Смертным ужасом объятых». В этом сборнике стихотворение также будет опубликовано без названия и эпиграфа (см. об этом: Сердце Единорога 1999, с. 848).

И хоть смерть косою тлетворной  
Нам грозит из лет седых:  
Он придет нерукотворный  
Век колосьев золотых.

Это стихотворение открывает сборник «Сосен перезвон». В собрании стихотворений и поэм «Сердце Единорога», подготовленном В.П. Гарниным, стихотворение условно датируется 1910 годом (см.: Сердце Единорога 1999, с. 136–137). Таким образом, стихотворение «Жнецы» было написано до непосредственного знакомства Ключева с голгофцами в августе 1911 г.

Инициатива создания общины свободных христиан принадлежит, как известно, еп. Михаилу. С.П. Каблуков отмечал в дневнике (18 апреля 1909 г): «Вчера состоялось у меня свидание Д.С. Мережковского с еп. Михаилом, в присутствии Дм.Вл. Знаменского, Дм.Вл. Философова и меня. Говорили с лишним 2 часа. Еп. Михаил поведал о своем намерении основать общину свободных христиан» (цит. по: Азадовский 2002, с. 65).

Глубокий символизм и утопическая модальность стихотворения «Жнецы» говорят о том, что Ключев приходит в литературу как носитель поэтической утопии, в отличие от Есенина, чьи утопические настроения сформируются после того, как он громко заявит о себе как о самобытном художнике слова (их формирование будет осуществляться на базе жизнетворческой эстетики младосимволизма и с безусловной оглядкой на творческий и философский опыт Ключева).

Предметом особого научного интереса представляется не только возможная интерпретация стихотворения «Жнецы» (она будет представлена ниже), но и тот факт, что встречное «религиозно-философское» движение Ключева и голгофцев началось еще до их выступления единым фронтом: в известной степени Ключев явился человеческим и творческим воплощением представлений голгофских христиан о «народе». Не претендуя на новизну этой идеи, попробуем подтвердить ее дополнительной аргументацией.

21 ноября 1905 г. В.П. Свенцицкий сделал доклад<sup>4</sup> в Московском религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева. В центре доклада были основные положения устава

4 Доклад был опубликован в 1906 г. (см.: Свенцицкий В.П. «Христианское братство борьбы» и его программа. М., 1906).

«Христианского братства борьбы» (далее — ХББ), организованного в феврале 1905 г. Будущий идеолог голгофского христианства обозначил специфику ХББ: «“Христианское братство борьбы” — это первая попытка создать в России христианскую политическую организацию, и потому в истории религиозного движения оно должно быть особенно отмечено» (Свенцицкий 1906, с. 3). Система представлений ХББ раскрывалась в его целях и задачах. Центральные цели и задачи были вписаны в жизнестроительный проект нового религиозного сознания: «Христианское братство борьбы имеет целью активное проведение в жизнь начал Вселенского Христианства. <...> Осуществлять вселенскую правду Богочеловечества во всемирно-историческом процессе и есть общая задача “Братства”» (там же, с. 8). Однако практические задачи ХББ обнажали социально-политическую направленность его программы. Так, в качестве первой задачи заявлялась «борьба с самым безбожным проявлением светской власти — с самодержавием», а воплощение принципа христианской любви виделось в «переходе от индивидуально-правовой собственности к общественно-трудовой» (там же, с. 9). Образы власти и церкви демонизировались: «Царь ослеп от своей власти и встал на Царя небесного» (там же, с. 14).

Одновременно политической борьбе придавался «национальный и вселенский смысл» (Свенцицкий 1906, с. 9), что, безусловно, переводило ее в плоскость идей активного христианства, где «богословие» требует «богодействия», а «люди становятся активными орудиями» воли Божией, призванными к победе над смертью, к «творческому восстановлению и одухотворению мира» (Семенова 2004-1, с. 266, 267; курсив С.Г. Семеновой). Эта миропреобразовательная установка позволяла ХББ отмежеваться от христианского социализма: «Идея Богочеловечества, чуждая тому, что привыкли разуметь под “христианским социализмом”, положена в основу деятельности “Братства”» (Свенцицкий 1906, с. 19). Более того, Свенцицкий фактически прямо обозначил комплекс идей Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева как источник идеологии ХББ, заявив: «Всеобщего благополучия никакой социализм дать не может, ибо никакой социализм не властен над законами природы, из которых наиболее неустрашимый и наиболее беспощадный — закон смерти» (там же, с. 20; курсив В.П. Свеницкого). Документальных подтверждений тому, что Свенцицкий был знаком с федоровскими идеями в 1906 г., пока не обнаружено. Однако

идея преодоления смерти во многом определит ход его рассуждений к 1906 г. Это позволяет сделать предположение, что Свенцицкий либо слышал о Федорове устно, либо читал серию очерков о нем В.А. Кожевникова, печатавшихся в 1904–1906 гг. в журнале «Русский архив».

Другая активно-христианская идея, звучащая в предисловии к собственно программе ХББ, — это идея соработничества Богу: «Христианский прогресс есть прогресс Богочеловеческий. Действует и Бог, и человек. Человек свободно совершает работу Господню, а Господь подает ему нужную силу и указывает, что нужно делать и как. Поэтому христианский прогресс есть дело и человека. Его усилиями, его свободной сыновней работой человечество приближается к своей запредельной цели» (Свенцицкий 1906, с. 21). С.Г. Семенова выстраивает генеалогию центральной идеи голгофских христиан от федоровского учения следующим образом: «Идея *соработничества* человечества Богу, всеобщего воскрешения и спасения как итога совокупных Божественных и человеческих усилий — все это свидетельствует, что голгофское христианство являлось одной из ветвей активно-христианской мысли нашего века, родоначальником которой был Николай Федоров» (Семенова 2004–2, с. 324; курсив С.Г. Семеновой).

Идея соработничества Богу у Свенцицкого сопряжена с представлением о поиске конкретных путей воплощения «полной правды», т. е. о поиске и выработке «форм христианского общественного служения» (Свенцицкий 1906, с. 21). В то же время эта идея вписана в апокалиптический сценарий, говоря о котором Свенцицкий отсылает к Ф.М. Достоевскому и Вл.С. Соловьеву: «<...> мы вступаем в окончательный, апокалиптический период всемирной истории. Это говорил уже Достоевский. Об этом недавно во всеуслышание сказал Вл. Соловьев» (там же). Этот диалектический взгляд Свенцицкого на возможность изменения человеком мироустройства характерен для всей культуры модернизма, которая осмысливала существующие формы бытия как изжитые и, отрицая эти формы, одновременно искала пути обновления мира.

В поиске этих путей ХББ предполагало распространять свое воздействие в трех направлениях — на духовенство, интеллигенцию и народ, которому придавалось особое значение: «<...> народ должен стать свободен от цепей» (Свенцицкий 1906, с. 17). В опубликованном докладе Свенцицкий подчеркивал деятельный характер ХББ и его практическую работу: чтение

рефератов в провинции, распространение воззваний к войскам и крестьянам. Не случайно в общей части программы ХББ на первый план были вынесены следующие задачи: «Чтобы земля, переставши быть чьей-нибудь, стала Господней и по возможности пользование ею было предоставлено всякому <...> Чтобы все орудия производства в виде фабрик и различных промышленных, ремесленных и торговых заведений находились в распоряжении всей общины» (Свенцицкий 1906, с. 24).

В 1905 г. в революционную работу включается Ключев: «Вступив в сношения с петербургским “Бюро содействия Всероссийскому крестьянскому союзу”, переписывается (по-видимому, после личных встреч в Петербурге) с некоторыми членами этой организации и с людьми их круга. Получает через “Бюро...” нелегальную литературу и распространяет ее (не только в Вытегорском уезде, но и в пределах Олонецкой губернии в целом). Одновременно ведет соответствующую устную агитацию. Позиционирует себя как социалист-революционер» (Субботин 2009, с. 6). В 1906 г. поэт подвергается аресту, после чего приговаривается к шестимесячному заключению за противоправительственную деятельность (см. там же).

В марте 1908 г. журнал «Наш путь» (№ 1, февраль) помещает неподписанную статью Ключева под заголовком «В черные дни (Из письма крестьянина)». Система представлений, которую Ключев развивает в этой статье, оказывается органически родственной как программе ХББ, так и позднее оформленной идеологии голгофских христиан. С одной стороны, размышляя о «врожденной революционности глубин крестьянства» (Ключев 2003, с. 68), Ключев придает статье определенную политическую окраску. С другой стороны, образ «народа-богочеловека», верящего в «зиждительно-чудотворную силу человеческой крови» (там же, с. 68–69), становится поэтическим воплощением идей ХББ. Более того, Ключев в своей устремленности к активному христианству предвзвешивает Свенцицкого с его концепцией «народного религиозного движения» более позднего времени (см.: Свенцицкий 1911, с. 2).

В статьях, размещенных в газете «Новая Земля», образ «народа-богоносца» занимает одно из центральных мест. Свенцицкий в своих публикациях в «Новой Земле» раскрывает метафизическую роль русского народа: «<...> мое глубочайшее убеждение, что русский народ — “богоносец” именно в том смысле, что в нем, как ни в одном другом народе, сильно это сознание,

что люди живут не “по правде”, и, как ни в одном народе, ярко горит мечта о новой жизни» ([Свенцицкий] 1910–1, с. 6–7).

В начале 1911 г. в статье «Наши ближайшие задачи» Свенцицкий еще определеннее, чем за несколько лет до этого, заговорит об особой роли «народа» в деле духовной революции и о том, что «всколыхнуть, пробудить спящее сознание народа» является ближайшей задачей голгофских христиан: «Идеи о новой земле, о земном Христе, об общественном христианстве, о царстве Божием не только на “небеси”, но и на “земли”, идеи Голгофского христианства, когда они дойдут до религиозного сознания народа, они вызовут в нем к жизни скрытые уснувшие религиозные силы. Они создадут движение. Они снова пробудят религиозное творчество. <...> Народное религиозное движение — вот чему принадлежит будущее» (Свенцицкий 1911, с. 2). Важно, что у Ключева уже в 1908 г., до четкой артикуляции голгофцами религиозной миссии народа, возникает образ «строительной жертвы», который в его представлении символизирует готовность крестьянства к самопожертвованию в деле строительства нового мира: «Но под тяжким бременем, наваленным на крестьянскую грудь, бьется, как голубь, чистое сердце, готовое всегда стать строительной жертвой, не ради самоуслаждения и призрачно-непонятных вожделений, свойственных некоторой доле нашей так называемой интеллигенции, а во имя Бога правды и справедливости...» (Ключев 2003, с. 68).

Обращает на себя внимание тот факт, что статья Свенцицкого «Наши ближайшие задачи» была опубликована в № 2 газеты «Новая Земля» за 1911 г., тогда как стихотворение Ключева «Жнецы» было помещено в № 1. Нельзя исключать возможности, что именно этот текст Ключева оказал на Свенцицкого такое сильное впечатление, что в заключительной части статьи «Наши ближайшие задачи» Свенцицкий говорит уже о «народном религиозном движении» как явлении всеобъемлющего житнетворческого порядка: «И только народное религиозное движение может дать новое откровение и в науке, и в искусстве, и во всей нашей жизни. Только оно найдет силы разбить вдребезги старую, мертвую кору жизни, создать жизнь новую, достойную той конечной цели, которой мы веруем и которую исповедуем» (Свенцицкий 1911, с. 3).

К.М. Азадовский, кратко комментируя стихотворение «Жнецы», несколько упрощает религиозно-символическую картину мира Ключева: «“Народ” для Ключева — это те, кто живут

“естественной” жизнью, в единстве с Природой и “матерью-землей”, то есть крестьяне. Собираательным образом “народа” в раннем творчестве Клюева выступают его “жнецы” и “пахари”. <...> Его “жнецы” и “пахари” органично связаны с Природой, едины с ней» (Азадовский 2002, с. 70). С точки зрения Азадовского, «картина счастливого будущего, которую рисует Клюев, — это и есть его “крестьянская” программа» (там же, с. 71). Однако внимательное прочтение клюевского текста открывает более сложную систему смыслов.

«Наше радость, наше счастье / Не крикливы, не шумны» — уже в первых строках стихотворения поэт обозначает парадигму христианских ценностей как систему собственных нравственных координат, в которой понятие *благоговейной тишины*<sup>5</sup> обретает особое значение. С этим понятием неразрывно связано представление о *вере, любви и молчании* как сокровенных путях к воплощению тайно ожидаемого: «Мы блаженны, неизменны, / Веря любим и молчим». *Молчание* здесь, конечно, должно пониматься не как *безмолвие*, а как внутренняя деятельная духовная работа, скрытая от посторонних глаз, духовная работа, которая ведется, несмотря на «тишину безвестья». Эпитет *блаженный*, отсылающий прежде всего к евангельскому тексту, где это слово является синонимом *праведника*, возникает и в развернутом сравнении «радости» и «счастья» поэта и его духовных собратьев с «младенческими снами» («Но блаженнее и краше, / Чем младенческие сны»). *Младенец* невинен, его сон светел и не замутнен. Но младенец и неразумен. Те же, кого Клюев называет «жнецами вселенской нивы», уже пришли «в разум истины» (1 Тим 2: 4) и готовы потрудиться на ниве Господней.

Голгофские христиане акцентировали идею сораспятия Христу, требовали «постоянной Голгофы» и «великого распятия каждого» (Еп. Михаил 1910–1, с. 9). В их картине мира Распятие было равновелико Воскресению, а подчас ставилось и выше: «Только на Голгофе, только в факте распятия, начавшегося в Гефсимании (и воскресения), — Христос стал тем Христом, который дал христианскую религию, т. е. соединил небо и землю» (Еп. Михаил 1910–2, с. 10). Христианская мораль становилась «моралью Креста» (там же, с. 11).

5 Ср.: «А Господь — во святом храме Своем: да молчит вся земля пред лицом Его!» (Авв 2: 20). (Курсив здесь и далее мой. — С. С.)

Весь этот смысловой комплекс вбирает в себя *крест* в стихотворении Ключева: ожидание «вечеров уборки» проходит «во хмелю и под крестом». Символический образ *хмеля*, с одной стороны, отсылает к христианскому контексту: в Новом Завете учение Христа аллегорически называется *молодым вином*<sup>6</sup>. С другой стороны, «во хмелю» можно понимать как метафору религиозного экстаза, вызванного этим «вином». Этот смысл усиливают хлыстовские мотивы, которые во многом определяют творчество Ключева того времени. *Хмель* воспринимается и как метафора алкогольного опьянения, одного из проявлений греховной природы человека. В таком случае его смысловая нагрузка может определяться системой представлений голгофского христианства. Голгофцев, как известно, объединяли особая сосредоточенность на понятии греха и настойчивое обращение к мысли о необходимости принятия на себя всего зла, всей ответственности за «проказу» мира, переживание греха как той низшей точки, из которой начинается путь восхождения, необходимо проходящий через крестное страдание. Так, Свенцицкий обращался к тем, кто «мирно обновляется»: «А в вашей “тихости” и “святости” я чувствую ненавистный трупный запах. Я знаю, вам покажется кошунственным, но, если бы я умел молиться за других, я стал бы за вас молиться так: “Господи! Пошли дьявола и бесов его в их тихие уютные квартиры. И пусть с этого дня покой и безмятежная жизнь навсегда сгинут из их жилищ. Дай силы им стать падшими, преступными, грязными. <...> Дай им венец мученический!”» ([Свенцицкий] 1910–2, с. 10).

В интерпретации логики греха и покаяния у голгофских христиан следует избегать того смещения акцентов, которое допустил А.М. Эткин. «В радикальной идее, согласно которой мука и грех, и в частности сексуальный грех, есть единственный путь к спасению, мы узнаем парадоксальную логику крайних сект» (Эткин 1998, с. 245) — так исследователь комментирует приведенную выше цитату Свенцицкого. Однако А.М. Эткин не приводит другой пассаж из статьи

6 Учение Христа («молодое вино») противопоставляется иудейской религии («старому вину»), например здесь: «И никто не вливает молодого вина в мехи ветхие; а иначе молодое вино прорвет мехи, и само вытечет, и мехи пропадут; но молодое вино должно вливать в мехи новые; тогда сбережется и то и другое. И никто, пив старое вино, не захочет тотчас молодого, ибо говорит: старое лучше» (Лк 5: 37–39).

Свенцицкого, важный для понимания его концепции греха и покаяния: «Дай им познание зла, чтобы они научились и понимать, и ненавидеть пороки. Чтобы они научились любви к людям, к несчастным и падшим, чтобы они могли подняться до твоей настоящей Голгофской радости» ([Свенцицкий] 1910–2, с. 10). Все-таки в логике Свенцицкого «познание зла» не является «единственным путем к спасению»: внутреннее сораспятие может совершиться и без него.

В стихотворении «Жнецы» соседство *хмеля* и *креста* задает определенное напряжение смыслов, на фоне которого разворачивается главный миф Клюева 1910-х гг. Мифопоэтика стихотворения строится вокруг центрального образа *предстоящей жатвы*:

Тишиной безвестья живы,  
Во хмелью и под крестом,  
Мы — жнецы вселенской нивы  
Вечеров уборки ждем.

А.М. Панченко и И.П. Смирнов со ссылкой на В.П. Адрианову-Перетц отмечают, что в древнерусской литературе архаический образ «битва — жатва» (пашня) был вытеснен евангельским мотивом «сеяния — жатвы как приобщения к истинной вере» (Панченко, Смирнов 1971, с. 46). С.Н. Булгаков дает краткое описание случаев употребления образа жатвы в Библии, а также их интерпретацию: «В новозаветном употреблении образ жатвы применяется как в общем смысле — кончины века (Мф. XIII, 39) или вообще дела Божия (Мф. IX, 37–38; Лк. X, 2), так и последнего суда (Мф. XIII, 30)» (Булгаков 2014, с. 123). Здесь же Булгаков говорит о понимании образа жатвы в Апокалипсисе как символизирующего «общий итог мировой истории». В Откровении он возникает в обращении ангела, выходящего из небесного храма, к ангелу, «сидящему на облаке»: «Пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела» (Откр 14: 15). После этого «поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата» (Откр. 14, 16).

В художественном пространстве стихотворения Клюева разворачивается центральный для поэта миф о том, что он сам является соработником ангелов Апокалипсиса, ожидающих жатвы. Поэт, ощущая себя «жнецом вселенской нивы», в то же время намеренно снижает пафос подобной манифестации,

усиливая идею смиренного соработничества: «Вечеров уборки ждем». «Вечер» здесь, конечно, следует понимать в эсхатологическом контексте — как завершение «дня» мировой истории. Свой образ Ключев выстраивает на сложных религиозно-философских основаниях, окружая его тайной. Она может быть доступна определенному кругу посвященных, о которых, в традиции эзотерического умолчания, Ключев говорит отвлеченно: «Мы». Однако сама тайна очерчена ясно: «Тайну Бога и Вселенной / В глубине своей храним». Средоточие тайны определяет высоту духовного облика поэта и «посвященных»: им дано знание о приближении века «колосьев золотых», они сопричастны работе по окончательному спасению мира. Образ жатвы в стихотворении обретает глубоко символическое значение соработничества Богу: в стихотворении «Пахарь» Ключев прямо называет себя «работник Господа свободный» (Сердце Единорога 1999, с. 141).

О том, что этот комплекс смыслов начинает формироваться в художественном сознании Ключева до активного диалога с голгофцами, говорит следующий факт. Уже в статье «В черные дни (Из письма крестьянина)», которая цитировалась выше, возникает образ «Божьей нивы»: «Божья нива зреет сама в глубокой тайне и мудрости. Минута за минутой течет незримое время, ниже и ниже склоняются полным живым зерном колосья, — будет и хлеб, но он насытит только верных, до конца оставшихся мужественными, под терновым венцом сохранивших светлость чела и крепость разума» (Ключев 2003, с. 68).

Наряду с идеей соработничества в тексте отчетливо звучит федоровская идея преодоления смерти: «Смерти ужасом объятых / Не отыщется средь нас». Ключев напрямую связывает наступление нового века «колосьев золотых» с разрушением «факта действительности смерти» (Федоров 1995, с. 258):

И хоть смерть косой тлетворной  
Нам грозит из лет седых  
Он придет нерукотворный  
Век колосьев золотых.

«Век колосьев золотых» — символический образ: в его основе — архетип золотого века, утраченного рая, к обретению которого устремлено человечество. Одновременно он отсылает к образу крестьянского рая, который Ключев выводит на

новую высоту, соединяя с хилиастической идеей «тысячелетнего царства Христова» как «состояния райского блаженства и совершенства, как невозмутимого пребывания со Христом всей общины святых, в которой прекратятся все бедствия и лишения, уничтожится даже возможность греха и будет восстановлена полнейшая гармония между человечеством и всей обновленной и прославленной природой» (Дживелегов 1995, с. 157; см. также: Гачева 2015). «Золотые колосья» воплощают также образ материи, просветленной и преображенной духом и творческим деланием человека. Сам поэт видит себя участником этого преображения, полным напряженной внутренней работой.

Неудивительно, что № 1 журнала голгофских христиан «Новое вино» вышел с портретом Клюева на обложке, со статьей Л. Столицы «О певце-брате», с обещанием книги «Братские песни» всем подписчикам журнала и краткими откликами о книге Клюева: сложная и многоплановая символика клюевских текстов покоряла искусностью построения, а их смысл не только был созвучен чаяниям голгофских христиан, но в конечном счете, вероятно, во многом их определил. В статье «Поэт голгофского христианства» И. Брихничев сделал верный вывод: «И Блок писал о нем мне панегирики. И Мережковский, и Андрей Белый проявили к нему исключительный интерес, что слышали и увидели в нем то, что самим представлялось только в гаданиях...» (Брихничев 1912, с. 6). Однако этот вывод применим и к самим голгофцам: они так страстно откликнулись на стихотворения Клюева и так вдохновенно их комментировали, конечно, не столько потому, что тексты Клюева служили поэтической иллюстрацией к их идеологии, сколько потому, что сам поэт не только оправдывал эту идеологию, но и формировал ее. В конечном итоге «поэт голгофского христианства» оказывался шире и глубже той идеологии, носителем которой его хотели видеть; это и обусловило разрыв Клюева с голгофцами.

## ЛИТЕРАТУРА

- Азадовский 2002 — Азадовский К.М. Жизнь Николая Ключева: Документальное повествование. СПб., 2002.
- Брихничев 1912 — Брихничев И. Поэт голгофского христианства // Новая Земля. М., 1912. № 1–2. С. 3–6.
- Булгаков 2014 — Булгаков С.Н. Апокалипсис Иоанна. М., 2014.
- Гачева 2015 — Гачева А.Г. Идеал «Царства Божия на земле» в русской философской мысли: от Серебряного века до новгородства 1930-х годов // Соловьевские исследования. 2015. № 3. С. 80–98.
- Дживелегов 1995 — Дживелегов А.К. Хилиазм // Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 157–159.
- Еп. Михаил 1910–1 — Еп. Михаил. Из креста — огонь (К 14-му сентября) // Новая Земля. М., 1910. № 1. С. 9–10.
- Еп. Михаил 1910–2 — Еп. Михаил. Христианство не мораль // Новая Земля. М., 1910. № 5. С. 10–11.
- Ключев 2003 — Ключев Н.А. Словесное древо: Проза / Вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., подг. текста и прим. В.П. Гарнина. СПб., 2003.
- Панченко, Смирнов 1971 — Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Т. 26 / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., 1971. С. 33–49.
- Свенцицкий 1906 — Свенцицкий В.П. «Христианское братство борьбы» и его программа. М., 1906.
- [Свенцицкий] 1910–1 — [Свенцицкий В.П.] (под псевдонимом «Свинцов»). Проповедуем Христа распятого // Новая Земля. М., 1910. № 1. С. 6–8.
- [Свенцицкий] 1910–2 — [Свенцицкий В.П.] (под псевдонимом «Далекий друг»). Они мирно обновляются // Новая Земля. М., 1910. № 8. С. 9–11.
- Свенцицкий 1911 — Свенцицкий В.П. Наши ближайшие задачи // Новая Земля. М., 1911. № 2. С. 2–3.
- Семенова 2004–1 — Семенова С.Г. Философ будущего века: Николай Федоров. М., 2004.
- Семенова 2004–2 — Семенова С.Г. Певец заповеданной Руси (Николай Ключев) // Семенова С.Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 323–359.
- Сердце Единорога 1999 — Ключев Н.А. Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы / Предисл. Н.Н. Скатова, вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., подг. текста и прим. В.П. Гарнина. СПб., 1999.
- Солнцева 1992 — Солнцева Н.М. Николай // Солнцева Н.М. Китежский павлин. Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М., 1992. С. 5–80.
- Субботин 2009 — Субботин С.И. Николай Алексеевич Ключев (1884–1937): Хронологическая канва жизни и творчества. Томск, 2009.
- Федоров 1995 — Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 1.
- Эткинд 1998 — Эткинд А.М. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998.

### Н.А. Клюев и голгофское христианство: к истории вопроса

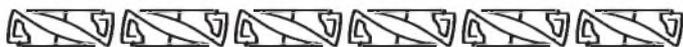
В статье рассматривается взаимовлияние Н.А. Клюева и голгофских христиан (И.П. Брихничева и В.П. Свенцицкого). Демонстрируется, что система представлений В.П. Свенцицкого сложилась до формальной организации общины свободных христиан, в рамках его работы в Христианском братстве борьбы 1906 г. Уже в это время в его сознании формируется мифологема «народа-богоносца», которая ко времени знакомства с Клюевым (и, возможно, под влиянием его текстов) обретет окончательную форму и конкретное содержание. В представлении голгофских христиан и Свенцицкого «народу» принадлежала решающая роль не только в социальном преобразовании, но и в деле духовной революции. Анализ стихотворения Клюева «Жнецы» (1910) позволяет говорить о том, что Клюев в начале 1910-х гг. не только был идейно близок к голгофским христианам, но уже являлся зрелым поэтом со сложным и оригинальным комплексом эсхатологических и утопических мотивов. Привлечение к анализу статьи Клюева 1908 г. помогает доказать тезис о том, что этот комплекс в своих основных чертах сложился еще до знакомства Клюева с голгофцами, а также выдвинуть предположение, что Свенцицкий выстраивает свою концепцию «народного религиозного движения» именно с опорой на творческий и религиозно-философский опыт Клюева.

*Ключевые слова:* Клюев, Брихничев, Свенцицкий, голгофское христианство, поэзия, образ, религиозная философия, утопия.

### N.A. Klyuev and the Golgotha Christians: Towards the History of the Issue

The paper considers the relationship between N.A. Klyuev and the so-called «Golgotha Christians» (primarily I.P. Brikhnichev and V.P. Svetsitsky). It is argued that Svetsitsky's system of ideas had formed during his work in the Christian Brotherhood for Struggle (1906), that is before the group of the Golgotha Christians was organized. At the time Svetsitsky developed the mythologem of «theophoric people», which got its final form by the time of Svetsitsky and Klyuev's acquaintance (and, perhaps, as a result of Klyuev's influence). Svetsitsky and the Golgotha Christians believed that the Russian people, a «theophoric people», would not only change the political organization of society, but also make possible the spiritual revolution. The analysis of Klyuev's poem «The reapers» (circa 1910) leads to the conclusion that he has not only shared the ideas of the Golgotha Christians, but has already been a mature poet with an intricate system of eschatological and utopian motifs. The study of Klyuev's article of 1908 proves that this system had formed before his acquaintance with the Golgotha Christians. It is therefore legitimate to suppose that his artistic and religious experience served as a source of inspiration for Svetsitsky and other Golgotha Christians.

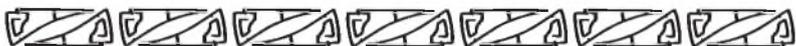
*Keywords:* Klyuev, Brikhnichev, Svetsitsky, the Golgotha Christians, poetry, image, religious philosophy, utopia.



Т.Б. Батыр (Кишинев)

ОН «В МОРЕ НЕ ИСКАЛ  
ТАИНСТВЕННЫХ УТОПИЙ»:  
АНТИУТОПИИ И ПРАКТОПИИ  
В.Я. БРЮСОВА





«**Н**е стоит смотреть на карту, раз на ней не обозначена Утопия, ибо это та страна, на берега которой высаживается человечество» (цит. по: Баталов 1989, с. 3). Этими словами английского поэта, писателя и драматурга О. Уайльда, столь точно передающими сущность утопии и вместе с тем раскрывающими неизбывную потребность человека в ней, философ Эдуард Баталов приглашает нас в заманчивый мир. Книга «В мире утопии» написана в форме диалогов между философом, социологом, историком, политиком и критиками. Широкий спектр профессиональной принадлежности беседующих демонстрирует многогранность предмета разговора, настраивает на увлекательный, напряженный и насыщенный противоречиями диспут. Приглашает коллег к «*публичной дискуссии о явлении, как будто бы хорошо всем знакомом, но в то же время загадочном и таинственном*» философ (там же, с. 7; здесь и далее в цитатах курсив мой. — Т.Б.). Да и кому, как не ему, предоставить право внести серьезную ноту в незамысловатый мотив массового утопического сознания и весомый вклад в научное осмысление вопроса «что же такое утопия?».

«Великая миссия утопии состоит в том, что она дает место возможности как противоположности пассивному принятию данного наличного положения дел. Именно символическая мысль преодолевает естественную инерцию человека и наделяет его новой способностью — способностью постоянно преобразовывать свой человеческий универсум» (Кассирер 1998, с. 513). Плеяда выдающихся исследователей этого феномена создала новую теоретическую область на основе литературной и философской утопии — утопологию. Предметом ее изучения являются произведения, прообразом которых стали «Государство» Платона и «Утопия» Т. Мора, «разделившие историю утопии на “линию Платона” и “линию Мора”» (Черткова 2015, с. 190–191). Первая продолжала развиваться преимущественно в лоне философии, вторая — в литературе. Большинство литературных утопий лишь отдаленно напоминали «Золотую книжечку» сэра Томаса Мора, а многие разительно отличались по сюжету, содержанию и структуре; тем не менее обязательным компонентом был и остается образ совершенного общества, лишённого изъянов реальной жизни. Вычисленное и правильно сконструированное



вызывало в человеческой душе воинственные намерения уничтожить благо, построенное разумом отдельного человека из соображений «так будет лучше для всех». «Зеленую палочку»<sup>1</sup> можно предложить поддержать, можно навсегда отдать, но навязать, *потребовать* ее взять значило бы совершить зло и насилие вместо ожидаемого добра. Человек нуждается в *им самим* созданном счастье, мерилом общественного блага служит самочувствие каждого. Как раз об этом — размышления «подпольного» антигероя из знаменитой повести Ф.М. Достоевского: «И почему вы так твердо, так торжественно уверены, что только одно нормальное и положительное, — одним словом, только одно благоденствие человеку выгодно? Не ошибается ли разум-то в выгодах? Ведь, может быть, человек любит не одно благоденствие? Может быть, он ровно настолько же любит страдание? Может быть, страдание-то ему ровно настолько же и выгодно, как благоденствие?» (Достоевский 1989, с. 476). Однако жить без «хрустального дворца», без сомнений и отрицаний тоже невозможно, и с «зеленой палочкой» шли к людям многие из выдающихся умов. Утопическое сознание так же присуще человеческому уму, как и философское. Немало писателей, устремив взгляд на географическую карту, где Утопия не значитя, направляли свой талант на заполнение этой лакуны. Валерий Яковлевич Брюсов, поэт-символист и философ, заполнил не одну такую пустоту.

Широкому кругу читателей он больше известен как поэт. Однако «<...> вопреки устоявшемуся мнению, в творческой жизни Брюсова проза занимала место, пожалуй, неменьшее, чем поэзия. <...> Работа Брюсова в области художественной прозы

---

1 Воображаемая «зеленая палочка» из яснополянского детства Л.Н. Толстого, на которой его старший брат Николай якобы вырезал секрет всеобщего счастья, по детскому преданию братьев Толстых, была закопана в том самом месте, где впоследствии писатель был похоронен, — на краю оврага возле леса Старый Заказ. Вокруг легенды о «зеленой палочке» дети семьи Толстых создали так называемое «муравейное братство» (по-видимому, отголосок религиозной общины моравских братьев). Уже на исходе жизни, в 1905 г., в статье под одноименным названием Толстой писал: «Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же. И как я тогда верил, что есть зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что это истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает» (Толстой 1936, с. 741).

занимает важное, а в отдельные периоды даже ведущее место в его творческой жизни <...>» (Муравьев 1976, с. 65, 72). Поэт-символист, прозаик, драматург, переводчик оставил необъятное литературное наследие, среди которого нашлось место и утопии. Четко разделить утопию и антиутопию в его творчестве невозможно: это грани одного типа мироощущения. С начала XX в. в литературах многих европейских стран, в том числе и в русской, происходит заметное угасание утопий, на фоне которых расцветают антиутопии. Неудивительно, что в этот период найти утопию в чистом виде трудно; как правило, в произведениях смешаны утопические и антиутопические черты. Брюсов здесь не был исключением: создавая свои антиутопические образы, он мыслил утопически, парадоксальным образом продолжая в литературе «линию Мора». В жанре антиутопии им написаны произведения так называемой малой прозы, вошедшие в сборник «Земная ось» (1907). Среди них повесть «Республика Южного Креста», рассказ «Последние мученики» и «Земля. Сцены будущих времен». В 1908 г. был написан неоконченный рассказ «Восстание машин», в 1915 г. — набросок «Мятеж машин» (тоже не закончен). В настоящей статье, цель которой — установить особенности утопического сознания Брюсова, мы ограничимся обращением к повести «Республика Южного Креста» и двум вышеупомянутым неоконченным рассказам.

Считается, что увлеченность интеллигенции утопией связана «с периодами духовных сдвигов в общественном сознании, с периодами идейных метаний и мучительных поисков ответов на острейшие социальные вопросы: политические, нравственные, философские и религиозные» (Шубин 1974, с. 14). В отличие от утопии<sup>2</sup> антиутопия в начале XX в. была еще мало знакома русскому читателю, да и в Европе этот жанр был далек от популярности; тем не менее он уже занимал прочное место в общественном сознании эпохи (см., например: «Колонна Цезаря» И. Донелли, «Железная пята» Дж. Лондона, «Машина времени» и «Человек-невидимка» Г. Уэллса). Гиперболизируя последствия негативных тенденций, уже просматривавшихся в современности, авторы антиутопий предостерегали от увлечения точными расчетами и «чертежами», «пренесносным» «дважды два четыре» (см.: Достоевский 1989, с. 476). Антиутопии предупреждали

2 См., например: Моррис 1962; Верхарн 1972; Шарапов 2011; Богданов 1986. Поэзию Э. Верхарна впервые на русский язык перевел В.Я. Брюсов.

«о грозящих обществу реальных или мнимых опасностях его социально-исторической перспективы» (Даниелян 2002).

Что касается Брюсова, то он как писатель формировался по классической схеме: «от утопии к антиутопии». Еще в гимназические годы будущий поэт-символист заинтересовался Атлантидой, о которой узнал из диалогов Платона «Критий» и «Тимей». Легендарная прародина человечества настолько заинтересовала юношу, что он «выписал из Франции, Германии и Англии целый ряд научно-исторических книг, все, касающиеся Атлантиды, этрусков, эгейцев и даже майев» (Брюсов 1975, с. 483). Мысли об Атлантиде сопровождали его всю жизнь. Брюсов написал поэму «Атлантида» (1897), трагедию «Гибель Атлантиды» (1910) (обе остались незаконченными). В сборник «Сны человечества» автор включил стихотворный цикл «Отзвуки Атлантиды» (1917), в сборник «Меа» — стихотворение «Магистраль» (1924); тема Атлантиды появляется и в драме «Пифагорейцы» (1920): «Из погибшей Атлантиды <...> Впервые миру воссиял свет знаний!» (Брюсов 1974, с. 125).

Брюсовский утопизм переплетался с научно-фантастическим видением мира. Возникновение жанра научной фантастики, предполагающего рассказ о вымышленных научных открытиях и их влиянии на человека и общество, немислимо без развитой традиции фантастического в предшествующей литературе. Дж. Свифт, И.-В. Гете, Э.-Т.-А. Гофман, Н.В. Гоголь, В.Ф. Одоевский, Э.А. По, О. Уайльд — вот далеко не полный перечень литераторов Нового времени, ассоциирующихся у широкой читательской аудитории с этим феноменом. Брюсовед Э.С. Даниелян отметила, что темы таких рассказов По, как «Бес противоречия», «Ангел необъяснимого», «Сердце-обличитель», «Черный конь», «под пером Брюсова <...> преобразовались в новый не только для России, но и для всей европейской литературы жанр — антиутопию» (Даниелян 2002). В жанре научной фантастики написаны «Гора звезды» (1899, впервые опубл. в 1975 г.), «Первая междупланетная экспедиция» (1921, впервые опубл. в 1976 г.), неоконченный рассказ «Экспедиция на Марс» (1919), произведения из сборника «Земная ось». В большой неопубликованной статье «Пределы фантазии» (1912–1913) Брюсов стремился показать, что именно необходимо «для изображения явлений фантастических, т. е. явлений, подчиняющихся иным законам природы», чем те, «которым подчинен наш мир» (цит. по: Ильинский 1937, с. 468), и даже наметил «три приема, которые может использовать писатель при изображении фантастических явлений: 1) изобразить иной мир,

2) ввести в наш мир существа иного мира, 3) изменить условия нашего мира» (цит. по: Муравьев 1976, с. 70). Первый и третий приемы применимы как к утопии, так и к антиутопии. «Мысль всегда есть мысль о будущем <...> Но в этом и серьезная опасность того, что мысль станет проводником утопий» (Ахиезер 2003). Возможно, так думал и Брюсов, и, чтобы безвозвратно не увести человечество в «иной мир», он показал его изнанку, ту сторону, которая может обернуться катастрофой. Помимо Брюсова, становление и развитие научной фантастики в России первой четверти XX в. связано с именами А.Р. Беляева, А.Н. Толстого, М.А. Булгакова.

В год первой русской революции Брюсов издает повесть-антиутопию «Республика Южного Креста» (1905). В начале XX в. и термина такого не существовало, поэтому ее отнесли к фантастике. «По мнению ряда философов, историков и литературоведов, американские писатели более чем на четверть века предвосхищали европейских антиутопистов, представленных известной «троицей» в лице Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Орвелла. В качестве пионеров этого жанра называют обычно Джека Лондона как автора «Железной пяты» и ныне почти забытого Игнатиуса Донелли <...>» (Баталов 1982, с. 154). Даниелян считает, что «и по времени появления, и по трагичности предвидения рассказ о Звездном городе типологически сходен с произведениями американских писателей» (Даниелян 2002). Ряд первых антиутопистов, в который необходимо включить и Брюсова, можно дополнить именами Джерома К. Джерома («Новая утопия», 1891) и М. Конрада («В пурпурной мгле», 1895) (подробнее см.: Шестаков 1986, с. 10). Временные промежутки между появлением в разных культурах, на разных континентах и языках первых антиутопий в мировой литературе минимальны. Каждый из писателей был озабочен в первую очередь своим национальным изводом общемировых социокультурных процессов, течение которых вызвало обоснованную тревогу. В русской душе Брюсова нашли отклик исторические беды и проблемы России.

«Республика Южного Креста» — это художественно-фантастическое предостережение России о возможной катастрофе. Брюсов как патриот и гражданин направил всю силу своего писательского дара на спасение Отечества от необдуманных и самоуверенных действий. Даниелян проводит параллель

---

3 Роман «Железная пята» был опубликован в 1908 г., произведения И. Донелли выходили в свет в конце XIX в.

между событиями, происходившими в России и описанными в повести. «В самом начале брюсовского рассказа отмечается, что Республика Южного Креста организовалась “сорок лет назад”. Такая точность датировки заставляет думать, что она дана Брюсовым не случайно, а как намек на событие сорокалетней давности по отношению ко времени написания рассказа, то есть примерно 1864–1865 гг. Это годы вступления России после отмены крепостного права на путь интенсивного капиталистического развития. И мы можем полагать, что в рассказе нашли отражение представления Брюсова о тенденциях, как ему казалось, общих для всей индустриальной России» (Даниелян 2002). Из всех брюсовских антиутопий «Республика Южного Креста» наиболее известна и часто цитируется. Здесь изображено просуществовавшее сорок лет в Антарктиде государство, погибшее в результате страшной катастрофы. Массовые психические расстройства начались в его столице — Звездном городе, насчитывавшем около двух с половиной миллионов человек. Республика Южного Креста представляла собой общество, подчиненное законам логики и математики. При поверхностном взгляде перед нами демократическая форма правления во всей ее полноте, при ближайшем рассмотрении — диктатура, со всеми свойственными ей ограничениями для личности.

«Конституция Республики по внешним признакам казалась осуществлением крайнего народовластия. <...> Воспитание и образование детей, медицинская помощь, отправление религиозных служений разных культов были государственной заботой» (Брюсов 1986, с. 171). Блага распределялись централизованно, жизнь была нормирована до мелочей. В этом «раю» и возникло новое психическое заболевание, получившее название «противоречие» по причине того, что больные сами же противоречили своим желаниям: хотели одного, но говорили и делали другое («научное» название болезни — *mania contradicens*). Недуг был практически неизлечимым — 99,9% заболевших погибало из-за невозможности выдерживать внутреннюю раздвоенность, в минуты просветления кончая жизнь самоубийством. Повествование построено так, что читателю постепенно открываются причины возникновения болезни: жесткая регламентированность жизни, тотальный контроль и пренебрежение эвристическими возможностями человеческой природы. «Никакие статьи, направленные против диктатуры Совета, не пропускались. Впрочем, вся страна настолько была убеждена в благодетельности этой дикта-

туры, что наборщики сами отказывались набирать строки, критикующие Совет» (там же, с. 172). Брюсов прослеживает течение странной, малоизученной болезни от ее первых проявлений до летального исхода. Мы узнаем о том, что в обществе она возникла не вдруг, а развивалась постепенно, первые признаки были отмечены «уже лет 20 тому назад», имели «характер случайных, спорадических заболеваний» (там же, с. 173). Ею заинтересовались психиатры, сделавшие на международном медицинском конгрессе несколько докладов. По их заключению, государственная логика и насильственное устройство быта вступили в противоречие с глубинными потребностями человеческой души, которая не выдержала натиска нормированного благоденствия. «Всеведущий Совет» (там же) в своей тенденции к тоталитаризму предвосхитил оруэлловского Старшего Брата<sup>4</sup>.

«Восстание машин» — название другой антиутопии Брюсова — стало распространенным в научной фантастике XX в. сюжетом, футурологическим сценарием развития технократического общества. Рассказчик у Брюсова берется за написание «летописи \*\*\*-го века», события которой повергают его самого, а заодно и читателя в состояние тревожного ожидания. Происходят чудовищные вещи: машины пытаются взять в свои руки власть над людьми. С утра на Центральной Станции Октополя восставшие поразили «ливнями внезапно вспыхнувших молний, целым потопом электрических разрядов» (Брюсов 1976–1, с. 97) весь обслуживающий персонал, а затем перешли к уничтожению жителей города: так, мать рассказчика, жившего с семьей в огромном многоэтажном доме, была убита «ударом молнии невероятной силы», когда приложила к уху телефонную трубку. Подобные случаи происходили в каждой семье. В этом коротеньком фантастическом рассказе отчетливо выступают характерные для антиутопии черты: машины действуют систематично и с «дьявольской логикой», восстание явно заранее «подготовлено» (см. там же). Это соответствует сюжетной схеме большинства антиутопий — лишенной спонтанности, тщательно продуманной как будто для того, чтобы в одночасье быть ниспровергнутой в своей нечеловеческой логике. Однако Брюсов в этой антиутопии проявляет сдержанность: рассказчик не осведомлен относительно замыслов восставших «произвести революцию на всей земле» (там же).

4 Имеется в виду роман Дж. Оруэлла «1984» (1949).

Особого внимания заслуживает рассказ «Мятеж машин». Судя по названию, он должен был стать продолжением «Восстания машин»: стремительно растущий технический прогресс выводит из-под контроля подготовку восстания, которое оборачивается разрушительным мятежом. Принято считать, что события, изображенные в последнем наброске Брюсова, предваряют восстание машин в рассказе 1908 г., т. е. «Мятеж машин» является «своего рода историко-теоретическим предисловием к рассказу о самом событии (восстании)» (Муравьев 1976, с. 70). Получается, что Брюсов начал с конца и закончил началом. Так ли это на самом деле? В поисках ответа обратимся к жанровым особенностям обоих рассказов. В отличие от «Восстания машин», где перед нами разворачивается стандартный *антиутопический* сценарий с отрицательными последствиями технического прогресса, «Мятеж машин» может быть отнесен к другому жанру — *практопии* и является самостоятельным произведением, хотя и родственным «Восстанию...» по тематике. Постараемся обосновать нашу мысль.

Термин «практопия» был введен американским философом и футурологом Э. Тоффлером. Как и утопия, она рисует модель лучшего общества, но признает его неидеальность. Практопия, по Тоффлеру, вполне реализуема, осуществима и может быть органично внедрена в индустриальную и постиндустриальную социально-экономическую систему. Так как усложняющийся и меняющийся мир постоянно осваивается литературой, его новое содержание перестает вмещаться в прежние жанровые формы и создает новые. И вот помимо практопий в XX в. возникают экотопии, какотопии, дистопии... Хотя на протяжении всего прошлого века наблюдалось «*отречение* утопической мысли от всего, на чем она стояла в прежние века» (Чаликова 1992), отказ от традиционных представлений не означает полного исчезновения утопизма из литературно-художественного дискурса.

В незаконченной практопии Брюсова людей обуяло «безумие в непрерывном желании удесятерить и утысячить свои силы посредством машин» (Брюсов 1976-2, с. 100). Подчинение природных стихий, замена человеческого труда работой «особых аппаратов» и «сокращение пространства» — таковы поразительные достижения человечества в далеком будущем. При этом «каждое новое изобретение способствовало совершенствованию более ранних» (там же), электрическая сила применялась ко всем «надобностям научным, общественным и частным» (там же, с. 102). Элек-

тричество «осуществило тысячи чудес», «стало передавать мысли через сотни и тысячи верст с молниеносной быстротой», «люди научились летать, соперничая с птицами, — расстояния между отдельными пунктами земного шара сократились на сотни раз» (там же, с. 101). Мятёжу машин предшествовали «бесперывный ряд успехов техники», «техническое объединение» человечества и «техническая организация» земного шара — иными словами, переход к индустриальной и далее к постиндустриальной эпохе. Так, предсказанное Брюсовым «сокращение пространства» в конце XX в. обернулось «электронным обществом», или «глобальной всемирной деревней», М. Маклюэна, «в которой может жить и поддерживать характер ее глобальности только “электронный человек” с его восприятием, мышлением, мировоззрением и психологией, адаптированными электронными средствами коммуникации» (Асабина 2012, с. 157).

Изображенный в «Мятёже машин» социум — это наша до боли узнаваемая действительность, с населением, перебежавшим в города, с «пуговкой» для вызова лифта в многоэтажном доме, со спусками в глубину метрополитена, с машинами, которые стирают, готовят пищу и «делают <...> вычисления», и, как следствие этого, с почти полным исчезновением из жизни человека всякого физического усилия. Бег, плавание, прыжки, бокс, шахматы, даже езда на велосипеде и верхом еще остались, но этим занимались «чудаки», у основной же массы «врачи согласно констатировали начинающуюся <...> атрофию мускулов, умения быстро ходить и бегать <...>» (Брюсов 1976–2, с. 101–103). Ну чем не картина современной компьютерной и прочей зависимости с сопутствующей гиподинамией?! Несмотря на негативные коннотации роли техники, рассказ Брюсова все же не оставляет устрашающего впечатления; напротив, машины как будто просят прийти на помощь человеку, обремененному монотонным и зачастую непосильным ручным трудом. Изображенное здесь будущее намного привлекательнее российской действительности начала XX в.: технический прогресс на деле изменил человеческую жизнь к лучшему.

Итак, неоконченные фантастические рассказы Брюсова являются разными жанровыми образованиями, с разным смысловым наполнением, в силу чего едва ли могут быть частями одного замысла. Не искавший «таинственных утопий» в окружающей реальности, Брюсов создавал их в своем творческом воображении и сам же разрушал в своих прозаических антиутопиях и практопиях.

## ЛИТЕРАТУРА

- Асабина 2012 — Асабина Т.Ю. Утопии в современных стратегиях общественного развития // Сборник материалов конференции «Диалог цивилизаций в условиях глобальной экологической нестабильности». Минск, 2012. С. 155–160.
- Ахиезер 2003 — Ахиезер А.С. Как мыслить в усложняющемся и опасном мире? В.С. Библер. Замыслы: В 2 кн. М., 2002. [Электронный ресурс]: [Рец.] // Отечественные записки. 2003. № 3. URL: <http://www.strana-oz.ru/2003/3/kak-myslit-v-uslozhnyayushchemsya-i-opasnom-mire>
- Баталов 1982 — Баталов Э.Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США. М., 1982.
- Баталов 1989 — Баталов Э.Я. В мире утопии. М., 1989.
- Богданов 1986 — Богданов А.А. Красная звезда // Русская фантастическая проза XIX — начала XX века. М., 1986. С. 431–568.
- Брюсов 1974 — Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1974. Т. 3.
- Брюсов 1975 — Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1975. Т. 7.
- Брюсов 1976-1 — Брюсов В.Я. Восстание машин // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 95–99.
- Брюсов 1976-2 — Брюсов В.Я. Мятеж машин // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 100–103.
- Брюсов 1986 — Брюсов В.Я. Республика Южного Креста // Русская литературная утопия. М., 1986. С. 170–185.
- Верхарн 1972 — Верхарн Э. Стихотворения. Зори: Драма // Верхарн Э. Пьесы / Пер. с фр. М., 1972.
- Даниелян 2002 — Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества [Электронный ресурс]. Ереван, 2002. URL: [http://old.brusov.am/docs/Brusov\\_Danielyan.pdf](http://old.brusov.am/docs/Brusov_Danielyan.pdf)
- Достоевский 1989 — Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л., 1989. Т. 4.
- Ильинский 1937 — Ильинский А. Литературное наследство Валерия Брюсова // Литературное наследство. Т. 27/28. М., 1937. С. 457–504.
- Кассирер 1998 — Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 440–710.
- Моррис 1962 — Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. М., 1962.
- Муравьев 1976 — Муравьев В.П. Предисловие к неопубликованным и незавершенным повестям и рассказам В.Я. Брюсова // Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 65–72.
- Толстой 1936 — Толстой Л.Н. Зеленая палочка // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Под общ. ред. В.Г. Черткова. М.; Л., 1936. Т. 36. С. 407–416, 738–742.
- Чаликова 1992 — Чаликова В.А. Маски утопии в XX веке: практопия и ее соперницы [Электронный ресурс] // Утопия рождается из утопии. Лондон, 1992. URL: <http://chalikova.ru/maski-utopii-v-xx-veke-praktopiya-i-ee-soperniczyi.html>

- Черткова 2015 — Черткова Е.Л. Утопия как «философский проект» // Вопросы философии. 2015. № 5. С. 190–202.
- Шарапов 2011 — Шарапов С.Ф. Через полвека // Шарапов С.Ф. Россия будущего. М., 2011. С. 307–384.
- Шестаков 1986 — Шестаков В.П. Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. М., 1986. С. 5–32.
- Шубин 1974 — Шубин Э. Современный русский рассказ. Л., 1974.

### Он «в море не искал таинственных утопий»: антиутопии и практопии В.Я. Брюсова

В статье рассматриваются особенности утопического сознания В.Я. Брюсова и его вклад в историю утопической мысли. Основное внимание уделяется «малой прозе» в жанрах антиутопии и практопии. Анализируются повесть «Республика Южного Креста» и неоконченные рассказы «Восстание машин» и «Мятеж машин». Показано, что, несмотря на общую тематику, последние два произведения Брюсова относятся к разным жанрам утопической литературы.

*Ключевые слова:* Серебряный век, В.Я. Брюсов, утопическое сознание, утопия, антиутопия, практопия, болезнь, мятеж, восстание.

### He «Was Not Looking for Mysterious Utopias»: Dystopias and Practopias by V. Bryusov

The article deals with the peculiarities of utopian consciousness of the Russian writer and philosopher V. Bryusov and with his contribution to the history of utopian thought. The main attention is drawn to his «short prose» in the genres of dystopia and practopia. «The Republic of the Southern Cross» and the unfinished stories «Rebellion of the Machines» and «Mutiny of the Machines» are analyzed. It is shown that despite the common theme of the last two works each of them belongs to different genres of utopian literature.

*Keywords:* Silver Age, V. Bryusov, utopian consciousness, utopia, dystopia, practopia, disease, rebellion, mutiny.



М.Л. Спивак (Москва)

«Солнечный град» Андрея Белого:  
с Кампанеллой и без Кампанеллы

Исследование  
выполнено за счет гранта  
Российского научного фонда  
(проект №14-18-02709)  
и в ИМЛИ РАН





«У МЕНЯ — ЛОЗУНГ СВОЙ»

«Т ак близко к нам Солнце, что, собственно говоря, мы на Солнце... <...> вот Солнечный град Кампанеллы спустился, вот мы — в граде Солнца! По слову мечтателя вступим мы в Солнечный Град. Его Царствию да не будет конца!» (Белый 1921, с. 144), — пафосно завершается эссе Андрея Белого «Утопия», опубликованное под псевдонимом Alter ego в журнале «Записки мечтателей» (1921. № 2-3). Это, пожалуй, самое выразительное и концептуальное высказывание Белого, связанное с именем Томмазо Кампанеллы (1568–1639), автора знаменитого утопического сочинения «Civitas Solis» (1602).

В устных выступлениях, черновиках и печатных работах Белого имя Кампанеллы возникает только с 1918 г. (см.: Лавров 1980, с. 43–46; Глухова 2015, с. 149–150). Вместе с тем образ Солнечного града без упоминания Кампанеллы появляется гораздо раньше, еще в 1900-е, и проходит через все его творчество (об этом см.: Лавров 1978, с. 137–170; Лавров 1995, с. 64–148 и сл.; Глухова 2015, с. 147–149; Серегина 2015, с. 120).

Например, в симфонии «Кубок метелей» «белый снеговой челн» уплывает «в Солнечный град вдоль снеговых волн» (Белый 1991, с. 408). Москва эпохи аргонавтических чаяний, по позднему признанию писателя, видится ему «городом Солнца» (см.: Белый 1994–1, с. 437). В статье «Театр и современная драма» он провозглашает: «Солнечный град новой жизни — Civitas solis: вот колоссальный, живой символ» (Белый 1908, с. 279).

Активно используя солнечную образность вообще и словосочетание «Солнечный град» в частности (Лавров 1978, с. 137–170; Спивак 2006, с. 290–309), Белый-символист, однако, имя автора «Civitas Solis» нигде не называет. Более того, между мистическим Солнечным градом Белого и коммунистическим Civitas Solis Кампанеллы очень мало общего: Белый-аргонавт, в отличие от Кампанеллы, решительно не интересуется ни общественным устройством, ни формой правления, ни хозяйственным укладом жизни. Как кажется, Солнечный град Андрея Белого с Civitas Solis Кампанеллы роднит лишь общее имя. Но и с ним серьезная



проблема. Ведь в первом русском издании 1906 г. «Civitas Solis» переводится как «Государство Солнца» (Кампанелла 1906). Так Белый свою утопическую мечту не называл ни разу — ни в период аргонавтизма, ни после. Тогда откуда же пришел к Белому «живой символ» «новой жизни», его «Солнечный град»?

Думается, что ответ на этот вопрос — в статье известного социолога, юриста, либерального общественного деятеля Максима Максимовича Ковалевского (1851–1916) «Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла», опубликованной в журнале «Вопросы философии и психологии» в 1896 г. (см.: Ковалевский 1896, с. 131–168). Это одна из первых фундаментальных работ о Кампанелле на русском языке. И именно в ней «Civitas Solis» переводится не «Государство Солнца», даже не «Город Солнца», а «Солнечный град».

Знакомство писателя с этой работой М.М. Ковалевского несомненно<sup>1</sup>. Во-первых, журнал «Вопросы философии и психологии» был в семейной библиотеке Бугаевых, и с его освоения началась выработка Белым самостоятельного мировоззрения. В «Записках чудака» он так вспоминал свое «отроческое» времяпрепровождение:

Весенний денек; перелетают от крыши соседнего дома из рваных туманов вороны: на крышу соседнего дома <...>; я — начитанный отрок, ведущий дневник, застаю в кабинете отца втихомолку читающим книги — себя: над «Вопросами Философии» я. Перевод Веры Джонстон «Отрывки из Упанишад». Начинаю читать (Белый 1997, с. 449).

Интерес к этому первому в России философскому журналу пробудился у Белого в 1896 г., когда ему было 16 лет:

<...> Уже тайком от папы забираюсь к нему в кабинет и читаю доступные моему пониманию философские книги, «Вопросы философии и психологии»; начинают интересовать проблемы гипнотизма, спиритизма и оккультизма; производят потрясающее впечатление «Отрывки из Упанишад» и «Тао» Лао-дзы —

1 Андрей Белый мог быть знаком и с другими работами о Кампанелле, но доказать это не представляется возможным.

вспоминал он в 1920-е гг. в «Материале к биографии» (см.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3; здесь и далее курсивом обозначены выделения А. Белого).

Этот интерес сохранялся на протяжении многих лет, что отмечено и в «Материале к биографии», и в «Ракурсе к дневнику» (1920-е; РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100). Так, в записи от 1899 г. Белый указывает, что читает «жадно “Вопросы философии и психологии” (Грота, Лопатина, Соловьева, Трубецкого и др.)» («Ракурс к дневнику»). В записи от 1900 г. — что начинает «упорно штудировать ряд статей в “Вопросах философии и психологии” (между прочим, статьи С.Н. Трубецкого “О конкретном идеализме”)» («Материал к биографии»). В 1903 г. — что он вновь «усиленно читает “Вопросы Философии и Психологии”» («Материал к биографии»), а в 1904 г. — что опять «старательнейше делает пробег по старым номерам “Вопросов философии и психологии”, перечитывая напечатанные там статьи по психологии» («Ракурс к дневнику»).

Во-вторых, № 31 «Вопросов философии и психологии» (со статьей Максима Ковалевского) Белый никак не мог пропустить. Ведь именно в нем были напечатаны те материалы, которыми он был увлечен. Это и упомянутое в записи за 1900 г. начало большой работы С.Н. Трубецкого «Основания идеализма» (см.: Трубецкой 1896)<sup>2</sup>. Это и «Отрывки из Упанишад» в переводе Веры Джонстон (см.: Джонстон 1896), с которыми Белый познакомился в 1896 г. и которые вспоминал в «Записках чудака» (1921) как определившие его будущий путь:

<...> не книгами определяются вкусы — событием: «Упанишадами», разорвавшими стены; нашел зерно жизни, развил пелену воспитанья <...>;

«Упанишады» наполнили душу, как чашу, теплом. Устремление более поздних годов родилось в миге чтения <...> (Белый 1997, с. 454).

И наконец, в-третьих: трудно представить, что Белый не заметил статьи Ковалевского, так как автора он хорошо знал с детства. Ковалевский был многолетним другом его отца, шафером матери на свадьбе родителей, частым гостем бугаевского

2 Продолжение печаталось в № 32–35 «Вопросов философии и психологии» (см.: Трубецкой 1994, с. 594–717).

дома. «Сколько слов о добром и вечном сыпалось вокруг меня; сеялись семена; я ими был засыпан. Среди кого я рос? У кого сидел на коленях? У Максима Ковалевского: сидел, и поражался мягкостью его живота <...>» — рассказывал Белый в мемуарах «На рубеже двух столетий» (Белый 1989–1, с. 41). С едкой иронией вспоминал он впоследствии, как «ребенком прислушивался к словам Ковалевского» (Белый 1990–1, с. 11), приходившего «во фраке, неся шапо-клак (не Евангелие), чтобы провозгласить — “Кон-сти-ту-ци-я!”» (Белый 1989–1, с. 106). Через него, писал Белый, «основы конституционного строя и позитивистического мировоззрения восприняты были мной <...>. Я всосал это все в себя еще с карачек: на то “мы” — профессорский круг, чтоб младенцы у “нас” не так ползали, как у всех прочих, а конституционно и позитивистически» (там же, с. 107).

Именно так, «конституционно и позитивистически», была написана и статья М.М. Ковалевского «Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла». В центре внимания социолога находился сложившийся на закате Ренессанса «идеал светского государства, ставящего себе целью не подготовку христианских душ к вечной обители, а земное благосостояние народных масс» и открывающего «путь торжеству народных интересов» (Ковалевский 1896, с. 131). Ковалевский подробно сопоставил воззрения Джованни Ботеро (ок. 1544–1617) — итальянского мыслителя, политического писателя («Государственное благо», 1589; «Универсальные реляции», 1593–1594), предвестника «описательной социологии» (там же, с. 134) — и Кампанеллы.

Если основная забота Ботеро направлена на эффективное соблюдение «государственного блага», то учение Кампанеллы, как отмечалось в статье, было призвано «революционировать в будущем весь строй социальной и политической нравственности и выдвинуть вперед новый идеал — совершенного равенства материальных благ и господства общественной правды» (Ковалевский 1986, с. 143). В понимании либерала Ковалевского «“Солнечный град” <...> не фантазия, ставящая себе целью аллегорическое изображение царства разума, и не образец идеального, неосуществимого в мире государства, а мотивированная конституция, написанная будущим правителем небольшой республики горцев, в которой слабое развитие мануфактур и торговли и преобладание земледельческих

интересов воспрепятствовали росту капитализма, где нет поэтому серьезных социальных контрастов, бедности и богатства, и внутренний мир нарушается чаще родовыми усобицами и фискальным гнетом, чем столкновениями труда и капитала» (там же, с. 155).

Однако сама проблематика статьи Ковалевского едва ли могла заинтересовать Белого. В поздних мемуарах он признавался, что социализм тогда виделся ему «до крайности упрощенным», и винил в том профессорскую среду:

<...> он (социализм. — М.С.) мне подан в сплетении с либеральными заскоками Ковалевских, которым цену я знаю; в то время и либералы, и консерваторы заслоняют от меня политический горизонт; от рабочего и крестьянского движения я отрезан бытом, незнанием фактов и неимением времени изучить то, что мне кажется лишь малым участком культуры <...> (Белый 1989-1, с. 451-452).

Несмотря на очевидную несправедливость и советскую ангажированность, это высказывание в основе своей верно. Политические и социологические идеи не могли удовлетворить юношу, который мечтал о теургическом преображении мира, а не о рецептах достижения общественного блага. Думается, что Белый прельстился не идеями Кампанеллы в пересказе Ковалевского, а лишь заглавием утопического трактата — «Солнечный град». Оно коррелировало с образами «невидимого града Китежа», «града небесного Иерусалима» и, главное, совершенно органически встраивалось в аргонавтическую утопию, построенную на культе солнца.

Любопытно, что идея заимствовать у Кампанеллы название трактата могла быть подсказана Белому самим Ковалевским. Социолог полемицировал с попытками ряда ученых «связать учение Кампанеллы с порядками древних инков, сделавшихся известными в Европе благодаря завоеваниям Пизарро» (Ковалевский 1896, с. 145), и увидеть в «Civitas Solis» черты Куско — главного города империи инков, в центре которого также стоял Храм Солнца. Ковалевский был решительным противником этой гипотезы, но допускал возможность заимствования Кампанеллой эффектного названия из «распространенных в Италии описаний Нового Света» (там же).

Белому подобная практика заимствования тоже была не чужда. В работе «Почему я стал символистом...» (1928) писатель свидетельствует (если, конечно, верить ему), что аналогичным образом в его лексикон в это же время пришли слова «символ» и «символизм»:

<...> мне открыт выбор слов нового словаря: словаря искусств; и между прочим: мне попадает слово «символ», как знак соединения «этого» и «того» в третье их, вскрытое в «само» моего самосознающего «Я»; слова «символ» и «символизм» я механически заимствую от французских символистов, не имея никакого представления о их лозунгах; мне до них и нет дела; у меня — лозунг свой <...> (Белый 1994-1, с. 428).

По-видимому, с «Солнечным градусом» Белый поступил так же, взяв понравившийся образ, но наполнив его содержанием, совершенно не связанным с социальной утопией Кампанеллы.

Источников солнечной образности Белого-аргонавта слишком много, чтобы анализировать их в рамках данной статьи: это и литература, и философия, и мифология (Бальмонт, Ибсен, Соловьев, Ницше и многие другие). Однако на один из возможных источников все же хочется указать — прежде всего потому, что обнаружить его Белый мог в том же № 31 журнала «Вопросы философии и психологии», в котором нашел «Солнечный градус». В упоминавшихся «Отрывках из Упанишад» в переводе Веры Джонстон говорится:

Солнце — жизнь, Месяц — тело. Все имеющее форму есть тело, все бесформенное — жизнь. Ибо форма есть тело... <...> Итак, полагающие благочестие в омовениях и жертвах наследуют мир месяца. Воистину они снова вернутся в земной мир... Но <...> служением Вечному и знанием, ища Сущности, другие наследуют Солнце. Ибо оно есть отечество жизни, бессмертный, бесстрашный и выпренный путь. Оттуда они не возвращаются больше в этот мир. Оно есть окончательная цель (Джонстон 1896, с. 16).

В этих положениях в концентрированном виде уже содержится ядро аргонавтической утопии Андрея Белого. Будущий

писатель мог соединить идею Упанишад о том, что Солнце — это родина («отечество»), «бессмертный, бесстрашный и высprenный путь» и «окончательная цель», с заглавием трактата Кампанеллы, столь удачно и поэтически переведенным на русский язык Максимом Ковалевским, т. е. с образом утопического Солнечного града.

### «Остров Цитеры» или «CIVITAS SOLIS»: МЕЖДУ ВАТТО И КАМПАНЕЛЛОЙ

Солнечный град оказался подходящим символом не только для Белого-аргонавта, но и для Белого-антропософа. Изменившиеся под влиянием лекций Р. Штейнера и занятий оккультной практикой представления о природе человека и мира лишь обогатили содержание образа (см.: Глухова 2015, с. 151–162; Спивак 2006, с. 169–179). Вернувшись в 1916 г. из Дорнаха в Москву, Белый ощутил себя миссионером, призванным открыть людям глаза на причины мировой войны и мирового кризиса, а также доказать, что спасение человечества — в «духовной науке» антропософии. Она, согласно Белому, будет способствовать расширению сознания и приблизит чаемый Солнечный град, опустит его «в сердце».

Собственно об этом и эссе «Утопия», где писатель рассказывает об антропософской космогонии и своем «фантазийном» видении природы человека (см.: Глухова 2015, с. 140–165; Серегина 2015, с. 120–124). Завершающая эти построения апелляция к Кампанелле в последнем абзаце выглядит на первый взгляд немотивированно, ведь имя автора «Civitas Solis» ранее в эссе не упоминалось, да и сходство между астральной утопией Белого и государством Кампанеллы найти непросто.

Хранящийся в РГАЛИ автограф «Утопии» позволяет проследить первоначальный замысел произведения и его эволюцию<sup>3</sup>. Оказывается, что посвященный Кампанелле заключительный абзац первоначально не планировался и что отсылку к Кампанелле Белый хотел добавить одновременно с отсылкой к... Антуану Ватто.

3 Автор статьи сердечно благодарит Наталью Стрижкову за помощь в работе с архивным материалом.

Основная часть автографа — от заголовка до возгласа «Осуществится “фантазия”» (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 60. Лл. 1–13) — написана черными чернилами практически без помарок (похоже, что этот текст был переписан начисто с какого-то другого, неизвестного нам черновика). Однако поверх чернильных записей идет достаточно плотный слой карандашной правки, очевидно позднейшего происхождения. Карандашные вставки и зачеркивания носят преимущественно стилистический характер: Белый заменяет слова синонимического ряда, выбирая наиболее выразительные, корректирует синтаксис, делая предложения более сжатыми и интонационно насыщенными. Принципиальны в позднейшей правке два добавления: в начале и в конце текста.

Первое добавление не вошло в окончательный текст эссе и не было опубликовано в «Записках мечтателей». Это небольшое (страница карандашного текста) «Вступление к “Утопиям”», в котором Белый рассуждает о том, кто такие мечтатели (тема была поднята им ранее в программной статье, открывавшей первый номер журнала, а здесь развита), объясняет (весьма экстравагантно), почему подписал «Утопию» псевдонимом *Alter ego*, и сравнивает мечты о будущем с «Отплытием на остров Цитеру» — знаменитой картиной Ватто «L'Embarquement pour Cythère» (1717)<sup>4</sup>. По неизвестным причинам «Вступление к “Утопиям”» откололось от эссе и попало в другую архивную папку (см.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 6).

Приведем «Вступление» полностью:

Записки «Мечтателя»  
Вступление к «Утопиям»

Как известно, мечты порождают в морях целый остров  
[зачеркнуто: в волнах океана таинственный остров<sup>5</sup>] —

- 4 Картина по-разному трактовалась почитателями и исследователями творчества А. Ватто, и — в соответствии с этим — по-разному переводилось на русский язык ее название: как путешествие или паломничество, как отплытие к острову Цитеры / Цитера (Киферы / Кифера) или как высадка на него. Белый в «Истории становления самосознающей души» писал об «отчаливании в страну “Цитеры”» (Белый 2004, с. 130), что наиболее точно выражает его понимание изображенного. Мы остановились на «Отплытии...» вслед за Г. Ивановым, А. Бенуа и Н. Пуниным (см.: Иванов 1912; Бенуа 2004, с. 297; Пунин 1940, с. 344).
- 5 Мы воспроизводим лишь те зачеркивания, которые оказались нам существенными для данной статьи. Курсивом передаем подчеркивания в автографе.

Цитеру, где новая жизнь возстает населением, там — города, как и здесь; там — мечтатели; даже, как кажется, там издаются «Записки мечтателей»; я — Мечтатель «Записок», я — плод порожденья писателей из «Записок мечтателей», их — *alter ego*: не думайте, будто я — псевдоним одного из «писателей», существовавших доселе; и я — не гомункул; я — есмь: проживаю, как вы, в Петрограде, на Кирочной, в доме таком-то: спросите *Егорова*<sup>6</sup>. Нет, не думайте, что и Его=ровь — Его=Орь=овь (не — Дух времени, и не «Я» его); просто Егоров Я; псевдоним выбираю себе — *Alter ego*; [зачеркнуто: но я возник в 1919] действительно: я возник в январе — из «Цитеры», из мысли «мечтателей», замышлявших «Записки»; и вот осадился — на Кирочной; ныне служу, как и все; а в свободное время пишу. Мне нет места нигде: я надеюсь — «Редакция» не отвергнет меня.

Егоров (*Alter ego*)

Второе карандашное добавление в текст публикации вошло. Это и есть те заключительные строки эссе, в которых упоминается Кампанелла как автор утопического сочинения о городе Солнца:

[Осуществится «фантазия»]<sup>7</sup>. Я, утверждая ее, порождаю Коперника будущей эры, которого миссия — доказать, что так близко к нам Солнце, что, собственно говоря, мы на Солнце, что, собственно говоря, непонятно, как мы не сгорели досель; тут мы вспыхнем; и в миг сгорания вскрикнет мечтатель: вот Солнечный град Кампанеллы спустился, вот мы — в граде Солнца! По слову мечтателя вступим мы в Солнечный Град. Его Царствию да не будет конца! (Белый 1921, с. 144).

Автограф «Утопии» не датирован, но в «Ракурсе к дневнику» (см.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 100) Белый отмечает, что пишет «статью <...> для “Записок Мечтателей” под псевдонимом “Alter Ego”» в апреле 1919 г. Однако считается, что дата создания эссе — 1920 г. Думается, что в 1920 г. была сделана окончательная редакция текста (на это, в частности, указывает «Вступление»,

6 Егорова — девичья фамилия матери Андрея Белого.

7 Последняя фраза, написанная чернилами.

в котором сообщается о жизни в Петрограде). Но вместе с тем и запись в «Ракурсе к дневнику» не является ошибкой. Скорее всего, основной (чернильный) текст «Утопии» был создан в апреле 1919 г. А через год Белый внес карандашом стилистическую правку, дописал вступление про Ватто и заключительный абзац про Кампанеллу. Таким образом он, видимо, решил вставить свою антропософскую утопию в историко-культурный контекст, «окаймить» ее знаковыми утопиями прошлого. А к утопиям прошлого он относил не только «Civitas Solis» Кампанеллы, но и «L'Embarquement pour Cythère» французского художника начала XVIII в.

Белый обратил внимание на Ватто еще в 1906 г. в Париже, где в Лувре выставлена картина «L'Embarquement pour Cythère»<sup>8</sup>. Тогда, вспоминая, он, «Мане и Моне своей краской связались — с Ватто» (Белый 1990–2, с. 135). Доминирующую цветовую гамму художника (голубую или темно-зеленую) и его близость к поэзии Верлена, положенной на музыку Габриелем Форэ, обсуждал с Белым Петр д'Альгейм в «Доме Песни»:

«И — главное: упомяните Гонкуров, — бросал он <...> Непременно их с Верленом сплетите: он близок Ватто, потому что Мари<sup>9</sup> вам споет Габриэля Форэ: текст Верлена... <...> Кстати, помните, что тон Ватто — голубой». Я же думал, что — темно-зеленый (Белый 1990–1, с. 435).

Или:

А указания сыпались градом: при встречах с д'Альгеймом <...> прихватите Верлена, связавши с Ватто его; помните, что Ватто — голубой <...>; Ватто ощущал, например, я зеленым, темнозеленым, — не голубым; получал же почти приказы: считайте Ватто голубым (Белый 2014, с. 432–433).

В статье 1911 г. «Песнь жизни» Белый сближает Ватто еще и с О. Бёрдсли: «Обри Бердслей в японцах воссоздал наш век, чтобы потом сблизить его с Ватто» (Белый 1994–2, с. 172). Развивая

8 Второй авторский вариант картины (ок. 1718) находится в Берлине, во дворце Шарлоттенбург.

9 Мария Алексеевна Оленина-д'Альгейм (1869–1970) — певица.

темы, поднятые ранее в беседах с д'Альгеймом, писатель упорно подчеркивает визионерский характер творчества Ватто и его актуальность для духовных исканий современности:

По-новому воскресает перед нами Ватто. Как и фантастик Бердслей, он пугает нас арлекинадой масок, как, например, в «*Harlequin jaloux*»: но когда в «*Embarquement pour Cythère*» убегает песня корабля к блаженному острову, где из жертвенного дыма улетает богиня, мы в Мечте начинаем видеть реальность, мы и в действительности только одну видим грезу, как, например, в «*Les Plaisirs du bal*». И жизнь здесь — песня без слов, как были песнями без слов — «*Romanses sans paroles*»<sup>10</sup> Верлена. Тут Верлен, положенный на музыку Форэ, напоминает бледно-голубого Ватто (Белый 1994-2, с. 173).

Трактовка художественного мира Ватто, данная в статье «Песнь жизни», фактически идентична той, что представлена во «Вступлении к “Утопиям”». В обоих текстах стремление к острову Цитеры воспринимается Белым как тоска по «стране мечты», утопии:

<...> все времена и все пространства — превратились в ноты одной гаммы; но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури: страна, где небо и земля — одно, и пока сознавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто «*Embarquement pour Cythère*» стала девизом творчества, и XVII век в утопиях ожил опять. Этот неосозанный еще трепет есть сознание окончательной реальности прадедовских утопий о стране мечты (Белый 1994-2, с. 172-173).

Эта мысль, оказавшаяся для Белого крайне важной, получает развитие в «Истории становления самосознающей души» (1926), где писатель доказывает, что «растущим

---

10 Упоминаются картины А. Ватто «Ревнивый арлекин» (1712), «Отплытие на остров Цитеры» (1717), «Радости бала» (1717) и сборник П. Верлена «Романсы без слов» (*Romances sans paroles*, 1784).

томлением по стране «Утопии» смягчается вторая половина 18 столетия» и что в движении «от Вольтера к Шатобриану, к Ватто» отражается «тяга эпохи, тяга к оздоровлению всех зараженных ариманической болезнью века». Это, по утверждению Белого, «знак того, что работа импульса, переваливая через рассуждающую душу силами музыки, начинает приближаться к душе ощущающей для работы самосознающего «Я»» (Белый 2004, с. 131–132).

Белый пишет:

А оазы, расцветающие по-новому участки культуры второй половины 18 столетия, ее меняющие по-новому и делающие ее предвестницей начинающегося романтизма, — дух музыки, извлекающий «утопию» и налет «мифа» на самой чувственности; это — тот вздох «сентиментализма», который в черство-чувственных душах 18-го столетия, в душах, искаженных ариманизацией двух с половиной столетий, вызывал томление по «сказке», по отчаливанию в страну «Цитеры», томление, переданное на рубеже двух столетий Ватто; <...> все эти путешествия герцогинь и княгинь из Парижа и Петрограда под «кущи» Фонтенбло, Трианона или Царского — есть тяга к оазам, к растительности, пока еще искусственно разводимой, вокруг вновь образованного озера излитой в душу музыки; музыка это — импульсом чрезвычайно оживляемая самосознающая душа, движимая через пустыни души рассуждающей к пределам души ощущающей, души мифов и сказок (Белый 2004, с. 130).

При такой интерпретации Ватто упоминание о таинственном острове Цитеры во «Вступлении к «Утопии»» вполне логично: ведь материал предназначался для журнала «Записки мечтателей» и был написан от лица одного из мечтателей. Как «фантазия» мечтателя представлена Белым та утопия, которая следует за текстом «Вступления». Логично это и для Белого-мистика, рассматривавшего творчество Ватто как важный этап стадийного развития импульса самосознающего «Я», ведущего человечество через романтизм и символизм к духовному прозрению в антропософии, от души рассуждающей к душе ощущающей и далее, к душе самосознающей. По мысли Белого, мечты об «отчаливании» к острову

Цитеры пресуществляются в мечты о Солнечном граде, представленном в «Утопии» Белого в специфически антропософской интерпретации.

Появление отсылки к «Civitas Solis» Кампанеллы в финале «Утопии» во многом объяснимо политической конъюнктурой. Как известно, В.И. Ленин в хрестоматийной статье «Три источника и три составных части марксизма» (1913) указал на то, что «первоначальный социализм был *утопическим социализмом*» (Ленин 1973, с. 46; курсив В.И. Ленина). Вместе с утопическими социалистами и Кампанелла оказался в числе авторов, идеологически близких новой власти. В 1918 г. Петроградским Советом рабочих и красноармейских депутатов переиздается «Civitas Solis» (в старом переводе А.Г. Генкеля и с тем же названием — «Государство Солнца») (см.: Кампанелла 1918), а в следующем — биография Кампанеллы, написанная авторитетным французским социалистом Полем Лафаргом (см.: Лафарг 1919; первое издание — Лафарг 1899).

Имя Кампанеллы было выбито на Памятнике-обелиске выдающимся мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся наряду с именами Маркса, Энгельса и других «избранных» (всего 19 фамилий), открытом в московском Александровском саду в 1918 г. к первой годовщине Октябрьской революции в соответствии с ленинским «Планом монументальной пропаганды». Да и вообще, по воспоминаниям А.В. Луначарского, именно описанные в «Civitas Solis» наглядные методы воспитания граждан вдохновили Ленина весной 1918 г. на создание этого «Плана...»:

«Анатолий Васильевич, — сказал мне Ленин, — <...> Давно уже передо мною носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же. <...> Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой. <...> Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает

Кампанелла. Вот почему я говорю, главным образом, о скульпторах и поэтах. <...> Пока мы должны все делать скромно. <...> Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры» (Луначарский 1968, с. 168).

Видимо, только после революции Белый впервые прочел (или внимательно перечел?) «Государство Солнца» и познакомился с биографией автора (сделанные Белым записи опубликованы: Глухова 2015, с. 163–165). Тогда и произошла встреча Солнечного града Андрея Белого с *Civitas Solis* Кампанеллы. Ведь Кампанелла давал Белому счастливую возможность выдать свою аргонавтическую и антропософскую утопию за утопию социалистическую, свой Солнечный град — за признанный советской властью *Civitas Solis*.

Такую попытку Белый предпринял 2 мая 1920 г. на заседании Вольной философской ассоциации, озаглавленном «Солнечный град (Беседа об Интернационале)». Хотя имя Кампанеллы не значилось в афише заседания, но именно ему Белый посвятил большую часть вступительной речи (см.: Лавров 1980, с. 43–46; Белоус 2005, с. 435–442). Возможно, вольфильское заседание и вдохновило Белого на вставку в финале эссе «Утопия». В любом случае автограф «Утопии» показывает, что гимн Кампанелле попал в «Утопию» Белого в результате позднейшей правки.

Остается лишь предполагать, почему дополнение 1920 г. о Кампанелле было учтено при публикации «Утопии» в «Записках мечтателей», а «Вступление» о Ватто — нет. Не исключено, что галантная живопись Ватто — в отличие от «*Civitas Solis*» Кампанеллы, признанного советской властью предтечей современного коммунизма, — была сочтена не подходящей к политическому моменту.

#### «КАМПАНЕЛЛУ-ТО ВСЕ ЖЕ ОСТАВЬТЕ...»

Последняя «публичная» встреча Солнечного града Андрея Белого с *Civitas Solis* Кампанеллы произошла в романе «Мо-

сква». Во второй части первого тома, в «Москве под ударом» (1926), Белый воспроизводит странный разговор между положительным, но духовно неглубоким революционером Киерко и Лизашей, мировосприятие которой родственно юношескому аргонавтизму и символизму автора романа. Во время прогулки Лизаша наслаждается красотой и солнечностью окружающего мира, Киерко же, не обращая внимания на природу, просвещает спутницу общественно-политическими речами:

Николай Николаевич Киерко раз увел в поле: про экономический фактор развития ей проповедовать:

— Массы...

— Карл Маркс говорит!..

Из лазоревых далей навстречу им золотохохлый бежал жеребенок.

— Смотрите-ка, — остановила (Белый 1989-2, с. 320).

Душа Лизаши стремится к солнцу, но Киерко, в соответствии с идеологическими требованиями 1920-х, «переводит» аргонавтическую утопию на язык научного коммунизма:

Ясней открывалась картина ее проживания в доме Мандро: этот «дом» и есть класс, придавивший, измучивший — в ней человека; «русалочка» — классовый выродок; выбеги к солнцу из дома Мандро оказались стремленьем к внеклассовой жизни; и — знала теперь: через все — человечество катится к солнцу (Белый 1989-2, с. 321).

Мистический Солнечный град в упрощенном восприятии Киерко превращается в социалистический *Civitas Solis* Кампанеллы. Именно так пытается он переформулировать мечты Лизаши о будущем, однако и Кампанелла уже не подходит для новой жизни: «Конечно же, ну-те, — то есть социализм... Кампанеллу-то все же оставьте: и птичьего там молока не ищите» (Белый 1989-2, с. 321).

Более того, Киерко призван излечить Лизашу от духовных томлений по утопии вообще.

<...> в Лизаше среди хаоса болезненных, чисто декадентских, переживаний есть и нечто, роднящее ее с утопиями о социалистическом городе Солнца; приняв участие в

несчастью Лизаши, Киерко дружески с ней сближается и старается выпрямить в ней до марксизма ее утопические представления (Белый 1989–2, с. 761), —

пересказывает Белый в предисловии к «Маскам» суть этой сюжетной линии.

Как известно, в романе «Москва» Белый пытался одновременно и угодить новым идеологическим требованиям, и сохранить верность себе — аргонату, символисту и антропософу (см.: Спивак 2006, с. 209–230, 317–324). Лизаша убеждена в том, что «человечество катится к солнцу». Революционер Киерко представляет идеологически правильную точку зрения на солнечную утопию. Так на чьей же стороне Белый?

Как справедливо отмечено М. Йовановичем, «марксист Киерко не понимает главного в движении душ Коробкина, Мандро и его дочери. Он выступает по сути <...> как пропагандист, стремящийся перевоспитать своих подопечных» (Йованович 2004, с. 469), но этого автор романа не может ему позволить, ведь Киерко «на самом деле далек от всяких проявлений “душевного” <...> у него “стальная душа” и <...> он “жестокосердый”, иными словами, он находится по ту сторону истинной драмы, происходящей в кругу Коробкина, Мандро и Лизаши» (там же, с. 470). В конце романа Коробкин отказывается доверить революционеру Киерко свое открытие, и оказывается, что им «не по пути». Между Киерко и Лизашей также «происходит разрыв, который представляется наиболее естественным итогом их взаимоотношений». Героиня «должна вернуться к жизни лишь в коробкинском кругу, в кругу его “коммуны”» (там же, с. 468).

Ясный ответ на вопрос о том, на чьей стороне автор романа, дается в сцене последней встречи осознавшего себя Коробкина с его двойником злодеем Мандро. Их умопостигаемое воссоединение происходит не в Civitas Solis Кампанеллы, не в коммунистическом будущем, предрекаемом пропагандистом Киерко, а в том духовном, незримом Солнечном граде, который грезился Белому с начала 1900-х и контуры которого определились в период вступления на путь антропософии:

Профессор, схвативши за руку, другую выбрасывая, как с копьём <...>.

Солнечнописные стены! Лимонно вспоенная стая домов бледным гелио-городом нежилась — персиковым, ананасным, перловым, изливчатым; синей стены эта белая лепень. И светописи из зеленого и золотого стекла!

И ломая историю пятками, лупит из будущего к первым мигам сознания,

— Мандро, —

— Эдуард!

А профессор, отбросясь мехами назад, спрятав руки в меха, поджимая ладони к микитке и выбросив в свет свет седин, поворачивает ноздрей на Мандро; и — поревывает:

— В корне взять, — уже нет затхлых стен: дышишь воздухом!

В странном восторге вручая друг другу, они, — близнецы, проходящие друг через друга —

— (сквозь атомы) — звездным дождем электронов! —

— забыли, став братьями *в солнечном городе*, в недрах разбухшего мига, что им так недавно друг в друга не верилось (Белый 1989-2, с. 722; курсив мой. — М.С.).

Показательно, что и в итоговых мемуарах Белый выражает негативное отношение к предложенному Кампанеллой мироустройству. В воспоминаниях «На рубеже двух столетий» (1930) писатель неожиданно демонстрирует знание того, чего, казалось бы, упорно не замечал в послереволюционные годы, — тиранического характера Государства Солнца. С властью правителя *Civitas Solis* Белый неожиданно сравнивает порядки в университете и в профессорских семьях, где погруженными в науку безвольными мужьями управляли властные жены:

<...> в результате отбора вынашивалась «тиранша», которой вручалась власть неограниченная и тупая над данным участком славнейшего «Города Солнца»: университет — Город Солнца (Белый 1989-1, с. 473).

В предисловии к «кучинской редакции» «Начала века» (1930) он вообще призывает не поддаваться «логическим заблуждениям Кампанеллы на том основании, что он — первый поставил нас перед картиной социалистической жизни» (Белый 1990-1, с. 529).

Итак, разрабатывая идеи аргонавтической утопии Солнечного града, Белый первоначально взял у Кампанеллы лишь название, не удостоив автора «Civitas Solis» даже упоминания. В послереволюционные годы Кампанелла появляется в его текстах. Белый выдает утописта за единомышленника, но заимствует у него не собственно коммунистические идеи, а то, что можно было перетолковать в антропософском духе. В конце жизни Белый, сохранивший верность прежним идеалам, вновь попытался от Кампанеллы отстраниться и показать: Солнечный град отдельно, а Civitas Solis Кампанеллы — отдельно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белоус 2005 — Белоус В.Г. Вольфила. 1919–1924. Кн. 2. М., 2005.
- Белый 1908 — Белый А. Театр и современная драма // Театр: Книга о новом театре: Сб. ст. СПб., 1908. С. 261–289.
- Белый 1921 — [Белый А.] Утопия // Записки мечтателей. Пб., 1921. № 2/3. С. 139–144 [под псевдонимом Alter ego].
- Белый 1989-1 — Белый А. На рубеже двух столетий / Подг. текста, вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова. М., 1989.
- Белый 1989-2 — Белый А. Москва: Московский чудаки; Москва под ударом; Маски / Сост., вступ. ст. и прим. С.И. Тиминой. М., 1989.
- Белый 1990-1 — Белый А. Начало века / Подг. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 1989.
- Белый 1990-2 — Белый А. Между двух революций / Подг. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 1990.
- Белый 1991 — Белый А. Симфонии / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. А.В. Лаврова. Л., 1991.
- Белый 1994-1 — Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М., 1994. С. 418–495.
- Белый 1994-2 — Белый А. Песнь жизни // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М., 1994. С. 167–177.
- Белый 1997 — Белый А. Записки чудака // Белый А. Собр. соч.: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и сост. В.М. Пискунова. М., 1997. С. 279–494.
- Белый 2004 — Белый А. Душа самосознающая / Сост. и вступ. ст. Э.И. Чистяковой. М., 2004.
- Белый 2014 — Белый А. Начало века. Берлинская редакция (1923) / Изд. подг. А.В. Лавров. СПб., 2014.
- Бенуа 2004 — Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т. 4. СПб., 2004.
- Глухова 2015 — Глухова Е.В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / Отв. ред. А.Л. Топорков. М., 2015. С. 146–170.
- Джонстон 1896 — Джонстон В. Отрывки из Упанишад // Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 31 (1). С. 1–34.
- Иванов 1912 — Иванов Г. Отплытие на о. Цитеру. Поэзы. Книга первая. СПб., 1912.
- Йованович 2004 — Йованович М. Диалектика добра и зла в московской диалогии А. Белого // Йованович М. Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 444–484.
- Кампанелла 1906 — Кампанелла Т. Государство Солнца (Civitas Solis) / Пер. слат. сбиогр. очерком, примеч. и доп. А.Г. Генкеля. СПб., 1906.

- Кампанелла 1918 — *Кампанелла* Т. Государство Солнца (Civitas Solis) / Пер. с лат. с биогр. очерком, прим. и доп. А.Г. Генкеля. СПб., 1918.
- Ковалевский 1896 — *Ковалевский* М.М. Развитие идей государственной необходимости и общественной правды в Италии. Ботеро и Кампанелла // Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 31 (1). С. 131–168.
- Лавров 1978 — *Лавров* А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137–170.
- Лавров 1980 — *Лавров* А.В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 29–79.
- Лавров 1995 — *Лавров* А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.
- Лафарг 1899 — *Лафарг* П. Фома Кампанелла. СПб., 1899.
- Лафарг 1919 — *Лафарг* П. Кампанелла: Страница истории социализма. Пг., 1919 [на обложке 1920].
- Ленин 1973 — *Ленин* В.И. Три источника и три составных части марксизма // *Ленин* В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1973. Т. 23. С. 40–48.
- Луначарский 1968 — *Луначарский* А.В. Ленин о монументальной пропаганде // *Луначарский* А.В. Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 197–200.
- Пунин 1940 — История западно-европейского искусства (III–XX вв.): Краткий курс / Под ред. проф. Н.Н. Пунина. Л.; М., 1940.
- Серегина 2015 — *Серегина* С.А. Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // Соловьевские исследования. Вып. 3 (47). Иваново, 2015. С. 115–129.
- Спивак 2006 — *Спивак* М. Андрей Белый — мистик и советский писатель. М., 2006.
- Трубецкой 1896 — *Трубецкой* С.Н. Основания идеализма // Вопросы философии и психологии. М., 1896. № 31 (1). С. 73–106.
- Трубецкой 1994 — *Трубецкой* С.Н. Сочинения / Сост., ред. и вступ. ст. П.П. Гайденко; прим. П.П. Гайденко и Д.Е. Афиногенова. М., 1994.

«Солнечный град» Андрея Белого:  
с Кампанеллой и без Кампанеллы

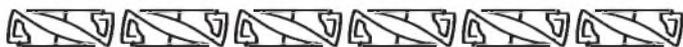
В статье рассмотрена функция утопического сочинения Томмазо Кампанеллы «Civitas Solis» («Солнечный град») в творчестве Андрея Белого. Если в 1900-х гг. внимание писателя привлекало только поэтическое название трактата, то после революции он начинает трактат интерпретировать и использовать в политических целях: так, в романе «Москва» и в поздних мемуарах Белого очевидно критическое отношение к идеям Кампанеллы. В статье также проведено сравнение опубликованного текста и автографа беловского эссе «Утопия», выявлено значение для солярной символики Белого статьи М. Ковалевского о Кампанелле, проанализирована утопическая интерпретация Белым творчества А. Ватто.

*Ключевые слова:* утопия, Т. Кампанелла, Андрей Белый, А. Ватто, М. Ковалевский, солярная символика.

«The City of the Sun» of Andrey Bely:  
with and without Tommaso Campanella

The paper is focused on the meaning of «Civitas Solis» by Tommaso Campanella for Andrey Bely's writings. In 1900s Bely was mostly impressed by the poetic title of Campanella's treaty; after the revolution he explicated «Civitas Solis» and used this treaty for promoting some political ideas. Bely's critical attitude to the Campanella's text is evident in his novel «Moscow» and later memoirs. This paper contains in detailed comparison of the published text of Bely's essay «Utopia» with the autograph, as well as the demonstration of significance of M. Kovalevsky's article on Campanella for Bely's solar symbolism. In addition to that it provides analysis of utopic interpretation given by Bely to A. Watteau's paintings.

*Keywords:* utopia, Tommaso Campanella, Andrey Bely, A. Watteau, M. Kovalevsky, solar symbolism.



Е.В. Глухова, Д.О. Торшилов (Москва)

СОЦИАЛЬНАЯ И ЯЗЫКОВАЯ УТОПИЯ  
В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО  
РЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ

Исследование  
выполнено за счет гранта  
Российского научного фонда  
(проект №14-18-02709)  
и в ИМЛИ РАН





Наследие Андрея Белого включает в себя самые разные варианты утопической образности, которую современные исследователи предлагают классифицировать по трем основным типам: *теургическому*, *исторософскому* и *лингвистическому* (см.: Сулопарова 2012, с. 10–56); также отмечались общие тематические и стилистические элементы *поэтической утопии* в поэзии Белого первых послереволюционных лет и в творчестве поэтов, примыкавших к кругу «Скифов» (Н. Клюева, С. Есенина) (см.: Серегина 2015). Действительно, смысловая парадигма *утопического* в творческом наследии писателя занимает немалое место и в революционные годы включает в себя как социальные, так и языковые универсалии. Поэтому было бы корректнее вести речь о сосуществовании двух типов утопии в творчестве Белого этого периода: социальной и языковой.

В 1900-е гг. в «симфониях» Белый неоднократно и детально описывал некий «утопический» край в буквальном смысле этого слова (*греч.* οὐτοπία — «страна, не имеющая места»). Например, в последней (четвертой) части I симфонии герои, по сюжету уже скончавшиеся, бродят по некой стране, которая прямо не названа, но читатель без большого труда угадывает, что это либо рай, либо его преддверие. Затруднительно назвать страну, в которой происходит действие первой части III симфонии и в которую ее герой возвращается, утопившись и соединившись со своим отражением: Л.К. Долгополов определял ее как «мир праисторического бытия» (Долгополов 1988, с. 97). Вероятно, именно эту «страну» образных отражений, а точнее, прообразов, кривым отражением которых является наш мир, Белый сам называет «Утопией» в одноименном очерке 1919 г. (см.: Белый 1921-1). Аналогичная ситуация наблюдается и в последней симфонии, «Кубок метелей»: сложно определить локализацию действия последней части — либо оно происходит по ту сторону неба, либо с другой стороны земли (см. главки четвертой части «Гробная лазурь» и «Верхом на месяце»), — и вместе с тем нельзя сказать, что это место связано, например, с топосом «рая».

В антропософско-лингвистическом трактате «Глоссолалия» (1917) появляется образ фантастической страны Аэрии («воздушной»), страны воздуха и солнечного света, «где жили мы до



рождения». Аэрия — страна, «где живут звуко-люди, освобожда-  
ясь от смерти <...>», — появляется также в рассказе Белого «Чело-  
век» начала 1918 г. (см.: Белый 1995–1, с. 295). В «Глоссолалии» эта  
страна называется не только Аэрией, но и Эфирией, Зефиреей,  
Зофейрой, Офейрой (см.: Белый 1922–1, с. 68; см. об этом: Спи-  
вак 2006); как несложно заметить, эти названия представлены  
аллитерационными вариациями одной и той же темы из глас-  
ных, сонантов и «ф».

Само слово «Офейра», одно из названий страны-утопии,  
конечно, возникло в процессе писания «Глоссолалии» в ре-  
зультате аллитерационной игры (Эфирия — Зефирия — Зофей-  
ра); конкретно в тексте говорится: «Верили греки, что где-то  
в Индии, в даях, блистает *“златая земля”*; и золотую ту землю  
назвали: Зофейрой, Офейрой» (Белый 1922–1, с. 68; здесь и да-  
лее в цитатах курсив А. Белого). Исследователями (например,  
Гвен Уокер; см.: Walker 2002) и комментаторами (в частности,  
Томасом Байером; см.: Belyj 2003, S. 139) давно отмечено, что  
название «Офейра» — результат смутных ассоциаций Белого  
с библейской страной Офир, откуда, согласно Третьей книге  
Царств, царю Соломону привозили золото. Иначе это загадоч-  
ное замечание Белого про греков, веривших в «златую землю» в  
Индии, вообще необъяснимо. Непосредственным источником  
впечатлений, связанных со «страной золота Офир», «катализа-  
тором», как предполагает Г. Уокер, для Белого мог стать аллего-  
рический роман М.М. Щербатова «Путешествие в страну Офир»  
(1783–1784) (см.: Walker 2002, p. 48). Однако роман этот малоиз-  
вестен, и у нас нет никаких свидетельств, что Белый был с ним  
знаком. Вероятно, источник сведений Белого об Офире много  
ближе — это занимающее четыре страницы описание поисков  
Офира по всем берегам Индийского океана в упомянутых ниже  
лекциях Макса Мюллера (см.: Мюллер 1865, с. 152–153); Мюллер  
приводит и вариант названия «Софир», давший толчок фоне-  
тической игре: Офейра — Зофейра — Зефирея — Эфирия.

Переработав в начале 1920-х гг. свои «Путевые заметки»  
для нового издания, Белый назвал их «Офейрой» (см.: Белый  
1921–2), хотя в следующем переиздании от этого названия отка-  
зался (см.: Белый 1922–2). В чем «утопичность» книги путевых  
очерков, состоящей из детальнейших и ничуть не приукрашен-  
ных описаний увиденного? Мы бы ответили: в самой описа-  
тельности, экфрастичности; как писал Дж. Стоун, символизм  
претендует «на обладание свободой видеть вокруг себя не тени

действительности, а саму истину во всей славе преобразования, так чтобы, давая миметическое представление о мире, одновременно открывать его идеальную сущность» (Стоун 2008, с. 508). Лучшей иллюстрацией этого тезиса нам кажется экфрастическая проза позднего Белого.

В 1919 г. писатель работал над эссе «Утопия», написанном как бы от лица персонажа, находящегося по другую сторону зеркала<sup>1</sup>. В «Утопии» он называет эту фантастическую страну Азией, Пантазией и Фантазией. Описание страны, которая напоминает о себе на Земле в воображении и образном восприятии, — первый и самый частый тип утопической образности в творчестве Белого.

С переходом от симфоний к экспериментам в области романа Белый стал изображать утопический край значительно реже. Содержание его романов конца 1900-х — начала 1910-х гг., «Серебряного голубя» и «Петербурга», скорее наводит читателя на мысль об антиутопическом локусе этой прозы. Как известно, автор намеревался объединить их в трилогию; в третьем, заключительном романе, который Белый планировал написать, он собирался изобразить некий синтетический аспект утопического града (см.: Глухова 2015), город правильный и благой, а не погибельный Лихов или похожий на горячечный бред Петербург; этот роман в замысле назывался «Невидимый град». Трилогию в целом Белый характеризовал так: «Первая часть говорит “нет” темному востоку в России; вторая часть говорит “нет” искаженному западу. И лишь в третьей части “Невидимый град” должно явиться “да” <...>» (цит. по: Спивак 1995, с. 57). Более подробных сведений о возможном содержании романа не сохранилось; ясно, что в сознании русской образованной публики тех

1 Следует отметить, что «Утопия» была опубликована в «Записках мечтателей» (Пб., 1921. № 2/3. С. 139–144) под говорящим псевдонимом Alter ego — «Другое “я”».

2 См. письма А. Белого Э.К. Метнеру от 26 декабря 1912 г. и от 8 января 1913 г. (Белый 1981, с. 512, 515), А.А. Блоку от 26 декабря 1912 г. и от 10 января 1913 г. (Белый, Блок 2001, с. 479, 482), М.Я. фон Сиверс от конца 1913 г. (Спивак 1995, с. 57). Первое упоминание третьей части трилогии, еще без названия, в письме Блоку от 10/23 июня 1912 г.: «С романом (речь о “Петербурге”. — Е.Г., Д.Т.) я измучился и дал себе слово надолго воздержаться от изображения отрицательных сторон жизни. В третьей части серии моей “Востока и Запада” буду изображать здоровые, возвышенные моменты жизни и Духа» (Белый, Блок 2001, с. 470). Название «Невидимый град» появляется в письмах Блоку от декабря и января 1912 г.

лет «Невидимый град» ассоциировался прежде всего с градом Китежем<sup>3</sup>. Последний роман трилогии так и не был написан<sup>4</sup>.

Ближе всего к утопии, окрашенной именно в национальные тона, оказалась статья Белого «Священная Россия», вышедшая 7 июня 1918 г. в первом, и последнем, выпуске альманаха «Россия», посвященного откликам на русскую революцию (см.: Белый 1918–1). Нужно сказать, что в это время (в 1917 — первой половине 1918 г.) благодаря Р.В. Иванову-Разумнику Белый сблизился с входившими в группу «Скифы» Н.А. Клюевым и С.А. Есениным и несколько раз цитировал их стихи в своих работах этого периода (чего не случилось ни до, ни после)<sup>5</sup>; памятниками этого «скифского» понимания национального идеала остаются, например, статья «Песнь солнценосца» во втором сборнике «Скифы» (см.: Белый 1918–2), предпосланная одноименным стихам Клюева, и подготовленная Ивановым-Разумником книга «Россия и Инония» (см.: Иванов-Разумник, Белый, Есенин 1920), соединяющая под одной обложкой «Инонию» Есенина и «Христос воскрес» Белого с интерпретирующей обе поэмы статьей Иванова-Разумника. Но национализм «скифов» носил парадоксальный, специфически революционный характер надежды на возрождение через разрушение, так что уже в «Священной России» Белый отрицает «китежский» идеал: «Русь Святая теперь — утонувший град Китеж; если бы всплыл этот Китеж опять, мы увидели б явственно: прошлое. Но оно — не Россия» (Белый 1918–1, с. 7). Собственно говоря, с темой старообрядческой, старорусской, сектантско-деревенской утопии Белый «разобрался» еще в первой части «трилогии»: религиозное движение русской глубинки, прельстившее героя «Серебряного голубя» соблазном несказанного, приводит его к гибели. Этот (национальный, славянофильский) момент представляется *историософской утопией*; и можно сказать, что там, где специфически национального у Белого больше всего — например, в

- 3 Например, в 1907 г. на сцене Мариинского театра в Петербурге с большим успехом шла опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» с декорациями И.Я. Билибина.
- 4 Об истории этого замысла и об утопии в произведениях Белого революционных лет см.: Спивак 2006, с. 169–182.
- 5 «Н.А. Клюев <...> все более и более, как явление единственное, нужное, необходимое, меня волнует: ведь он — единственный народный Гений (я не пугаюсь этого слова и готов его поддерживать всеми доводами внешнего убеждения)» (письмо Иванову-Разумнику от 4 января 1918 г. // Белый, Иванов-Разумник 1998, с. 148).

патетически повторяемых цитатах из Ключева, — оно допускается в тесной связке с лингвистической темой, с темой родного языка и праязыка, в полном соответствии с близкой Белому философией немецкого романтизма и ее триадой «язык — народ — миф».

Только после революции, особенно в 1920-е гг., во время общественных дискуссий о строительстве социализма, в творчестве Белого звучат темы собственно социальной утопии; он начинает говорить о «символизме как социальном учении». Памятником «принятия» Белым революции считается поэма «Христос воскрес», написанная весной 1918 г., в период наиболее энтузиастического отношения автора к происходившим событиям; в этом качестве она воспринимается как параллель «Двенадцати» А.А. Блока. Статья «Весенние мысли» служит своеобразным прозаическим комментарием к поэме: «<...> общественность не завершаема в государственность; наоборот: государственность в лучшем случае — удобрение общественной нивы; перетирание государственных представлений у нас в голове нарисует нам линию эволюции представлений от центрального строя к федеративному строю; предел распада, неделимая клетка единого тела — коммуна. По отношению к государству она выглядит атомом; по отношению к грядущему организму, свободно восставшему из свободного соединенья монад в лик живой человечества, — коммуна есть клетка живой органической ткани, живого и творческого процесса: создания из людей Человечества.

Ей имя София.

Да, к этой Софии стремится грядущее, а не к каменному футляру ее, находящемуся в Константинополе» (Белый 1918-3, с. 122).

Коммунистическая утопия, таким образом, прямо отождествляется в статье «Весенние мысли» с софийным идеалом символизма; причем через тему «проливов» и упоминание собора Св. Софии в Константинополе Белый не только и не столько отмежевывается от политической идеи захвата проливов при разделе распадавшейся тогда Османской империи, сколько апеллирует к тому пониманию Софии как идеальной формы общезжития, из-за которого ей посвящались кафедральные соборы православных держав, к которому возвращался Владимир Соловьев в книге «La Russie et l'Eglise Universelle»<sup>6</sup> (см., например: Соловьев 1911, с. 367, 444 и др.) и из-за которого Соловьев и Белый парадоксально сближали софиологию с представлением О. Конта о

6 «Россия и вселенская церковь» (фр.).

человечестве как «Великом существе»<sup>7</sup>. Согласно представлению Белого, софийное преобразование государства, общества и человечества должно произойти следующим образом. Раскол империи на отдельные государства (которые можно объединить в «федерацию») есть только начало ее распада до мельчайших единиц, «коммун», которые отождествляются с монадами. Монады, в свою очередь, по принципам монадологии должны собраться в «монаду первого порядка» (ср. мнение отца писателя, Н.В. Бугаева, в работе «Основы эволюционной монадологии»: «Монады бывают первого, второго, третьего порядка и т. д. Монады второго порядка могут образовать монаду первого порядка. <...> Символическими примерами монад различных порядков могут послужить следующие единицы: человечество, государство, человек — социальная монада, клеточка — биологическая монада, частица — химическая монада, атом — физическая монада, эфирный атом». — Бугаев 1893, с. 4–5)<sup>8</sup>. К монадологии как основе языковой утопии Белого мы еще вернемся, а здесь отметим, что она послужила ему основой социальной утопии уже в 1918 г.

В 1920-х гг. Белый излагал аналогичную теорию «монадологической теократии» в книге «Почему я стал символистом...»:

<...> многие личности, строящие «Я», образуя индивидуума, по тому же закону видоизменяют сложение индивидуумов в индивидуум высшего порядка, иль церковь-коммуну (тут — влияние идей отца о монадах многих порядков в динамике переложения и сочетания их); если бы в те годы<sup>9</sup> я наткнулся на формулу определения церкви Макарием Египетским, я бы сказал: «Вот что я пытаюсь выразить в развитии своего символизма в социальную фазу». Привожу цитату Макария: «Церковь можно разуметь в двух видах:

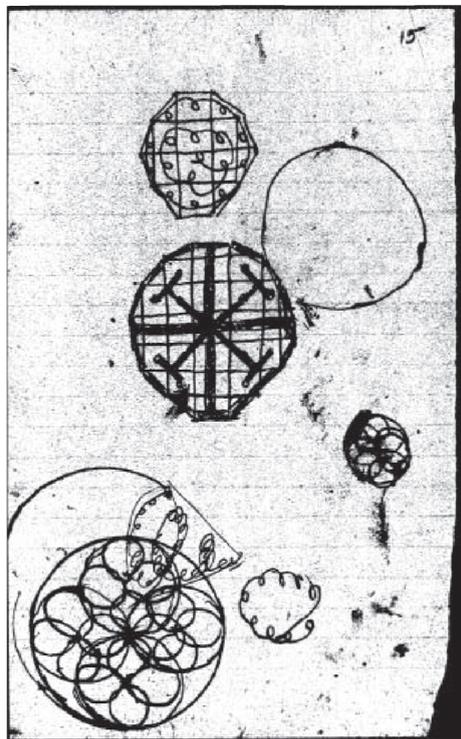
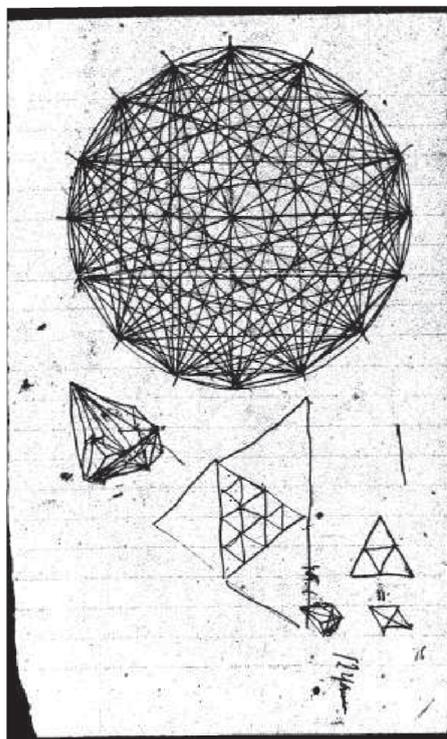
- 7 «Человечество Конта — современная маска “Софии”» (Белый 1918–4, с. 94). Сопоставление восходит к речи В.С. Соловьева, посвященной столетнему юбилею О. Конта («Идея человечества у Августа Конта»); понимание Контом общего разума человечества как *le Grand Être*, «Великого существа», сопоставляется с пониманием Софии-Премудрости как идеального человечества. Эту идею и речь Соловьева А. Белый подробно обсуждает в 6-й главке очерка «Die Anthroposophie und Rußland» (Bjely 1922, p. 31–35; пер. см.: Белый 1994–1, с. 172–175).
- 8 О связи идей А. Белого и монадологии Н.В. Бугаева см.: Каидзава 1999; Силард 2011. У самого Белого см. также: Белый 1918–5, с. 9–12.
- 9 В годы работы над статьями, вошедшими в книгу «Символизм», т. е. во второй половине 1900-х гг.

или как собрание верующих, или как душевный состав. Посему, когда церковь берется духовно — в значении человека, тогда она целый состав его, а пять словес его означают пять <...> добродетелей» <...> Трудную духовную истину о церкви, как пяти принципах ритма в человеке, я не умел сформулировать, но — ощущал. И если бы я знал в те годы учение о числовых индивидуумах как комплексах, то я выразил бы свою социальную символику в аритмологии (этой социологии математики) (Белый 1994-2, с. 428-429).

В «Масках» математик Коробкин излагает ту же теорию социального устройства как «числового комплекса» князю Леойцеву, т. е. председателю Временного правительства Г.Е. Львову, — излагает в чисто математических терминах, апеллируя к истории математики, теории вращения, метаморфозам многогранников и т. д. (см.: Белый 1932, с. 178-181, 185-188. Глава 4, главки «Нильс Абель», «Да Лёва ж Леойцев!», «Трюх-брюх»). Коробкин в сумасшедшем доме также играет в игру, пародирующую эту теорию, заставляя своих товарищей по лечебнице выстраиваться в форму геометрических фигур и потом одновременно перебегать в другие точки, имитируя трансформацию многоугольника (см.: там же, с. 182-183. Глава 3, главка «Как Микель-Анжело...»).

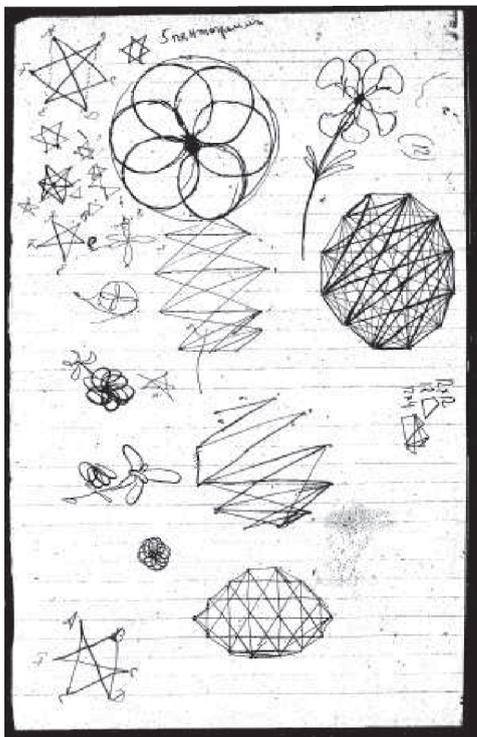
В неосуществленном замысле третьего тома романа «Москва», наброски которого известны по воспоминаниям К.Н. Бугаевой, Коробкину предстояло попасть в некую коммуну, образовавшуюся в революционные годы на Кавказе<sup>10</sup>. Это и должно было стать изображением социальной утопии (или антиутопии) в творчестве Белого.

10 «Коробкина устраивают на жительство в Коджорах, близ Тифлиса. Там он вскоре становится центром целой группы людей, которые составляют вокруг него род коммуны. Жизнь и судьба этой коммуны на фоне истории и местного быта, в обстании высоких горных ландшафтов, в тесном общении с природой и должны были составить содержание III тома. Оно было навеяно посещением Кавказа, на котором Б.Н. три года подряд проводил по несколько «незабываемых» месяцев. Кавказ захватил его и поднял далекое прошлое. Вставала «старинная» тема, волновавшая его в дни молодости: организация «коллектива», связь людей, их совместная жизнь, их общее дело. Вставала опять тема «Арго» — аргонавтизм по-новому — искание новых путей в страну Золотого Руна, страну новых людей, страну будущего. Все это ему хотелось облечь теперь в художественную форму, «воплотить» хотя бы на страницах романа» (Бугаева 2001, с. 157).



В архиве Белого, в недавно открытой его части, сохранился подробный чертеж «церкви-коммуны», описанной в «Почему я стал символистом...»<sup>11</sup> (см.: цвет. вклейка, илл. 1); он напоминает розу над входом в готический собор, многолепестковый цветок и одновременно фигуру, получаемую, если каждую из рас-

- 11 Чертеж построен как пересечение внешней спирали, петли которой обращены внутрь от внешней окружности, с внутренней спиралью, петли которой обращены вовне от внутренней окружности. В левом верхнем углу расположено пояснение схемы разными цветами. Петли внешней спирали обведены желтым и помечены как «Ж» (т. е. монограмма из «Х» и «I»; на изображении в левом верхнем углу надпись желтым цветом — «Дух Истины»), петли внутренней обведены красным и помечены как «Я» (красным — «апостолы»). Овальные сегменты с заостренным концами, образованные пересечением петель двух спиралей, помечены «I. Ch.» (инициалы Иисуса Христа, совпадают с немецким Ich — «Я»); через их центры проходит средняя,



Илл. 1. Андрей Белый.  
Схемы из черновиков  
(«фигурный комплекс»  
и др.). Ок. 1917–1918 гг.

Илл. 2. Андрей Белый.  
Схемы из черновиков  
(готические розы).  
Ок. 1917–1918 гг.

Илл. 3. Андрей Белый.  
Схемы из черновиков  
(«фигурный комплекс»,  
готические розы, цветы).  
Ок. 1917–1918 гг.

положенных на окружности точек соединить друг с другом прямой. Такие чертежи — без пояснений — мы встречаем во множестве в черновиках «Глоссолалии» (см.: Белый 1917–1, л. 14–16 об.; см. илл. 1–3). Помимо того, в неизданной книге «Кризис сознания» (1920) утверждается, что чертеж такого типа есть «фигура

---

синяя окружность (синим — надпись «мир»). Внешняя окружность и точка центра фигуры — зеленые (пояснение зеленым цветом — «Отец»), внутренняя окружность — оранжевая (с пояснением — «церковь земная»); черно-коричневые линии диаметральных направлений, образующие кресты, интерпретируются автором как «Христос». Поясняющий текст внизу: «Внутренний крест есть возможность в церкви чрез Апостолов узнавать внутрен[нее] Я — Х. I. / внешний крест есть Христ[ос?]. Далее отчеркивание, потом: «Церковь, [?] есть Ж; земная сфера церкви» (следует чертеж креста в круге. — Е.Г., Д.Т.), потом неразборчивое слово и отчеркнутый линией набросок еще одного чертежа с пояснениями.

теории слова», а точки являются составляющими частными дисциплинами (Белый 1920, л. 59; § 50). «Теория слова» Белого является продолжением и развитием поэтики А.А. Потебни и, в конечном счете, теории языка как творческой деятельности В. фон Гумбольдта<sup>12</sup>. Во время революций 1917 г. Белый занимался в основном теорией слова, под которой подразумевал ту область своих занятий, куда входили теория языка, лингвистика, поэтика и литературоведческий анализ, в том числе изобретенный им формальный анализ текста<sup>13</sup>. В этот период — накануне Октябрьской революции<sup>14</sup> — им был закончен трактат «Глоссолалия»; во время Февральской революции Белый дописывал посвященный анализу поэтического языка трактат «О ритмическом жесте», в предисловии к которому отметил совпадение наступления новой эпохи, «ритмического жеста истории», со временем написания своей работы. Размышления о «ритмическом жесте» исходили при этом исключительно из стиховедческого и лингвистического контекста (см.: Белый 1917–2, л. II). Совершенно очевидно, что утопия революции совпала в сознании писателя с утопией открытия законов языка как творческой деятельности. Таково, например, отождествление ожидаемой под лозунгами III Интернационала всемирной революции с внутренней метаморфозой языка и одновременно со Вторым пришествием Бога-Слова в концовке «Глоссолалии»: «Да будет же братство народов: язык языков разорвет языки; и — свершится второе пришествие Слова» (Белый 1922–1, с. 131).

Социально-историческое чаяние справедливости и одновременно религиозно-мистическое чаяние Второго пришествия увязываются здесь с внутренней трансформацией языка. В афишах лекций Белого этого периода мелькает и формулировка «межпланетное братство словесного смысла» (в лекции «Поэзия слова» 22 июня 1918 г.) (см.: Глухова 2011, с. 62–63; Белый 1918–6).

Говоря о корнях языковой утопии Белого, можно вспомнить и о распространенности идеи нового всемирного языка во вто-

12 Работы об А. Белом и А.А. Потебне многочисленны, например: Хан 1991; Какинума 2002. Трактовки самих учений Потебни и В. Гумбольдта см.: Зенкин 2004; Биbihин 2008; Биbihин 1996.

13 Кроме упомянутого места в «Кризисе сознания», см. курс лекций А. Белого в Пролеткульте, читавшийся в феврале–апреле 1919 г. (см.: Белый 1920-е, № 404–412).

14 См. об этом, например, письмо А. Белого А.А. Тургеневой от 4 ноября 1917 г. (Malmstad 1989, p. 436–437).

рой половине XIX — начале XX в.; с 1905 г. эсперантисты созывали ежегодные всемирные конгрессы, в Наркомпросе РСФСР заседала комиссия по введению эсперанто в программу трудовых школ в качестве факультативного предмета, была комиссия по всемирному языку и при III Интернационале, который Белый вспоминает в поэме «Христос Воскрес». Поэт и сам говорит об искусственных «всемирных» языках, эсперанто и волапюке, в речи об утопии Кампанеллы, прочитанной в Вольфиле 2 мая 1920 г., называя их «формами интернационала», т. е. осуществления социально-исторического идеала, но сетует на то, что они «стирают <...> все красочности, богатства и непередаваемые красоты многовековых языковых творчеств» (цит. по: Белоус 2005, с. 435, 442). Продолжая описание этой нивелирующей, стирающей индивидуальность интернационализации, Белый противопоставляет «интер-националу» некий настоящий «со-национал», в котором «<...> заложены идеалы органического коллективизма; человечество и вселенная связаны в нем; этот Град вырастает цветком из недр мира; <...> В своей ранней утопии Кампанелла еще не коснулся экономической жизни; важно, что в чаяниях своих он узрел органический коммунизм, чуждый всякой механике. Выдвигая проблему о понимании будущего Интернационала, мы видим два образа: образ машинного строя, стирающего индивидуальности психики, языка и культуры, и образ, слагающий языки, души, стили в венец человеческих душ; и язык языков, вырастающий из братского соплетенья наречий, мы видим в грядущем» (там же, с. 441–442).

Такая позиция писателя вновь обращает нас к монадологии и к Г.В. Лейбницу (который, как известно, и сам разрабатывал проект всемирного языка). Процесс распада на самоорганизующиеся элементы в конечном счете должен стереть разницу между механическим и органическим, между «аритмологическим комплексом» и цветком на рисунках Белого.

Сходные принципы лежат в основе созданной Белым теории ритма. В неизданном трактате «О ритмическом жесте» единицы стиха — стопа/слово, полустихие/диподия, строка, строфа, целое стихотворение — описываются как монады разных порядков, повторяющие асимметричную структуру друг друга и дающие в результате неповторимое целое, «индивидуум» (Белый 1917–2). В книге «Ритм как диалектика» Белый описывает практику изучения ритма словами Лейбница: «Musica est

*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»<sup>15</sup> (Белый 2014, с. 27). Желание свести стих к внутренней музыке и выразить ее через арифметику является следствием того же монадологического отношения к языку.

Следует отметить, что сам Белый прекрасно понимал фантастическую природу своих научных разысканий в «Глоссоластии», которая начиналась, содной стороны, как стиховедческое исследование — анализ звукописи в лирике Блока (см.: Глухова 2004; Лавров 2008), а с другой — как вполне серьезный диалог с современной Белому лингвистической наукой. Хотя поэт, безусловно, читал и использовал разыскания Антуана Мейе (см.: Мейе 1914), книга которого на тот момент была последним словом сравнительного языкознания, из текста «Глоссоластии» следует, что идеи Мейе не удовлетворяли писателя, и, в конечном счете, именно ему в ее начальных главках были адресованы упреки в интеллектуальной слепоте (см.: Белый 1922-1, с. 21-23). Настоящую симпатию, как можно понять по частоте его обращения к ним, вызвали у Белого «Лекции по науке о языке» Макса Мюллера, изданные по-русски в 1865 г. и на тот момент уже безнадежно устаревшие. Мюллер относился к лингвистам, еще всерьез верившим в божественную сущность языка и в то, что поиск праязыка может помочь к ней приблизиться (см.: Мюллер 1865, с. 12). Добавим, что он был сыном немецкого поэта-романтика Вильгельма Мюллера, стихи которого, положенные на музыку Шубертом в песенном цикле «Winterreise»<sup>16</sup>, Белый в эти годы неоднократно цитирует в своих работах<sup>17</sup>. Такова, по-видимому, была степень укорененности образа мысли писателя-символиста в культуре немецкого романтизма.

Таким образом, языковая и социальная утопии Белого коренятся в одном монадологическом видении. Остается вопрос: где же монадологичность в описании утопии в первом периоде творчества — в симфониях? Ответ прост: в симфониях она заключена в самой их форме: нумерованные строки-монады

15 «Музыка — это тайное упражнение в математике души, не знающей, что она занята вычислениями» (*лат.*) (из письма Г.В. Лейбница П. Гольдбаху от 27 апреля 1712 г.)

16 «Зимнее странствие» (*нем.*).

17 На протяжении значительной части «Кризиса культуры» (см.: Белый 1994-2, с. 273-281) и в предисловии к общему изданию своих стихотворений (см.: Белый 1923, с. 6-7; см. также: Белый 1990, с. 105; Белый 1997, с. 58, 60, 68-69, 87). «Ему слышался в них лейтмотив его странной судьбы <...> Эти годы он еще называл своим “Winterreise”» (Бугаева 2001, с. 100).

соединяются увеличенным интерлиньяжем в своего рода строфы, «монады второго порядка», те, в свою очередь, образуют главки, а главки организованы в части, и все это одновременно имитирует музыку, как и следует из приведенного ранее афоризма Лейбница. Строки же симфоний пронумерованы в подражание не только и не столько Библии<sup>18</sup>, сколько монадологическим трактатам Н.В. Бугаева и самого Лейбница.

В научной литературе деятельность Белого часто характеризуется как «языковой эксперимент»<sup>19</sup>. Действительно, это так, если под словом «эксперимент» мы будем понимать просто создание *непривычного* и наблюдать оставленный Белым калейдоскоп *непривычных* языковых и литературных форм. Однако если под «экспериментом» мы подразумеваем собственно эксперимент, т. е. такую специфическую ситуацию, которая заранее запланирована и потом искусственно создана с целью наблюдения за результатами, то характеристика языковой деятельности Белого как эксперимента неверна и даже диаметрально противоположна реальному положению дел. Вместе с тем представление о «языковых экспериментах» Белого затушевывает его принципиальное отличие от значительной части современников. Посредством «эксперимента», когда автор заранее задает себе и языку условия и следит за их выполнением, всегда создавались такие причудливые вещи, как акростихи, или фигурные стихи, или другие усложненные стихотворные формы. Того же рода «эксперимента» требовало традиционное обучение стихосложению, пока оно входило в образовательную программу; путем такого «эксперимента» нередко (а иногда нарочито демонстративно) шел в своем творчестве В.Я. Брюсов (особенно в поэтическом сборнике «Сны человечества» и в трактате «Опыты по метрике, строфике и эвфонии»); такие «эксперименты» — обязательная составляющая деятельности следующего поколения русских модернистов и авангардистов (футуристов и возникавших вслед за ними школ).

- 
- 18 Тем не менее о библейских ассоциациях, несомненно, свидетельствует так называемая «Предсимфония».
- 19 «Самого большого напряжения пересечение учения о Логосе и языкового эксперимента достигает в творчестве А. Белого, в особенности в его поэме-трактате “Жезл Аарона” <...> на А. Белом не заканчиваются поиски совершенного Логоса, с него лишь начинается процесс экспериментации с ним» (Фещенко 2009, с. 18-19). Ср.: Фещенко 2009, с. 153-171 (глава «Статус слова в языковом эксперименте А. Белого»); Подорога 2011, с. 184-188 (глава «Между двух бездн. Языковой эксперимент»).

Белый никогда, за редчайшими исключениями<sup>20</sup>, так не «экспериментировал»: тщательное сравнение вариантов его текстов — от набросков и черновых редакций до многочисленных переделок уже изданного — показывает, что все диковинные приемы его письма и его языка рождаются как мелкие, даже не замечаемые пишущим случайности, как побочные эффекты творческого процесса, а сам процесс является только последовательностью упрямых попыток точнее выразить ощущаемый автором смысл. Для Белого, потебнианца и гумбольдтианца, естественная энергия языка нуждается не в том, чтобы для нее были созданы условия, т. е. формы выражения, но прямо наоборот: освобождаясь от «эксперимента» над собой, от заданных условий и от придания формы извне (и совершенно не важно, формы традиционной или новаторской), язык, по мнению поэта-мыслителя, может без усилий генерировать нужную форму для любого смысла одновременно с возникновением этого смысла — язык реализует таким образом свою пантомимическую (т. е. способную выразить все что угодно) природу. Взаимонепонятность языков является следствием преград на пути непрерывной естественной генерации языковой формы для любого смысла, т. е. самой сути языка как энергии, по учению Гумбольдта и Потебни. Возникающие конфликты понимаются при этом как последствия препятствий, поставленных некогда «экспериментами» на пути выражения смысла и генерации формы, а реализация пантомимической природы языка снимает их, открывая путь «братству народов». Этот основной принцип революционно-романтической языковой утопии, которую Белый дискурсивно разворачивает в своих трактатах по «теории слова», одновременно отражает свойственную ему практику работы над текстом. «Реформистский» же подход к языку, отмечаемый иногда исследователями (см.: Суслопарова 2010), скорее ближе футуристам, с которыми Белый полемизировал, на деле мечтая не о реформе языка и общества, но об их самоорганизации (см.: Белый 1917–4, с. 166–167, 170, 175, 189, 194–195, 199, 208, 212; Белый 1995–2, с. 40).

20 К числу немногочисленных «экспериментов» такого рода можно отнести его стихотворение «Утро» (1917) с запрограммированной смелой ударной гласной четверостишия от «высокого тона» и к «низкому» у, писавшееся одновременно с «Жезлом Аарона». Черновой набросок стихотворения, не замеченный издателями, расположен на обороте рукописей черновиков этой лекции (см.: Белый 1917–3, л. 14; ср.: Белый 1982, с. 380; Белый 2006, с. 625).

## ЛИТЕРАТУРА

- Белоус 2005 — Белоус В.Г. Вольфила. 1919–1924. Кн. 2. М., 2005.
- Белый 1917-1 — Белый А. К звуку слов // ОР РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. хр. 12.
- Белый 1917-2 — Белый А. О ритмическом жесте // ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1.
- Белый 1917-3 — Белый А. Жезл Аарона [черновик лекции] // ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 3. Ед. хр. 9.
- Белый 1917-4 — Белый А. Жезл Аарона // Скифы: Сборник 1. СПб., 1917. С. 155–212.
- Белый 1918-1 — Белый А. Священная Россия // Россия. Вып. 1. М., 1918. 7 июня. С. 5–7.
- Белый 1918-2 — Белый А. Песнь солнценосца // Скифы. Вып. 2. СПб., 1918. С. 6–10.
- Белый 1918-3 — Белый А. На перевале. I. Весенние мысли // Наш путь. 1918. № 29. Май. С. 119–125.
- Белый 1918-4 — Белый А. Кризис жизни. Пг., 1918.
- Белый 1918-5 — Белый А. Кризис мысли. СПб., 1918.
- Белый 1918-6 — Белый А. Поэзия слова [лекция] // ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 7. Ед. хр. 1. Л. 4; Оп. 6. Ед. хр. 25; Оп. 31. Ед. хр. 14. Л. 6.
- Белый 1920 — Белый А. Кризис сознания // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 64.
- Белый 1921-1 — *Alter ego* [Андрей Белый]. Утопия // Записки мечтателей. Пб., 1921. Вып. 2/3. С. 139–144.
- Белый 1921-2 — Белый А. Офейра. М., 1921.
- Белый 1922-1 — Белый А. Глоссололия. Берлин, 1922.
- Белый 1922-2 — Белый А. Путевые заметки. Т. I. Сицилия и Тунис. М., 1922.
- Белый 1923 — Белый А. Стихотворения. Берлин, 1923.
- Белый 1920-е — Белый А. Себе на память // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 96.
- Белый 1932 — Белый А. Маски. М., 1932.
- Белый 1981 — Белый А. Петербург / Изд. подг. Л.К. Долгополовым. М., 1981.
- Белый 1982 — Белый А. Стихотворения / Подг. текста, предисл., коммент. Дж.Э. Мальмстада. Т. III. Примечания к стихотворениям. Мюнхен, 1982.
- Белый 1990 — Белый А. Между двух революций / Вступ. ст., подг. текста, коммент. А.В. Лаврова. М., 1990.
- Белый 1994-1 — Белый А. Антропософия и Россия / Пер. М. Безродного, Р. фон Майдель // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 168–181.
- Белый 1994-2 — Белый А. Символизм как миропонимание / Сост. Л.А. Сугай. М., 1994.
- Белый 1995-1 — Белый А. Собр. соч. Т. III. Серебряный голубь. Рассказы / Сост., предисл., коммент. В.М. Пискунова. М., 1995.
- Белый 1995-2 — Белый А. Собр. соч. [Т. IV.] Воспоминания о Блоке / Подг. текста, вступит. статья, коммент. С.И. Пискуновой. М., 1995.

- Белый 1997 — *Белый А.* Москва: Драма в 5 действиях / Предисл., коммент., публ. Т. Николеску. М., 1997.
- Белый 2006 — *Белый А.* Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста, комм. и вступ. ст. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. Т. 1. СПб.; М., 2006.
- Белый 2014 — *Белый А.* Собр. соч. Т. XIV. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 2014.
- Белый, Блок 2001 — Андрей Белый и Александр Блок. Переписка / Публ., предисл. и комм. А.В. Лаврова. М., 2001.
- Белый, Иванов-Разумник 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. ст., комм. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада; подг. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998.
- Бибихин 1996 — *Бибихин В.В.* В поисках сути слова. Внутренняя форма у А.А. Потебни // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 14. С. 23–34.
- Бибихин 2008 — *Бибихин В.В.* Внутренняя форма слова. СПб., 2008.
- Бугаев 1893 — *Бугаев Н.В.* Основы эволюционной монадологии. М., 1893.
- Бугаева 2001 — *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл., коммент. Дж. Мальмстада. СПб., 2001.
- Глухова 2004 — *Глухова Е.В.* Статья Андрея Белого об аллитерациях в поэзии Блока // Труды Русской антропологической школы. Вып. 2. М., 2004. С. 172–180.
- Глухова 2011 — *Глухова Е.В.* Лекция Андрея Белого «Жезл Аарона» // Миры Андрея Белого / Ред. А. Вранеш; ред.-сост. К. Ичин, М. Спивак; сост. И. Делекторская, Е. Наседкина. Белград; М., 2011. С. 57–67.
- Глухова 2015 — *Глухова Е.В.* Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 146–169.
- Долгополов 1988 — *Долгополов Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». М., 1988.
- Зенкин 2004 — *Зенкин С.Н.* Форма внутренняя и внешняя (судьба одной категории в русской теории XX века) // Русская теория. 1920–1930-е годы: Материалы X Лотмановских чтений / Сост. С.Н. Зенкин. М., 2004. С. 147–167.
- Иванов-Разумник, Белый, Есенин 1920 — *Иванов-Разумник Р., Андрей Белый, Есенин С.* Россия и Инония / Предисл. Иванова-Разумника. Берлин, 1920.
- Каидзава 1999 — *Каидзава Х.* Идея прерывистости Н.В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 29–44.
- Какинума 2002 — *Какинума Н.* «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый: Публикации. Исследования / Ред.-сост. А.Г. Бойчук. М., 2002. С. 235–252.

- Лавров 2008 — Стихотворение Александра Блока «К Музе» в интерпретации Андрея Белого / Предисл. и публ. А.В. Лаврова // *Natales gratae numeras?* Сб. статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008. С. 300–308.
- Мейе 1914 — *Мейе А.* Введение в сравнительную грамматику индоевропейских языков. Юрьев, 1914.
- Мюллер 1865 — *Мюллер М.* Лекции по науке о языке. СПб., 1865.
- Подорога 2011 — *Подорога В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. II. Ч. I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М., 2011.
- Сергина 2015 — *Сергина С.А.* Образы поэтической утопии в творчестве Андрея Белого и Сергея Есенина // *Соловьевские исследования.* 2015. № 1. С. 115–129.
- Силард 2011 — *Силард Л.* «Новая математика» и «философия математики» в «Истории становления самосознающей души»: Аспекты аритмологии и комбинаторики // *Russian Literature.* 2011. Vol. 70. № 1–2. P. 137–157.
- Соловьев 1911 — *Соловьев В.С.* Россия и вселенская церковь / Пер. Г.А. Рачинского. М., 1911.
- Спивак 1995 — *Спивак М.Л.* Андрей Белый — Рудольф Штейнер — Мария Сиверс // *Литературное обозрение.* 1995. № 4/5. С. 44–68.
- Спивак 2006 — *Спивак М.Л.* Андрей Белый: мистик и советский писатель. М., 2006.
- Стоун 2008 — *Стоун Дж.* Эстетика цвета в ранней лирике Андрея Белого // *Андрей Белый в изменяющемся мире. К 125-летию со дня рождения / Сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская.* М., 2008. С. 236–258.
- Суслопарова 2010 — *Суслопарова Г.Д.* Утопические проекты в практике русского литературного авангарда // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* Тамбов, 2010. № 2 (6). С. 160–163.
- Суслопарова 2012 — *Суслопарова Г.Д.* Типология утопического мышления в литературе Серебряного века (символизм, футуризм, новокрестьянская поэзия): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- Фещенко 2009 — *Фещенко В.В.* Лаборатория Логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
- Хан 1991 — *Хан А.А.* Потебня и А. Белый // *Андрей Белый: Мастер слова — искусства — мысли.* Bergamo, 1991. С. 135–151.
- Belyj 2003 — *Belyj A.* Glossolalia. Poem über den Laut = Glossolalie. A Poem about Sound. Dornach, 2003.
- Vjely 1922 — *Vjely A.* Die Anthroposophie und Rußland // *Die Drei.* 1922. № 7. S. 26–38; № 8. S. 45–57.
- Malmstad 1989 — *Malmstad J.E.* Andrej Belyj at Home and Abroad (1917–1923). Materials for a Biography // *Europa Orientalis.* № 8 (1989). P. 425–480.

Walker 2002 — Walker G. Andrei Bely's Armchair Journey through the  
Legendary Land of «Ophir» Russia, Africa, and the Dream of Distance //  
Source: The Slavic and East European Journal. Vol. 46. № 1. 2002. P. 47-74.

### Социальная и языковая утопия в творчестве Андрея Белого революционных лет

В статье представлена смысловая парадигма утопического в наследии Андрея Белого. После революции 1917 г. утопические ожидания социально-исторических перемен вступают у писателя в сложный синтез с его теоретико-литературными и лингвистическими исследованиями, основанными на романтической философии языка В. фон Гумбольдта и А.А. Потебни. В образах фантастической страны Аэрии, Офейры, Зофирей («Глоссолалия», «Путевые заметки», статьи 1917–1920 гг.) языковая и социальная утопии у Белого совпадают, что также обусловлено влиянием лингвистического контекста (М. Мюллера). Как вариант историко-философской утопии рассмотрен неосуществленный замысел романа «Невидимый град». В 1920-х гг. писатель стремится осмыслить феномен русского символизма в ракурсе социальной утопии, что влечет за собой сближение в его творчестве софийного и коммунистического идеалов. В основу языковой и социальной утопии кладется монадология. Ведущей интенцией формирующейся революционно-романтической языковой утопии становится у Белого отказ от экспериментов над языком, освобождающий его пантомимическую природу и тем самым открывающий путь к «братству народов».

**Ключевые слова:** Андрей Белый, революция, социальная утопия, языковая утопия, философия языка, поэтика пантомимы.

### The Social and Linguistic Utopia in the Works of Andrej Bely during the Revolutionary years

The article discusses the semantic paradigm of the utopia in the works of Andrej Bely. During the Russian revolution Bely's utopian expectations of social and historical changes come into complicated synthesis with his literary and linguistic studies based on W. von Humboldt's and A. Potebnja's romantic philosophy of language. In the image of fantastic country Aeriya (Ofeyra, Zofireya), mentioned in the articles of the period following the Revolution of 1917, as well as in «Glossolalia» and «Travel Notes», Bely's social and linguistic utopias merge together, which is also determined by the influence of linguistic context (and specifically by Max Müller). Unrealized project of the novel named «Nevidimyj Grad» is considered a variant of historiosophical utopia. In the 1920s the writer interprets the phenomenon of Russian symbolism from the perspective of social utopia. This determines convergence of the Sophian ideal of symbolism and the communist ideal. Bely's linguistic and social utopias were based on monadology. Andrej Bely's revolutionary romantic linguistic utopia rejects the experiments on language, thus liberating its pantomimic nature and opening way to the «Fraternity of peoples».

*Keywords:* Andrei Bely, revolution, social utopia, linguistic utopia, philosophy of language, poetic of pantomime.



М.А. Ариас-Вихиль (Москва)

ПЛАНЕТАРНАЯ УТОПИЯ  
ФИЛОСОФИИ КОЛЛЕКТИВИЗМА:  
КАПРИЙСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ





Феномен существования партийной школы на Капри (август–декабрь 1909 г.) связан с попыткой творческого освоения идей марксизма в России, поисками альтернативной формы связи российской социал-демократии с рабочим движением на фоне партийного раскола и жесткого централизма большевиков-ленинцев. Эта проблема давно привлекала внимание историков российского революционного движения. Однако в меньшей степени исследователи занимались изучением идейных истоков и разработки философии коллективизма как планетарной утопии, овладевшей умами обитателей «русского Капри» и их гостей, подпавших под обаяние талантливых ученых и организаторов Каприйской школы для рабочих-пропагандистов: А.А. Богданова (Малиновского), А.В. Луначарского и М. Горького.

Писатель и религиозный философ, историк-краевед Алексей Золотарев, оказавшийся в эмиграции после замены сибирской ссылки высылкой из России, приехал на Капри, потому что там жил Горький. Золотарев оставил уникальные воспоминания об этом периоде русской истории, который не так давно оказался в фокусе внимания российских и зарубежных исследователей истории и литературы (Г.Д. Гловели, Л.А. Спиридонова, И.А. Ревякина, Е.Н. Никитин, Дж. Горелик, Р. Маттесич, Ю. Шеррер, Ч. де Микелис, В. Страда, Д. Стейла, П. Чони). Период существования русской колонии на Капри, так называемого «русского Капри», характеризуется им как время интенсивных духовных поисков и выработки мировоззренческих концепций, во многом определивших дальнейший путь тех, кто жил тогда на Капри рядом с Горьким. Каприйская школа явилась своего рода кульминацией философских исканий «других» марксистов (см.: Strada 1994, p. 7) и воплотила самые смелые надежды ее создателей (см.: Michelis 1997, с. 14). Золотарев вспоминает:

Второй приезд мой и встречи с Горьким падают на время с лета 1908 года до весны 1909-го <...> На Капри пудами шла из России литература по фольклору. Остров шумел и шушукался о том, что по замыслу и предложению Горького Анат<олий> Вас<ильевич> занят большой работой — историей русского



народного творчества, историей русской словесной культуры для рабочих и крестьян, написанной и освещенной с марксистской точки зрения. Кроме Луначарского на Капри жил тогда подолгу у Ал<ексея> М<аксимы>ча Ал<ександр> Ал<ександрови>ч Богданов-Малиновский, приезжал еще Влад<имир> Ил<ьи>ч на несколько дней, вообще, велась подготовительная работа по целому ряду литерат<урных> начинаний, связанных с партией, и, между прочим, по такому крупному делу, как подготовка заграницей партийной школы.

Острову Капри как раз и пришлось сыграть в истории русского большевизма огромную роль в связи со всем этим предприятием (Золотарев 1936).

Золотарев так характеризует отношения, связывавшие организаторов партийной школы:

Из лиц, которые впоследствии составили ядро этой школы, помню Анатолия Васильевича <Луначарского>. Он жил вместе со своей супругой Анной Ал<ександровной> Малиновской на via Tiberio у художника Домбровского <...> Здесь, в этой вилле, зачастую устраивались студенческие вечеринки, пили бесконечный чай, играли в шахматы и спорили о грядущих судьбах России. Брат Анны Ал<ександровны> Ал<ександр> Ал<ександрович> Малиновский-Богданов жил тогда тоже на Капри, но недолго и у Алексея Максими́ча. Он вызывал у Алексея Максими́ча восторженное любование его энциклопедическими знаниями (кончил два факультета — естественный и медицинский) и феноменальной памятью. Алексей Максими́ч вел с ним оживленные перепалки по философским вопросам, а когда тот гостил у него, не однажды устраивал вечера, когда Богданов читал свои произведения (Золотарев 1936).

Действительно, вдохновители и организаторы Каприйской школы — теоретик партии, философ-большевик А.А. Богданов, писатель М. Горький и профессиональный революционер, писатель и публицист А.В. Луначарский — при всей разности их образа жизни и подходов к учению Маркса оказались в этот период идейно близки. Основой их идейной близости стала философия коллективизма, теоретиком которой был Богданов. На своих лекциях они проповедовали идеи коллективизма, сформулированные в художественных и публицистических произведениях этого периода:

утопии Богданова «Красная звезда» (1908) и «богостроительной» повести Горького «Исповедь» (1908); драме «Фауст и город» и книге «Религия и социализм» (1908, 1911) Луначарского; горьковской статье «Разрушение личности» (1908), вошедшей в их общий сборник «Очерки философии коллективизма» (Сб. 1. СПб., 1909) и др. С Богдановым Горький познакомился сначала через переписку в 1903 г., а затем, через год, лично. В 1904 г. Богданов опубликовал в газете «Правда» статью «Собирание личности», в которой утверждал:

Если бы человек был один, он не был бы микрокосмосом <...> Общение с другими существами — вот что делает человека микрокосмосом <...> Сумма коллективного опыта возрастает до таких размеров, что отдельный человек овладевает ею в поздних стадиях своей жизни, да и то не каждый в полной мере. Тогда выделяется старший в роде, как носитель всего опыта группы <...> Первоначальная однородность отношений внутри группы шаг за шагом исчезает. Один, опираясь на свой накопленный опыт, начинает указывать, остальные — следовать его указаниям. Он превращается в распорядителя по преимуществу, в организатора групповой жизни. Остальные привыкают подчиняться, становятся исполнителями чужих указаний. Так совершилось первое дробление человека — отделение «головы» от «рук», так возникла авторитарная форма жизни (Богданов 1990, с. 30–33).

Однако, по мысли Богданова, «в этом раздробленном человеке со стихийной силой возникает потребность стать целым. Он встает на путь борьбы. На этом пути совершается *собирание человека*» (Богданов 1990, с. 39). Собирание человека — это соединение головы с руками, т. е. отказ от авторитарной формы общественной жизни в пользу коллективной.

Богданов — философ, экономист, врач и писатель, в те годы видный деятель социал-демократического движения, большевик с 1903 г., один из ближайших соратников В.И. Ленина, член ЦК РСДРП от большевиков в 1905–1910 гг. — пишет один из своих основных философских трудов — «Эмпириомонизм» (1904–1906), в котором выдвигает идею о мире как едином организованном опыте. Эта идея интересовала и Горького, размышлявшего в те годы о коллективизме и коллективном опыте: «“Исповедь” и “Разрушение личности” написаны Горьким в период наиболее тесного общения с А.А. Богдановым» (Никитин 2009, с. 194). Горький высоко ценил

личность Богданова, разносторонность его интересов (см.: Ревякина 1996, с. 67–69). Летом 1908 г. Богданов читал в Женевском клубе социал-демократов-большевиков лекции (так называемые «рефераты») по вопросам экономики и философии монизма и эмпириокритицизма, утверждая, что эмпириокритицизм — философия инженеров, философия большинства естествоиспытателей Нового времени. Защитник «исторического взгляда на природу» (свою первую философскую книгу «Основные элементы исторического взгляда на природу» он опубликовал еще в 1899 г.), Богданов в начале XX в. под несомненным влиянием идей В. Оствальда, Р. Авенариуса и Э. Маха попытался соединить марксизм с махизмом. Он стремился вернуть в философию марксизма субъекта, человеческий фактор.

Р. Авенариус, основатель нового философского учения, названного им «эмпириокритицизмом», за отправной пункт познания принимает не мышление или субъекта, не материю или объект, а опыт в том виде, в каком он непосредственно приобретает людьми. Метод Авенариуса заключается в чистом описании эмпирически данного. Объективной истине Авенариус противопоставляет биологическую ценность познания по принципу наименьшей траты сил. Его целью была разработка философии как строгой науки, подобной природоведческим дисциплинам. Аналогичным образом австрийский физик Мах считал исходные понятия классической физики (пространство, время, движение) субъективными по своему происхождению; мир — комплексом ощущений, задачей науки — их описание.

Богданов предпринял попытку применить концептуальную структуру Авенариуса и Маха к социальным наукам и развить концепцию организации общества и социального знания исходя из естественнонаучных методов. Он пришел к выводу, что внешняя действительность является продуктом организующей деятельности коллективного опыта: социальная жизнь неотделима от сознания. Следовательно, чтобы преодолеть деление общества на классы, нет необходимости завоевывать власть. Бесклассового общества можно достичь, прибегнув к идеологическому воспитанию рабочих, изменив их мировоззрение с помощью пролетарской культуры. Таким образом, Богданов обосновал собственную версию марксизма, далекую от ленинской интерпретации. В 1908 г. он опубликовал утопию «Красная звезда», где речь шла о бесклассовом обществе и бескровной передаче власти в руки трудящихся. Идеальное общество создано на Марсе по принципам научного социализма.

В нем нет ни социального неравенства, ни классовой борьбы: ее заменяет борьба с природой и проблема обретения долголетия, а в идеале — бессмертия. «Неограниченная свобода труда» позволяет жителям разумно организовать производство, потребление и даже победить собственнический инстинкт с помощью нового коллективистского самосознания.

Исследователи отмечают, что «убеждение в необходимости культурного подъема и обучения масс, предшествующих политической и социальной революции, драматически переживалось Горьким, оно составляло один из немногих его неизменных идейных принципов и сближало с Богдановым» (Чони 2007, с. 213). Интересно свидетельство Нины Гурфинкель, которое приводит в своей работе Паола Чони: «Это была эпоха перенесения революции внутрь себя, возведения революции на духовный уровень и превращения ее в личное дело каждого» (Cioni 2012; Gourfinkel 1954, с. 60; Чони 2010).

Этими же принципами руководствовался Луначарский. Еще в девятнадцать лет в беседе с Г.В. Плехановым он называл своими любимыми философами Г. Спенсера, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. По мнению Луначарского, марксисты недооценивали этическую и эмоциональную сторону научного социализма. В книге «Религия и социализм» (первый том вышел в 1908 г., второй — в 1911 г.) он пришел к выводу, что, «развивая рациональные и научные аспекты марксизма, недооценивали силу эмоционального и этического стремления Маркса к социализму. Маркс был не только исследователем общества, но и философом-моралистом, настоящим пророком — в великой еврейской традиции Христа и Спинозы, и правильно понятый марксизм — это синтез науки и морального энтузиазма» (Fitzpatrick 1976, с. 23). По мысли Луначарского, марксизм нужно проповедовать как своего рода антропоцентрическую революцию, как новую религию, в которой Бог заменяется революцией. Таким образом, революция — «самый великий и решительный акт в процессе построения Бога» (Луначарский 1929, с. 92; Чони 2007, с. 213).

Интересно в этой связи проследить эволюцию взглядов Луначарского. Он, как и Богданов в своей утопии «Красная звезда», в это время мечтает о бескровной передаче власти в руки народа. Обратимся к его интерпретации темы Фауста в драме для чтения «Фауст и город» (1908, 1916; Пг.: Изд. Наркомпроса, 1918), сближающейся по смыслу с утопией Богданова. Луначарский создает собственную социальную утопию: под руководством

мудрого правителя народ научился принимать правильные решения и не нуждается более в руководстве, правитель добровольно покидает свой трон. Б.И. Пуришев отмечает: «Исходя из заключительных сцен второй части гётевской трагедии, Луначарский рисует Фауста просвещенным монархом, господствующим над страной, отвоеванной им у моря. Однако опекаемый Фаустом народ уже созрел для освобождения от уз самовластия, происходит революционный переворот, и Фауст приветствует происшедшее, видя в нем осуществление своих давних мечтаний о свободном народе на свободной земле» (Пуришев 1939).

Горьковская повесть «Исповедь» писалась на протяжении 1907 г. и была закончена в начале 1908 г. Первое каприйское произведение Горького было плохо принято читающей публикой в России (см.: Ариас-Вихиль 2015). Та же участь постигла и повесть «Лето». Пафос этих произведений, по мнению Золотарева, шел вразрез с царящим в России настроением упадка после поражения революции 1905 г. Эту повесть можно рассматривать как иллюстрацию к теории «богостроительства» и как художественное изложение идей Луначарского, но не только. В финале повести чудо исцеления больной девушки совершает «бог-народушка» во время крестного хода. Вслед за Богдановым и Луначарским писатель верил, что коллективизм может способствовать «слиянию» людей труда в единую созидательную силу, стать мощным источником подъема энергии народа. Вторая каприйская повесть «Лето» заканчивается радостным восклицанием: «С праздником, великий русский народ! С Воскресением близким, милый!» (Горький 1950, с. 497).

Исходя из предпосылки о смерти Бога, выдвинутой Ницше, Горький утверждал, отвечая на анкету по вопросам религии на страницах «Меркюр де Франс» 15 апреля 1907 г.: «Идея Бога постепенно умирает и неизбежно должна умереть. Только социализм приведет к «духовному совершенству» через свободное и широкое общение <...> между людьми, имеющими одинаковое положение <...> Активное чувство родства всех и каждого со всеми способствует возникновению коллективистской психики» (Чони 2007, с. 213).

А.В. Амфитеатров увидел в повести «Исповедь» вершину горьковского творчества, сравнив ее с новым Евангелием (письмо Горькому от 14 августа 1909 г.). Горький настойчиво приглашал Амфитеатрова (давшего деньги на школу, наряду с Шаляпиным, М.Ф. Андреевой и В. Каменским) приехать в апреле 1908 г. на Капри, где должны были собраться лучшие силы российской социал-демократии: «Большевизм мне дорог, поскольку его делают

монисты, как социализм дорог и важен именно потому, что он единственный путь, коим человек идет в мир. Все иные пути — от мира. Один этот — в мир. Требуется, чтоб человек, однажды, сказал сам себе: аз есмь создатель мира. Именно отсюда — и только отсюда! — может родиться новый человек и новая история. Не трогайте мой социализм» (Горький 2000, с. 203).

А в конце августа 1908 г. он пишет Амфитеатрову: «Писать — совершенно нет времени, ибо съехались разные российские землепроходы — из Испании, Южной Америки и с других кусков земли. Все — социалисты и — все — еретики!

Дорогой мой — ничего нет лучше еретика! И жизнь — воистину прекрасна, и все прекраснее она — ох! <...> хорошая добротная душа у Вас <...> неуклюжая, русская — еретическая — честная душа. Предстоит душе этой — теперь о коллективной говорю — великий и трагический полет над Европами, и веянием могучих своих крылий многое она разбудит, взволнует, оживит. И Пушкины — неправы. Нет — какое это огромное счастье, какое наслаждение могучее — родиться в России! И во дни, когда в ней возникает к жизни новая личность, еще не виданная историей. Может, подумаете, что я — пьян? Да, но — от радости, от той радости, коей поят люди — честные, смелые русские люди, искатели земли обетованной, строители нового града» (Горький 2000, с. 281).

В представлении Горького Бог — это комплекс идей, которые «будят и организуют социальные чувства, имея целью связать личность с обществом, обуздать зоологический индивидуализм» (Горький 1950, с. 507). «Богостроительство» для Горького, как и для Луначарского, означает строительство другого мира, в котором индивидуализм будет преодолен навсегда во имя новой религии коллективизма: «Социализм — это стадия в развитии культуры, движение цивилизованное. Это религия будущего, которая освободит весь мир от нищеты и грубой власти богатства. Чтобы меня правильно поняли, скажу, что социализм требует усиленной работы ума и общего гармонического развития всех духовных сил человека» (Горький 1999, с. 210).

Приглашая Богданова на Капри для чтения лекций в задуманной им вместе с Луначарским партийной школе, Горький надеялся, что рабочие, слушатели школы, увлекутся идеями коллективизма. Читая его переписку с Богдановым за 1908–1909 гг., мы видим, как идет подготовка к открытию школы, делаются переводы книг известных ученых: естествоиспытателей, социологов, философов, готовится к изданию сборник «Очерков фило-

софии коллективизма» (см.: Богданов, Горький 2010). Горький был захвачен идеей создания школы для рабочих, возможностью на деле осуществить давнюю мечту о несении культуры в широкие народные массы. В школе читали лекции по истории литературы и искусства, приобщали слушателей к культуре прошлого, проводили экскурсии по музеям Неаполя, Помпеев, Рима. Одновременно рабочие проходили курсы политической экономии, философии, истории, занимались вопросами современной политической борьбы. После прохождения курса рабочие должны были вернуться в Россию (это было обязательным условием при зачислении в школу) и вести там широкую агитационную и пропагандистскую работу. Насколько могли рабочие постичь своеобразие подхода эмпириомониста и коллективиста Богданова, главного теоретика школы, к марксизму? При этом нельзя упускать из виду беспощадную критику каприйского опыта Лениным, вызвавшую раскол в рядах слушателей и фактически прекратившую деятельность школы (см.: Шеррер 1996, с. 117).

Философские искания А. Богданова этого периода легли в основу созданной им «всеобщей организационной науки», «тектологии» (1913–1922), постулирующей принципы изоморфизма различных организационных структур, будь то «человеческие коллективы или звездные системы», и «организованного целого, которое больше суммы всех его частей» (Богданов 1989, с. 16). По мысли Богданова, Вселенная «выступает перед нами как беспредельно развертывающаяся ткань форм разных типов и ступеней организованности — от неизвестных нам элементов эфира до человеческих коллективов и звездных систем» (там же). Законы организации систем едины для любых объектов, самые разнородные явления объединяются общими структурными связями и закономерностями. В результате взаимодействия изменяющихся элементов Богданов выделил типы организованных комплексов, различающиеся по степени их организованности. Главный принцип выделения комплекса — несводимость целого к сумме всех его частей, при этом, чем больше отличие целого от суммы самих частей, тем более это целое организовано. В организованных комплексах целое больше суммы всех своих частей — это и есть главный постулат философии коллективизма. В неорганизованных комплексах целое меньше суммы всех своих частей. В нейтральных комплексах целое равно сумме всех своих частей. Теория организации Богданова может быть поставлена в один ряд с универсальными системами знаний:

таблицей Д. Менделеева, биогеохимией В. Вернадского, теорией биогеоценозов В. Сукачева и Н. Тимофеева-Ресовского.

Золотарев вспоминает, что на Капри изыскания ученых-естествоиспытателей вызывали огромный интерес в силу всеобщего увлечения наукой как будущей основой построения нового общества коллективными усилиями многих поколений ученых. Золотарев упоминает аббата Джузеппе Пиацци (1746–1826), итальянского священника, математика, астронома, иностранного почетного члена Петербургской Академии наук, наблюдавшего за деятельностью Везувия, и немецкого зоолога Антона Дорна, устроившего биологическую станцию для наблюдения за жизнью морских обитателей, ставшую прообразом для станций подобного рода во всем мире. Горький нередко ходил к живущему на острове немецкому астроному доктору Мейеру (тому самому, с которым издал совместно книжку в помощь сицилийцам, пострадавшим от землетрясения 1908 г.): «Алексей Максимыч нередко ходил к Мейеру любоваться звездами и слушать его рассказы о звездах. У Мейера был прекрасный телескоп. Этим он — и, конечно, немало — вложил если не своих знаний, то своего восторга перед вселенной и ее тайнами, этот немецкий астроном» (Золотарев 1936).

Будучи сотрудником многочисленных журналов, Горький, по словам Золотарева, часто повторял: «Особенно важно в журналах дать исчерпывающую хронику того, что делается на Земле — планетарную хронику», — это любимое слово в устах Горького того времени. «Надо заставить читателя, каждого читателя, где-нибудь в Чухломе или Городце слышать шаги истории. Надо дать хорошие биографии писателей, ученых, вообще всякого дела искусников» (Золотарев 1936). Позднее он осуществил это желание показать народу его мощь в серии «Жизнь замечательных людей», которую он стал вести, вернувшись в Россию после амнистии 1913 г.

О других аспектах философии коллективизма, которые обсуждались на Капри, Золотарев вспоминает так:

После болгарско-турецкой войны Алексей Максимыч все чаще стал говорить о будущей войне с Германией и Англией, даже предлагал спориться — ставить заклад какой угодно, начиная с двугривенного. Все чаще стал говорить о тех тяжелых последствиях, какими грозит нам близкое будущее, и о том, что европейцы прогонят нас в Азию. Вместе с этим прогнозом у Алексея Максимыча появилась любимая тема — две души. Одна *азиатская*, косная, ленивая, вообще

со всеми отрицательными качествами, другая европейская, активная и, значит, благодатная, наделенная всеми качествами, необходимыми для развития человека и человечества. Рядом с этой темой встала тема индивидуализма и коллективизма. Мещанин как носитель индивидуализма, предназначенный историей к гибели, и коллективизм — создание социалистического разума, которому предстоит жить. Если в прежние годы на Капри из иностранных писателей Стриндберг был одним из усердно хвалимых и рекомендуемых для чтения Горьким, то теперь интерес перебрался к немцу идеалисту химику Оствальду, и его идея всеобщего и единого для всей земли мозга, идея объединения ученых всего мира, стала любимой на Капри (Золотарев 1936).

В.Ф. Оствальд, лауреат Нобелевской премии по химии 1909 г., был выдающимся организатором науки, автором «энергетической» теории в натурфилософии — одной из разновидностей «физического» идеализма. Идеи Оствальда, считавшего единственной реальностью энергию, были близки Богданову и Горькому. Золотарев в своих воспоминаниях так характеризует планетарную утопию философии коллективизма: «Слово *планетарный* получило хождение на маленьком острове, и планетарные задачи человечества стали в порядке дня: прорытие новых каналов, соединение океанов, вопросы воздухоплавания и звездоплавания — завоевание новых земель во вселенной — все это стало на Капри темой безбрежных русских споров и разговоров. Планетарная летопись, учет всего активного, что совершается на земле, веселый бодрый ритм — вот о чем мечтал Горький, а вслед за ним все его подголоски пели на разные голоса по звонкому острову сирен» (Золотарев 1936).

Этому «космическому» веянию на острове Капри не остался чужд и Золотарев. Сохранились конспекты его докладов на тему «Планетарные задачи человечества», относящиеся к 1912–1913 гг. Здесь говорится о поистине бескрайних возможностях человечества как феномена космического, вселенского. Речь идет и о перспективе изменения климата, и о «конфигурации поверхности планеты», и об «ускорении геологических процессов» (например, таяния ледников), и об изменении «направления теплых и холодных морских течений» и даже «наклона земной оси» (см. об этом: Московская 2015).

Позднее идеи философии коллективизма и организационной утопии А. Богданова стали обоснованием для идеологических установок Пролеткульта — организации, созданной А.В. Лу-

начарским незадолго до революции и просуществовавшей в тех или иных формах до 1932 г. Как идеолог Пролеткульта Богданов использовал каприйский опыт и выдвинул идеи демократизации научного знания, создания рабочей энциклопедии, организации рабочих университетов, развития театральной и клубной работы, пролетарского искусства, проникнутого духом трудового коллективизма и товарищеского сотрудничества. Попытка реализации идей коллективизма, как и любой утопии, не принесла желаемых результатов ни в экономической, ни в социальной, ни в культурной сферах. Однако «всеобщая организационная наука», порожденная философией коллективизма, пережила своего создателя и стала одной из «общенаучных концепций» XX в. По мнению ряда ученых, существует глубокое родство тектологии Богданова с такими направлениями, как кибернетика, системный подход, структурализм, теория катастроф, синергетика и т. п. Характерная особенность общенаучных концепций состоит в том, что разрабатываемое в их рамках знание применимо в принципе к любым (или достаточно многообразным) областям науки и техники, но не может претендовать на философскую, мировоззренческую значимость. Пока ученым не удалось достаточно подробно охарактеризовать реальное научное значение тектологии Богданова (см.: Гловели 1991). Однако расцвет ее Богданов связывал с сознательным господством людей и над внешней, и над социальной природой.

В 1911 г. Богданов, вынужденный уйти из политики, занялся наукой. Его наследие в художественной литературе ограничивается тремя произведениями: романом-утопией «Красная звезда» (1908), его продолжением — романом «Инженер Мэнни» (1913) и рассказом «Праздник бессмертия» (1914). Богданов не принял Октябрьской революции, считая, что пролетариат не способен, в силу своей недостаточно высокой сознательности, играть роль субъекта революции (см.: Красный Гамлет 1992). Воплощая свое понимание идеалов социализма, он основал Коммунистическую академию, читал лекции по экономике в Московском университете, работал в Пролеткульте, однако главным его детищем стал созданный им первый в мире Научный институт по переливанию крови, воплотивший его идею «физиологического коллективизма». Его опыты по «повышению жизнеспособности людей методом обменного переливания крови» в конечном счете стали причиной его смерти в 1928 г. В 1999 г. в России создан Международный институт А. Богданова для изучения его научного и философского наследия.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ариас-Вихиль 2015 — Ариас-Вихиль М.А. А.А. Золотарев об «Исповеди» М. Горького: литературное краеведение (по материалам Архива А.М. Горького) [Электронный ресурс] // Журнал Института наследия. 2015. № 2. URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/18.html>
- Богданов 1989 — Богданов А.А. Тектология. Всеобщая организационная наука [Электронный ресурс]. Кн. 1-2. М., 1989. URL: <http://fanread.ru/book/2439347/?page=16>
- Богданов 1990 — Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М., 1990.
- Богданов, Горький 2010 — М. Горький и А. Богданов. Неизвестная переписка 1908–1910 гг. / Вст. ст. Л.А. Спиридоновой // Горький в зеркале эпохи. Неизданная переписка. Вып. 10. М., 2010. С. 9–160.
- Гловели 1991 — Гловели Г.Д. “Социализм науки”: Мёбиусова лента А.А.Богданова. М., 1991.
- Горький 1950 — Горький М. Исповедь: Повесть // Горький М. Собрание соч.: В 30 т. М., 1950. Т. 8. С. 211–378.
- Горький 1999 — Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 1999. Т. 5.
- Горький 2000 — Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 2000. Т. 6.
- Золотарев 1936 — Золотарев А.А. Алексей Максимыч Горький // Свпмо Santo моей памяти (очерк № 54). 1936. РГАЛИ. Ф. 218. Оп. 1. Ед. хр. 11.
- Красный Гамлет 1992 — Красный Гамлет (Опыт коллективного анализа творческого наследия Александра Богданова) // Вестник РАН. Т. 64. № 8. Труды комиссии по научному наследию А.А. Богданова / Отв. ред. Н.К. Фигуровская; ред.-сост. Г.Д. Гловели. М., 1992. С. 738–752.
- Луначарский 1929 — Луначарский А.В. Литературный распад. М., 1929.
- Московская 2015 — Московская Д.С. «Китежанин» Алексей Золотарев (к 135-летию писателя) [Электронный ресурс] // Журнал Института наследия. 2015. № 2. URL: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/17.html>
- Никитин 2009 — Никитин Е.Н. Горький и идея коллективизма // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. Вып. 9. М., 2009. С. 188–123.
- Пуришев 1939 — Пуришев Б.И. Фауст [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: В 12 т. М., 1939. Т. 11. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/purishev-faust.htm>
- Ревакина 1996 — Ревакина И.А. Непрочитанные страницы биографий М. Горького и А. Богданова. История отношений // Горьковские чтения-1995. Н. Новгород, 1996. С. 67–72.
- Чони 2007 — Чони П. Школа на Капри: разногласия в понимании марксизма // Новая и новейшая история. 2007. № 1. С. 211–217.
- Чони 2010 — Чони П. Максим Горький. Каприйская школа: Пролетарская культура между утопией и реальностью [Электронный ресурс] // Новые российские гуманитарные исследования. 2013. URL: <http://nrgumis.ru/articles/294/>

- Шерпер 1996 — Шерпер Ю. Большевизм на распутье: Богданов и Ленин // Россия XXI. 1996. № 5/6. С. 115–138.
- Gourfinkel 1954 — *Gourfinkel N. Gorki par lui-même*. Paris, 1954.
- Cioni 2012 — *Cioni P. Un ateismo religioso. Il bolscevismo dalla Scuola di Capri allo stalinismo*. Roma, 2012.
- Fitzpatrick 1976 — *Fitzpatrick S. Rivoluzione e cultura in Russia*. Roma, 1976.
- Michelis 1997 — *Michelis C. de. Il confronto ideologico // Storia della civiltà letteraria russa*. Torino, 1997.
- Strada 1994 — *Strada V. L'altra rivoluzione. Gorkij — Lunacarskij — Bogdanov. La «Scuola di Capri» e la «Costruzione di Dio»*. Capri, 1994.

### Планетарная утопия философии коллективизма: каприйский эксперимент

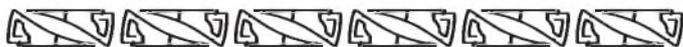
Идеи философии коллективизма, исповедуемые каприйскими марксистами Богдановым, Луначарским, Горьким, воплотились в организации Каприйской школы для рабочих. Речь шла о синкретизации религии, науки и марксизма, создании новой пролетарской культуры, пролетарской науки и пролетарской философии. Бескровный характер социалистической революции, о которой мечтали каприйские большевики («Исповедь» Горького, «Красная звезда» Богданова, «Фауст и город» Луначарского), давал возможность перенести акценты на «планетарные задачи человечества», обладающего, как космический и вселенский феномен, бескрайними возможностями.

*Ключевые слова:* Горький, Богданов, Луначарский, Каприйская школа, Алексей Золотарев, философия коллективизма, «богостроительство», утопия коллективизма.

### The Planetary Utopia of the Philosophy of Collectivism: the Capri Experiment

The ideas of the philosophy of collectivism professed by the Marxists in Capri, namely Bogdanov, Lunacharsky, Gorky, took shape in the organization of the Capri school for workers. Its goal was to reach the syncretization of religion, science and Marxism, to create a new proletarian culture, proletarian science and philosophy. The bloodless nature of the revolution, dreamed of by the Capri Bolsheviks («Confession» by Gorky, «Red Star» by Bogdanov, «Faust and the City» by Lunacharsky), made it possible to shift the focus to the «planetary problems of mankind» that has endless possibilities as a cosmic and universal phenomenon.

*Keywords:* Gorky, Bogdanov, Lunacharsky, Capri school, Alexei Zolotarev, philosophy of collectivism, God-Building, the utopia of collectivism.



Н.В. Михаленко (Москва)

«ПУТЕШЕСТВИЕ МОЕГО БРАТА АЛЕКСЕЯ  
В СТРАНУ КРЕСТЬЯНСКОЙ УТОПИИ»  
А.В. ЧАЯНОВА В КОНТЕКСТЕ  
УТОПИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
НАЧАЛА XX В.

Статья написана в рамках  
проекта РГНФ № 16-04-50064  
«А.В. Чаянов-писатель.  
Научная биография»





В 1920 г. Александр Васильевич Чаянов опубликовал роман<sup>1</sup> «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. Часть первая». В этом важнейшем произведении Чаянова отразились его взгляды и научные идеи, которые, как он предполагал, будут реализованы в ближайшем будущем страны.

Чаяновский идеал утопической крестьянской страны тесно связан с поисками писателей и философов начала XX в. Он схож с «аграрно-патриархальным видением будущего», земного рая у крестьянских поэтов: С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова (см.: Соливетти 1995, с. 299). Эти писатели, «защитники традиционной национальной красоты», «попытались воссоздать и сохранить в памяти людей фантастический крестьянский космос, где Бог, природа, люди, жнецы, пахари и скотоводы живут в согласии друг с другом» (Скороспелова 2006, с. 149). По мнению Л.Н. Черткова, Чаянов показал «осовремененный и просвещенный вариант славянофильского идеала России» (Чертков 1982, с. 39–42). Некоторые ученые видят в произведении Чаянова влияние идей евразийства. Так, О.А. Казнина отмечает, что в статье Л.П. Карсавина «Основы политики» (Евразийский временник, 1927) создана близкая чаяновскому произведению картина утопического государства (см.: Казнина 2003, с. 246). М. Никё произведение Чаянова определял как «неонародническую контрутопию, противопоставившую системе военного коммунизма и диктатуре пролетариата многоукладный плюралистический строй с верховенством крестьянской власти» (Никё 1992, р. 604).

В контексте русской литературы конца XIX — начала XX в. обращение Чаянова к жанру утопии было неслучайным. Изображение идеального общества, картины счастливой, гармоничной жизни, высшего развития сил человека дается во многих произведениях того времени. Так, в произведении А.А. Богданова «Красная звезда» (1908) представлено идеальное общество Марса. В опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1907) реали-

---

1 Так сам писатель определял жанр своего произведения.



зуется мечта об утраченном рае. В поэмах и стихах С.А. Есенина возникает образ крестьянского рая, страны Инонии. На живописных полотнах Е.В. Честнякова явлен Град Всеобщего Благоденствия. В повести В.Т. Кириллова «Первомайский сон» (1921), ставшей «пролетарским ответом» «крестьянской» утопии (см.: Кириллов 1923, с. 61), повторены многие чаяновские идеи (бережное отношение к памяти прошлого, отсутствие деления на город и деревню, развитие средств передвижения — скоростного железнодорожного, автомобильного и авиасообщения). Эта утопия показывает расцвет современного Кириллову советского политического строя, она «имеет целью ободрить <...> современников гимном будущему» (там же, с. 610).

Изображением идиллического быта начинается опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Авторская ремарка, характеризующая невидимый град, такова: «Облако рассеивается. Град Китеж чудесно преображен. Близ западных ворот Успенский собор и княжий двор. Высокие колокольни, костры на стенах, затейливые терема и повалуши из белого камня и кондового дерева. Резьба украшена жемчугом; роспись синего, пепельного и сине-алого цвета, со всеми переходами, какие бывают на облаках. Свет яркий, голубовато-белый и ровный со всех сторон, как бы не дающий тени. Налево, напротив ворот, князь хоромы; крыльцо сторожат лев и единорог с серебряной шерстью. Сирий и Алконост — райские птицы с неженскими ликами — поют, сидя на спицах» (Бельский 1967, с. 79). Характерно, что это описание схоже с изображением Града Небесного в Откровении Иоанна Богослова — там также изобилие жизни в райских землях показывается через богатое убранство, драгоценную отделку стен Града, яркость и незамутненность цветов<sup>2</sup>. Похожий прием для описания града Китежа использовал и

2 «И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога. Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному. <...> Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист» (Откр 21: 10–11, 18–20).

автор либретто оперы В.И. Бельский: «ГОЛОС СИРИНА: “Царство светлое нарождается, / град невидимый создается, / несказанный свет возжигается”. ФЕВРОНИЯ (не помня себя от удивления, ходит по площади, все осматривая, и в восторге плещет руками): “Царство светозарное! / О, Боже! / Терема, врата и повалуши / ровно бы из яхонта. / Инороги среброшерстные! / Что за птицы пречудесныя, / голосами поют ангельскими!”. КНЯЗЬ ЮРИЙ: “Сон-то нынче явью стал, родная, / что в мечте казалось, ожило”» (там же, с. 79–80).

В произведениях Есенина также была воплощена эта мечта о небесной светлой стране, Инонии, рае, «где нет податей за пашни, где “избы новые, кипарисовым тесом крытые”, где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой» (Есенин 2002, с. 202). В стихах Есенина это крестьянская страна, где человек живет в гармонии с природой и космосом. Лирический герой его революционных поэм, чья природа преображена, в повседневной жизни может взаимодействовать со светилами и небесными объектами: «Вижу тебя, Инония, / С золотыми шапками гор. / Вижу нивы твои и хаты, / На крыльчке старушку мать; / Пальцами луч заката / Старается она поймать. / Прищепит его у окошка, / Схватит на своем горбе, — / А солнышко, словно кошка, / Тянет клубок к себе» (Есенин 1997, с. 67). В Инонии — стране, где «живет Божество живых» (там же, с. 62), — люди уподоблены теургам: они сами творят новую землю и новое небо.

В картинах и сказках Е.В. Честнякова был воплощен утопический, лубочный идеал крестьянской жизни. Произведения Честнякова могли быть знакомы Чайанову. В 1914 г. три его сказки: «Чудесное яблоко», «Иванушко», «Сергиюшко» (Честняков 1914) — были изданы отдельной книгой с иллюстрациями автора. Как писал В. Игнатъев, Честняков мечтал о создании «универсальной крестьянской культуры» (Игнатъев 1982, с. 12), которая должна строиться на «усовершенствовании крестьянской жизни, ни в коем случае при этом не нарушая ее изначальных основ. Цель такой жизни — всеобщее благоденствие» (там же). В произведениях Честнякова — живописных, скульптурных, литературных — идеал жизни показывается через картины изобилия: дети везут на тележке диковинное яблоко, несут огромный пирог, чтобы накормить всю деревню. Наиболее полно это представление раскрыто в картине Честнякова «Город

Всеобщего Благоденствия». В ней воплощена идея Н.Ф. Федорова о соборности всех людей. Маленькие дома и строения стоят словно под защитой огромных арок, герои благообразны и спокойны. Все части объединены в целое. Из арки спускаются люди, несущие фантастические хлеба, которые должны насытить людей, обитающих в этом прекрасном городе. Так художник на языке символов представляет евангельскую притчу о том, как Христос накормил несколькими хлебами множество страждущих. Почти все герои Честнякова изображены в крестьянской одежде или народных костюмах, как и в романе Чаянова. Здесь представлен лубочный, ярмарочный рай — все в разноцветных одеждах, дети играют на музыкальных инструментах (см.: цвет. вкл., илл. 1, 2).

В повести Кириллова «Первомайский сон» акцент делается на силе и здоровье людей будущего, их физическом развитии: «Когда успела вырасти и всколоситься эта могучая ярая человеческая новь? Как непохожа она на наше поколение! Оригинальные и разнообразные костюмы, напоминающие спортсменский покрой, давали возможность видеть крепкие, загорелые груди и упругие, точно налитые, мускулы рук» (Кириллов 1923, с. 85).

В «Путешествии...» Чаянова жизнь утопического общества строится на внимании к прошлому, здесь все проникнуто трепетным отношением к наследию предков, деятельность человека не калечит природу, а гармонично следует ее законам. Новейшие технические изобретения, превосходные пути сообщения, умение влиять на метеорологические процессы способствуют тому, что страна представляет собой сеть крестьянских хозяйств, тогда как город утратил свое доминирующее положение («Теперь, если хотите, городов вовсе нет, есть только место приложения узла социальных связей»; Чаянов 2006–1, с. 233). В основе экономики лежит «индивидуальное крестьянское хозяйство» (там же, с. 245), при котором человек возвращен в «естественное состояние» (там же), наиболее для него плодотворное и здоровое. Труд в таком хозяйстве воспринимается как теургическая работа: человек «приходит в творческое соприкосновение со всеми силами космоса и создает новые формы бытия. Каждый работник — творец, каждое проявление его индивидуальности — искусство труда» (там же). Эти идеи перекликаются с утопией Н.Ф. Федорова (см.: Соливетти 1995, с. 299). Как писал М. Никё, Чаянов, «считая “государственный коллективизм”

заблуждением с экономической, социальной и культурной точки зрения <...> предложил еще до введения НЭПа другой путь развития России, основанный на индивидуальном крестьянском хозяйстве, на кооперации, на инициативе и высокой культуре» (Никё 1992, р. 611).

Однако в совершенном государстве нет места человеческим слабостям, нет возможностей для свободного выбора своей судьбы. Здесь ведется «терапия неудавшихся жизней»: «Теперь мы знаем морфологию и динамику человеческой жизни, знаем, как можно развить из человека все заложенные в него силы <...> теперь не может затеряться ни один талант, ни одна человеческая возможность не улетит в царство забвения» (Чаянов 2006–1, с. 264). В основе государственного устройства лежит диктатура авгуров духа. Отголоски идей евгеники, отразившихся впоследствии в романе Е.И. Замятина «Мы», слышатся здесь в представлении о необходимости «искусственного подбора и содействия организации талантливых жизней» (там же, с. 263). Учтены и решены проблемы человеческих болезней, пороков развития, патологий. Утопия Чаянова, сходная с идеями новокрестьян, славянофилов и евразийцев, все же далека от положительного общественного идеала. Новая страна не только бережно хранит традиционные ценности, но и применяет «манипулятивные практики, основанные на идее “трансформации” человеческого сознания» (Павлова 2006, с. 11). По мнению Соливетти, «в этой Аркадии обнаруживаются жесткие культурные модели, не слишком отличающиеся от моделей общества образца 1921 года» (Соливетти 1995, с. 313). Создавая научно-популярное произведение, представляющее собой альтернативу большевистским планам, Чаянов проводит литературный эксперимент с утопической моделью, показывая ее сильные и слабые стороны.

Одной из важных сторон чаяновской утопической модели является умное возвращение к прошлому, внимательное отношение к ушедшим традициям. Основой жизни в утопической стране является семья — в отличие, например, от «Мы» Е.И. Замятина и «Красной звезды» А.А. Богданова, где люди живут огромным коллективом, а воспитание детей поручено специальным учреждениям. Одна из глав, повествующая об организации утопической жизни, так и называется — «Глава седьмая, убеждающая всех желающих в том, что семья есть семья — и всегда семьей останется» (Чаянов 2006–1, с. 237). Ведь

даже у Кремнева, главного героя романа, революционного деятеля, в голове путаются «слова, фразы, обрывки фраз, только что слышанные на митинге Политехнического музея» (Чаянов 2006-1, с. 220): «Разрушая семейный очаг, мы тем самым наносим последний удар буржуазному строю!» (там же); «Наш декрет, запрещающий домашнее питание, выбрасывает из нашего бытия радостный яд буржуазной семьи и до скончания веков укрепляет социалистическое начало» (там же). Чаянов в своем произведении показывает важность, главенство семьи в жизни человека. Такая позиция утописта совпадает с идеей Честнякова, которая нашла свое отражение в его картине «Чудесное яблоко», где необыкновенный, сказочный плод, способный накормить многих людей, может привезти в деревню только вся семья, объединив свои усилия.

В утопической стране хранится память о деятелях прошлого, но часто она представляется в искаженном и обобщенном виде. Так, в сквере, на гигантской колонне, Кремнев видит бронзовые фигуры политических лидеров, чьи взгляды были прямо противоположны: Ленина, Керенского и Милюкова. Они «дружески поддерживают друг друга» (Чаянов 2006-1, с. 230). Для людей будущего все они «сотоварищи по одной революционной работе», для утопического москвича не важно, «какая между ними была разница» (там же, с. 231). История в представлении обывателей будущего обобщена, в ней стерты подробности. В утопии Кириллова «Первомайский сон» история революционной борьбы, напротив, бережно хранится, люди будущего поместили в Пантеон Революции «флаги, плакаты, знамена периода с 1917 по 1925 год» (Кириллов 1923, с. 84). Портреты, бюсты и гравюры «известных деятелей великой эпохи» призваны напомнить о делах прошлого, «бессмертных подвигах» (там же).

Обычай и устои утопической страны коренятся в минувшем, реставрируют его. Так, проводятся международные состязания «на звание первого игрока в бабки» (Чаянов 2006-1, с. 230). Меню обеда утопических жителей соответствует «Русской поварне» Левшина (1816): «<...> на обеденный стол появлялось такое количество расстегаев и кулебяк, запеченных карасей в сметане и прочей снеди <...>» (там же, с. 253). Словно повторяя сюжет дымковской игрушки, герои «Путешествия...» пьют чай: «Через минуту на лужайке архангельского парка <...> гости были усажены у шумящего самовара за стол, на льняных

скатертях которого высились горы румяных ватрушек» (там же, с. 236). Отголоски такого патриархального быта Чайанов, возможно, видел во время своей жизни в Угличе, где он усиленно работал над экономическими трудами. Картину почти идиллической жизни рисует он в своем письме Н.П. Макарову (от 7 июля 1914 г.): «Я уже второй месяц живу в древнем граде Угличе, который с его 29 церквами, Волгой и окружающими лесами кажется каким-то городом-леденцом из сказки о царе Салтане» (Чаянов 2008, с. 157).

Такое воссоздание культуры прошлых столетий по ярким деталям быта близко стихии лубка, изображавшего крестьянский рай на народных картинках. В 1881 г. вышел основополагающий труд Д.А. Ровинского «Русские народные картинки» (1881), в девяти томах которого было собрано 1780 лубков на различные сюжеты. В 1913 г. М.Ф. Ларионов и Н.Д. Виноградов провели в Москве две выставки народных картинок. Влияние лубка, «наивного художества», на творчество и эстетическое сознание деятелей искусства первых десятилетий XX в. (А.А. Блока, В.В. Маяковского, И.Ф. Стравинского, Б.М. Кустодиева, К.С. Петрова-Водкина, М.Ф. Ларионова, П.П. Кончаловского, М.З. Шагала) было очень велико. Как писал искусствовед Г.С. Островский, это влияние было обусловлено исканиями «новых поколений молодых художников» «начал народного бытия, тоской по целостному, нерасчлененному эстетическому сознанию, устремленностью к содержательным и живописно-пластическим ценностям народного быта и народного искусства» (Островский 1983, с. 63).

Изображение ярмарки, куда приходит Кремнев, также выполнено в лубочном стиле; она демонстрирует особенности крестьянской страны. Характерно, что это описание напоминает работы Е.В. Честнякова: «На прилавке лежали горы тульских пряников, поджаренных и с цукатами, тверские мятные стерлядкой и генералом и сочная разноцветная коломенская пастила. <...> Мальчишки свистали, как в доброе старое время, в глиняных золоченых петушков, как, впрочем, они свистали и при царе Иване Васильевиче, и Великом Новгороде. Двухрядная гармоника наигрывала польку с ходом» (Чаянов 2006–1, с. 254). Картина Честнякова «Наш фестиваль» представляет собой практически иллюстрацию к повести Чайанова. Здесь каждый человек реализует свои способности, играет на выбранном музыкальном инструменте (см.: цвет. вкл., илл. 3, 4).

Искусство прочно вошло в жизнь чаяновского крестьянина: на ярмарках в балаганах устраиваются выставки музеев. Кремнев с радостью узнавал «старых знакомых» — Венецианова, Кончаловского, «Святого Герасима» рыбниковской кисти, новгородского «Илью» остроуховского собрания» (Чаянов 2006–1, с. 255). Элитарная культура становится частью крестьянского быта; Кремнев понимает это по тому, как активно раскупается на ярмарке в Белой Колпи 132-е издание книги П. Муратова «История живописи на ста страницах» и книга П. Милина «От Рокотова до Ладонова».

В убранстве комнаты, где оказывается Кремнев, на стенах висят работы, близкие по своему художественному и колористическому решению картинам Питера Брейгеля Старшего (Чаянов 2006–1, с. 225). В газете «Зодий» (одностраничное приложение к роману Чаянова) за 5 сентября 1984 г. герой читает об устройстве выставки памяти Питера Брейгеля — «согласно условию, картины должны быть выдержаны в красочной гамме и формах» этого художника. Гротескность, символичность полотен нидерландского мастера близка гиперболическому стилю повестей самого Чаянова. Одними из известнейших работ художника являются «Вавилонская башня» (1563) и «Малая Вавилонская башня» (ок. 1563) — возможно, именно к ним давал отсылку Чаянов в «Путешествии...», подчеркивая богоборческий настрой людей новой страны, стремящихся пересотворить человека.

Огромное внимание в утопической стране уделяется формированию высокой общественной культуры. На это брошены все средства. Создается новый, особый вид людей, легко воспринимающий произведения искусства: «Мы напрягли все усилия для создания идеальных путей сообщения, нашли средства заставить население двигаться по этим путям, хотя бы к своим местным центрам, и бросили в эти центры все элементы культуры, которыми располагали: уездный и волостной театр, уездный музей с волостными филиалами, народные университеты, спорт всех видов и форм, хоровые общества, все, вплоть до церкви и политики, было брошено в деревни для поднятия ее культуры» (Чаянов 2006–1, с. 262). Возрождаются прежние, характерные для дворянской среды обычаи и устои. Вообще, культура утопической страны ориентируется на образ помещицкой культуры 1820-х гг., «давшей декабристов и подарившей миру Пушкина» (там же).

Люди утопического общества стремятся к гармоничному сочетанию природы и технических новшеств. Так, аэропланы органично вписываются в осенний пейзаж: «На голубом небе, как корабли, плыли густые осенние облака. Рядом с ними немного ниже и совсем над землей скользили несколько аэропланов, то маленьких, то больших, диковинной формы, сверкая на солнце вращающимися металлическими частями» (Чаянов 2006–1, с. 224). Кремнев особенно отмечает бодрый, оптимистический настрой людей будущего: «Все дышало какой-то отчетливой свежестью, уверенной бодростью» (там же). Утопический город — это город радости, оптимизма, большого числа людей: «Тысячи автомобилей и конных экипажей в несколько рядов сплошным потоком стремились к центру города, по широким тротуарам двигалась сплошная толпа пешеходов» (там же, с. 229). Этот мир красочен, ярок, ничто не должно смущать и огорчать его жителей: «Поражало почти полное отсутствие черного цвета: яркие голубые, красные, синие, желтые, почти всегда одноцветные мужские куртки и блузы смешивались с женскими очень пестрыми платьями, напоминавшими собою нечто вроде сарафанов с кринолином, но все же являющие собою достаточное разнообразие форм» (там же). Характерно, что женские наряды эклектичны, напоминают дымковскую игрушку своей формой, разнообразием цветов и отсутствием черного: ей чужды полутона и незаметные переходы. Вся она — бьющая через край радость жизни.

Социальная, экономическая организация жизни утопического общества строится на основе научной теории Чаянова: в художественной форме он воплотил свои экономические идеи. Вопросы кооперации, организации семейного хозяйства, увеличения рентабельности сельского хозяйства, возможности влияния на метеорологические условия составляют содержание его работ «Основные идеи и формы организации крестьянской кооперации» (1919), «Организация крестьянского хозяйства» (1924), «К вопросу теории некапиталистических систем хозяйства» (1924) и др.

Так, в работе «Возможное будущее сельского хозяйства» (1928) Чаянов пишет о новых методах, приемах, формах хозяйства, о перспективных путях его развития. Входящая в нее глава «На путях к сельскохозяйственной утопии» кратко излагает новейшие и прогнозируемые открытия и пути их реализации в практической деятельности. Чаянов говорит

об «изменении условий работы хлорофилльных зерен», о своеобразном «воздушном удобрении», приводя такие данные: «Для некоторых интенсивных огородных культур под Парижем оказывается выгодным привозить на огороды баллоны с углекислотой и выпускать ее на гряды, повышая тем самым процент ее содержания в низших слоях воздуха и тем придавая большую интенсивность процессам усвоения солнечной энергии» (Чаянов 2006–2, с. 128). Этот дорогой вид своеобразного удобрения воздуха углекислотой повышает урожайность настолько, что окупает все издержки. Важнейшие для растений азотистые удобрения Чаянов призывает получать, исследуя культуры бактерий, выделяющих эти необходимые вещества, «заражая» ими почву. Он рисует такую картину: «<...> может быть, через каких-нибудь 20 лет азотистое удобрение для целой деревни будет приходиться обычным заказным письмом, в виде портативных капсул, содержащих в себе культуры бактерий, усваивающих азот» (там же, с. 131). Таким образом будут уничтожены транспортные издержки и необыкновенно расширено применение искусственных способов восстановления плодородия почвы.

Важнейшие проблемы сельского хозяйства — предвидение урожая и регулирование атмосферных явлений. Если сельский хозяин будет заранее знать те метеорологические условия, перед которыми он окажется в будущую сельскохозяйственную кампанию, то «сельское хозяйство в этой области из азартной игры можно будет превратить в нечто, построенное на основе ясного расчета» (Чаянов 2006–2, с. 137). Управление метеорологическими явлениями также, по мнению Чаянова, должно развиваться как можно скорее: человеческое мышление, «овладевая механикой метеорологических процессов, открыв закон движения циклонов, закон образования волн холода и волн тепла, сможет обернуть эту зависимость и не только наблюдать за ходом метеорологических явлений, но и вызывать эти самые явления посредством каких-либо сверхмощных силовых оборудований» (там же). Именно поэтому в утопической стране «установлены метеорофоры, сеть силовых магнитных станций, управляющих погодой» (Чаянов 2006–1, с. 243). Количество и время выпадения атмосферных осадков регулируются в зависимости от нужд земледелия. Интересно, что и в библейских поэмах Есенина, в его «Октоихе» (1917) также воплотилась эта идея преобразования «небесно-земледельческой культуры»

(по Н.Ф. Федорову) — «тут и усмирение бурь, и вызывание дождя по своей воле, и разумная регуляция земледелия» (Семенова 2001, с. 114): «Плечьми трясем мы небо, / Руками зыбим мрак / И в тощий колос хлеба / Вдыхаем звездный знак. / <...> Овсом мы кормим бурю, / Молитвой поим дол, / И пашню голубую / Нам пашет разум-вол» (Есенин 1997, с. 42).

В утопии Кириллова вера в могущество человеческого разума и науки выразилась как в технических новшествах — поезда, осуществляющие движение по подземной дороге, способны «с молниеносной скоростью перебрасывать» людей «из Москвы на самые отдаленные окраины республики» (Кириллов 1923, с. 80), найден способ «бездымного сгорания вещества» (там же, с. 81), облегчивший работу на фабриках, — так и в осуществлении идеи воскрешения людей. В утопической стране в Медико-Экспериментальном Институте проводятся «блестящие опыты по замораживанию живых организмов и оживлению их через несколько лет» (там же, с. 80).

Крестьянская утопия А.В. Чаянова отражала мечты ученого о новой экономической и культурной организации жизни, предостерегала от преобразований, противоречащих здравому смыслу, а также от диктатуры авгуров духа, «утонченной олигархии двух десятков умнейших честолюбцев» (Чаянов 2006–1, с. 264), и искусственного отбора.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бельский 1967 — Бельский В.И. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. Опера в 4 д., 6 карт. / Либретто В.И. Бельского, предисл. Н. Фаризовой. М., 1967.
- Есенин 1997 — Есенин С.А. Июнья // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). С. 186–214.
- Есенин 2002 — Есенин С.А. Ключи Марии // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 5. Проза. С. 61–69.
- Игнатъев 1982 — Игнатъев В. [Вступительная статья] // Ефим Честняков. Художник сказочных чудес: Каталог выставки. М., 1982. С. 11–16.
- Казнина 2003 — Казнина О.А. Евразийский комплекс идей в литературе // Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003. С. 214–287.
- Кириллов 1923 — Кириллов В.Т. Первомайский сон // Синеглазый май: Литературно-художественный сборник. М., 1923. С. 77–86.

- Никё 1992 — Никё М. Об одной ранней советской утопии: «Первомайский сон» В. Кириллова // *Revue des Études Slaves*. Paris, 1992. Vol. 64. № 4. P. 603–617.
- Островский 1983 — Островский Г.С. Народная художественная культура русского города XVIII — начала XX века как проблема истории искусства // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. М., 1983. С. 63–77.
- Павлова 2006 — Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2006.
- Семенова 2001 — Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001.
- Соливетти 1995 — Соливетти К. Утопия или метаутопия? // *Вторая проза*. Trento, 1995. С. 297–314.
- [Скороспелова] 2006 — [Скороспелова Е.Б.] Фантастика как способ художественной универсализации // *История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс*. М., 2006. С. 144–160.
- Чаянов 2006-1 — Чаянов А.В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии // *Чаянов А.В. Московская гофманиада / Послесл. В.Б. Муравьева; прим. В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой*. М., 2006. С. 217–275.
- Чаянов 2006-2 — Чаянов А.В. На путях к сельскохозяйственной утопии // *Экономическое наследие А.В. Чаянова*. М., 2006. С. 126–138.
- Чаянов 2008 — Чаянов А.В. Письма // *Чаянов А.В. Избранное: Статьи о Москве. Письма (1909–1936) / Прим. С.Б. Фроловой*. М., 2008. С. 148–275.
- Чертков 1982 — Чертков Л.Н. А.В. Чаянов как прозаик // *Чаянов А.В. История парикмахерской куклы и другие сочинения ботаника Х.* / Под ред. Л.Н. Черткова. Нью-Йорк, 1982. С. 17–42.
- Честняков 1914 — Честняков Е.В. Чудесное яблоко; Иванушко; Сергиюшко: Сказки и рис. Е. Честнякова. СПб., 1914.

«Путешествие моего брата Алексея  
в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова  
в контексте утопических произведений начала XX в.

«Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова тесно связано с утопической литературой начала XX в. Контекстом романа послужили искания мужицкого рая новокрестьянскими поэтами, библейские поэмы С.А. Есенина, картины и сказки Е.В. Честнякова. Фантастическая повесть В.Т. Кириллова «Первомайский сон», тематически и образно связанная с произведением Чаянова, развивает его идеи, но создает картину идеального будущего страны пролетарской. В отличие от произведений других авторов, утопия Чаянова имеет глубокую научную основу, в ней он в художественной форме отразил свою экономическую теорию.

*Ключевые слова:* утопия, крестьянство, А.В. Чаянов, С.А. Есенин, В.Т. Кириллов, Е.В. Честняков.

«My Brother Alexei's Journey into the Land of Peasant Utopia»  
by A.V. Chayanov in the Context of Utopian Literature  
of the early 20<sup>th</sup> century

«My Brother Alexei's Journey into the Land of Peasant Utopia» by A.V. Chayanov is closely related to the Utopian literature of the early 20<sup>th</sup> century. This novel appeared in the context of the quest for the peasant paradise by the New Peasant poets, of the «biblical» poems by S.A. Yesenin, of the paintings and fairy tales by E.V. Chestnyakov. It is also related in regard of theme and imagery to the science fiction story by V.T. Kirillov, «May Day Dream», which develops the same ideas while creating the image of an ideal proletarian land. Unlike the works by other authors, Chayanov's utopia has a rich scientific basis — in this novel he artistically represented his economic theory.

*Keywords:* utopia, peasantry, A.V. Chayanov, S.A. Yesenin, V.T. Kirillov, E.V. Chestnyakov.



Дж. Джиганте (Брюссель)

ОТРАЖЕНИЕ КОНЦА ЭПОХИ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
АЛЕКСАНДРА ЧАЯНОВА.  
МЕЖДУ УТОПИЕЙ И НОСТАЛЬГИЕЙ





Кто такая Утопия?

Это утопленница

В мутной, нечистой воде,

в омуте дней настоящих <...>

Закопали, забыли,

А ведь когда-то любили.

Как же нам без нее

совершенствовать технику жизни?

С. Стратановский.

«На смерть Утопии» (1985)

Александр Чаянов, «ученый с душой поэта» (Вельдина 1997), внес неповторимый вклад в культуру русского модернизма. Кажущаяся тематическая гетерогенность и жанровое разнообразие, которыми отличается его литературное творчество, во многом объясняются переживанием эпохальных потрясений, постигших Россию и весь мир в начале XX в. В обстановке, когда колебались социально-политические и мировоззренческие устои, на которые традиционно опирался научный анализ реальности, талантливый писатель и выдающийся экономист-аграрий устремляет взгляд в ближайшее будущее, уделяя особое внимание новым возможным формам социальной организации. Своеобразным результатом подобной экстраполяции его научных идей стал роман-утопия «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920). Но приблизительно в тот же период Чаянов обращается к устойчивым парадигмам и эстетическим ценностям прошлого в своих фантастических повестях: «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» (1918), «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» (1921), «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1923), «Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям» (1924) и «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» (1928).



Двуединая творческая природа Чайанова, экономиста и писателя, реализуется, таким образом, в прозаических произведениях, отражающих многообразие его пристрастий и интеллектуальную сложность воззрений. Особенно ярко это проявляется в незаконченном утопическом «Путешествии...», которое, без сомнения, можно считать связующим звеном между двумя полюсами его творческих интересов. В «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» совмещается попытка обращения в форме художественной прозы к экономическим и социальным проблемам, решению которых ученый посвятил свои научные труды в области крестьянской кооперации<sup>1</sup>, с поиском «прекрасного» во всех его проявлениях (см.: Geller 1995, p. 16), в частности, путем реконструкции и переосмысления мотивов и атмосферы романтической эпохи.

Уже инципит «Путешествия...» — лирическое описание уголка старой Москвы — отсылает читателя к стилистическим изыскам его фантастических повестей в передаче игры света и тени: «Туманная дымка осенней ночи застилала уснувшие улицы. Редкие электрические фонари казались затерянными в уходящих даях пересекающихся переулков. Ветер трепал желтые листья на деревьях бульвара, и сказочной громадой белели во мраке Китайгородские стены» (Чаянов 1981, с. 17). Подобные фразы не могут, однако, восприниматься исключительно стилистически — в них воплощается сам дух прозы Чайанова, в которой временами сквозит пронзительное ностальгическое чувство, рождаемое картинами исчезающего мира. Это и толкает писателя в поисках гармонии перенестись в воображаемое будущее.

Первое проявление такой ностальгии видим сразу же после пролога, в короткий пространственно-временной отрезок, соответствующий моменту написания рассказчиком своего произведения. Это преддверие «прыжка в будущее» Алексея Кремнева, альтер эго автора, момент, сопряженный с преодолением трудности расставания с настоящим. Чайанов мастерски показывает картину этого временного перемещения, пользуясь схемой, типичной для многих утопических сочинений разных

---

1 См., например: «Основные идеи и формы организации крестьянской кооперации» (1919), «Краткий курс кооперации» (1925) и «Организация крестьянского хозяйства» (1925).

эпох (см. об этом: Maffey 1982, p. 29), когда перед шагом в некую «временную дверь», ведущую в будущее, прошлое не отпускает, притягивает какой-то смутной жалостью к уходящему (см.: Чаюнов 1981, с. 20). Пронизывающая повествование ирония смягчает несколько дидактический, назидательный тон, неизбежно присущий любому утопическому сочинению.

Однако последовательный ряд прозаических произведений Чаюнова можно рассматривать также и в «обратной перспективе». В повести «История парикмахерской куклы...», написанной за три года до «Путешествия...», есть забавный пассаж, напрямую отсылающий к концептуальным положениям чаяновской утопии, но связанный с Италией: «Итальянцы любят мечтать о “Третьем Риме”. Если первый был Римом античности, второй — Римом пап, то третий Рим будет Римом кооперации, усовершенствованной агрономии <...>» (Чаюнов 1982, с. 174).

Воображаемое писателем в «Путешествии...» будущее общество построено на основе крестьянского экономического уклада, уходящего корнями в древнерусскую социальную структуру: «В основе нашего хозяйственного строя, так же как и в основе античной Руси, лежит индивидуальное крестьянское хозяйство <...>» (Чаюнов 1981, с. 51). Одновременно развитие сельскохозяйственного потенциала связано с традиционной для российского уклада сельской общиной-кооперативом, где главную роль всегда играл отдельно взятый крестьянин. Именно в таком духе описывает автор новое общество, в котором сельскохозяйственной деятельностью заняты не могучие механизмы, а индивиды-труженики. Они настоящие творцы, работающие в полной гармонии с природой: «Труд приходит в творческое соприкосновение со всеми силами космоса и создает новые формы

- 
- 2 Любопытным в этой связи представляется факт, что в двух из пяти «Фантастических повестей ботаника Х» А.В. Чаюнова («История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.» и «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека») фабула тесно связана с Венецией, городом, которым были очарованы многие русские писатели и поэты разных эпох. Например, Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя за 1876 год. Январь. Глава третья. I. Российское общество покровительства животным. Фельдъегерь. Зелено-вино. Зуд разврата и Воробьев. С конца или с начала?» вспоминал, как он в юности «бесперывно в уме сочинял роман из венецианской жизни» (Достоевский 1981, с. 27).

бытия» (там же). Попытка применить принцип равновесия между человеком и силами природы вызывает в памяти миф о золотом веке, который Чайнов, глубоко эрудированный знаток античной культуры<sup>3</sup>, конечно же, не мог не иметь в виду.

Одной из отличительных черт утопического «Путешествия...» является идея трансформации города в нескончаемый парк. Москва здесь город преображенный и просветленный, в котором «все кругом утопало в садах <...> Раскидистые купы деревьев заливали собою все пространство почти до самого Кремля, оставляя одинокие острова архитектурных групп. Улицы-аллеи пересекали зеленое, уже желтеющее море» (Чаянов 1981, с. 24).

Образы, которые создает писатель, своей поэтической атмосферой отсылают к элегантным видам Москвы художника Константина Юона, творца лучезарных пейзажей, чьи рисовальные классы в юности посещал Чайнов. Его влияние на литературное творчество выдающегося экономиста хорошо заметно в живописных светотеневых эффектах чайновских «Фантастических повестей ботаника X», а также в их пространственной композиции и цветовой гамме, когда необходимо выделить элементы пейзажа и соотнести их с архитектурными деталями зданий, с людьми и скрывающими их деревьями или кустарником на переднем плане. Абрам Эфрос описывал картину Юона «Купола и ласточки» (см.: цвет. вкл., илл. 1) следующим образом: «Людей совсем не видно; далеко-далеко — дома, утопающие в зелени садов, дым паровоза, очень четкие, будто увиденные в перевернутый бинокль, строения лавры: красная башня и розоватая Трапезная церковь» (Эфрос 1926, с. 14). Обратим внимание на слова искусствоведа о «домах, утопающих в зелени садов», поскольку именно их использует Чайнов при создании картины будущей Москвы: «Все кругом утопало в садах». А в «Истории парикмахерской куклы...» Чайнов ссылается на картины Юона открыто: «Кофейная, некогда претворенная в одной из картин Юона, вечерняя фланирующая толпа и желтые ленты московских осенних бульваров, обычно столь радостные и бодрые, погасли в его душе» (Чаянов 1982, с. 87–88; здесь и далее в цитатах курсив мой. — Дж.Дж.) (см.: цвет. вкл., илл. 2).

3 А.В. Чайнов в своих произведениях часто обращался к античной мифологии, литературе и философии; в его трагедии «Обманщики» (1921) действие происходит в древнеримскую эпоху.

В «Путешествии...» писатель изображает вымышленную ситуацию, возникшую вслед за изданием *декрета об уничтожении городов*: они расширились до бесконечности, или, лучше сказать, являют бесконечное чередование огородов и садов, в которых время от времени встречаются «городища», где находятся школы, библиотеки, театры — центры культуры для жителей будущего. Таким образом, «города растворились в крестьянском море» (Чаянов 1981, с. 49). Скрупулезность в изображении перемежаемых островками зелени зданий и монументов во многом объясняется увлеченностью Чаянова топографией старой Москвы и отличным знанием архитектурного наследия этого города, что находит подтверждение и в других его сочинениях<sup>4</sup>. Сад — характернейший топос полифункциональной утопии Чаянова, его описания становятся несомненной «<...> попыткой создания идеального мира взаимоотношений человека с природой» (Лихачев 1982, с. 9).

Идея города-сада вновь появляется в следующем по времени труде Чаянова, трактате «Возможное будущее сельского хозяйства» (1928), в котором писатель как бы приоткрывает онейрическое окно в ближайшее будущее, когда вся планета превратится в «сплошные города-сады, прерываемые обширными, в несколько десятков километров, полянами цветов и растений <...>. Эстетические же соображения заставят покрыть остальную площадь нашей земли садами, где место теперешних полей злаков и культур льна и подсолнуха займут роскошные клумбы фиалок, роз и не виданных нами до сих пор, но совершенно изумительных цветов будущего» (Чаянов 1989, с. 362).

Такое авторское видение в целом ряде мотивов созвучно проектам урбанистических преобразований второй половины XX — начала XXI в., что свидетельствует о том, насколько Чаянов был впереди своего времени в утопических и оптимистических (с точки зрения экологии) прогнозах будущего<sup>5</sup>. Среди

4 См., например: «История Миусской площади» (1918), «Петровско-Разумовское в его прошлом и настоящем. Путеводитель по Тимирязевской сельскохозяйственной академии» (1925), «Опыт построения ситуационного плана Москвы XV века» (1922), «План Москвы XVII века» (1922) и «Топография Москвы XIII и XIV веков» (1922).

5 Знаменитое «Я знаю, город будет, я знаю, саду цветь <...>» из стихотворения В.В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» было написано в 1929 г., а идеи Чаянова о городе-саде появились в его «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» уже в 1920 г.

современных проектов этого типа следует упомянуть разработки архитектора Фриденсрайха Хундертвассера, который включает огороды и сады внутрь своих построек, гармонично сочетая растительный мир и архитектуру. Еще дальше в этом направлении идет Люк Скуйтен, автор экстравагантного утопического проекта «Растительный город», в котором архитектурные артефакты трансформируются в духе стихийного разнообразия естественной флоры, сплетаясь с деревьями и цветами, смешиваясь с садами и лесами, находясь в постоянном видоизменении, как раз в духе крестьянской утопии Чайнова<sup>6</sup>. Тот же замысел очевиден в попытке вообразить новый *habitat*, скроенный по человеческой мерке и основанный на гармоническом слиянии с природой и особом внимании к Прекрасному как к базовому элементу прогресса и духовного роста человечества. Чайнов предвещает процесс децентрации культуры и ее повсеместного распространения: «Весь социальный прогресс только в том и заключается, что расширяется круг лиц, пьющих из первоисточника жизни и культуры. Нектар и амброзия уже перестали быть пищей только олимпийцев, они украшают очаги бедных поселян» (Чайнов 1981, с. 71).

В то же время он полемизирует со сторонниками принудительного развития художественных талантов, настаивая на свободе творчества. По его мнению, обязательное требование «развить из человека все заложенные в него силы» — одна из форм фанатизма: «Но разве это не ужас! Эта тирания выше всех тираний!» (Чайнов 1981, с. 76).

Мир сельской гармонии играет важную роль в традиционной утопии. Изображение плодородной земли и буколического пейзажа является одним из основных мотивов как античного мифа о золотом веке, так и «Утопии» Томаса Мора (1516) с ее пышно цветущими садами, в которых «растут виноград, фрукты, овощи в таком порядке и так заботливо ухоженные, что никогда не приходилось видеть сады более прекрасные и более просторные»<sup>7</sup> (Море 1965, р. 73). Картины золотого века у Ф.М. Достоевского в «Сне смешного человека» (1877) полны безграничной любви утопических «детей солнца» к природе,

6 «Растительные» дома Л. Скуйтена напоминают также хлебниковские утопические строения, имеющие форму деревьев с движущимися по ним стеклянными комнатами (см.: Хлебников 1930, с. 598).

7 Перевод с английского сделан автором настоящей статьи.

показательны беседы этих обитателей райской земли с деревьями и животными как «с себе подобными существами» (Достоевский 1983, с. 113). Сон-мечта о золотом веке в повествовательной структуре рассказа Достоевского является альтернативным пространством внутреннего покоя, находящимся в вопиющем контрасте с кризисной реальностью «гносного петербуржца» 1870-х гг. (там же). Аналогичный, по сути, чаяновский замысел города-парка противостоял уже тотальной индустриализации нового советского общества, предлагая не только другую социально-политическую концепцию, но и замену всего комплекса этических и эстетических принципов и ценностей исходя из особого видения писателем-экономистом путей развития общества и культуры.

Пейзажи в названных произведениях отражают дуальность чаяновской картины мира, здесь автор заостряет внимание на обозначившемся уже в начале XX в. разрушении первоначальных связей между природой и человеком. Таким образом, утопия Чаянова вошла в противоречие с нарождающейся утопией «коммунистического рая», которую советская пропаганда начала внедрять в сознание граждан с конца эпохи НЭПа (1921–1928). Необходимыми условиями для реализации советской утопии были объявлены индустриализация, насильственная коллективизация, обострение классово-борьбы. В этой исторической коллизии Чаянов не был виноват, но поплатился за нее жизнью.

Его многоцветная крестьянская утопия противостоит безрадостной серости реально-исторических индустриальных городов, в нарисованном его творческом воображении будущем — триумф цвета, создаваемый не только растениями, но и одеждой обитателей: «Поражало почти полное отсутствие черного цвета; яркие, голубые, красные, синие, желтые, почти всегда одноцветные мужские куртки и блузы смешивались с женскими очень пестрыми платьями, напоминавшими собою нечто вроде сарафанов с кринолином, но все же являющимися собою достаточное разнообразие форм» (Чаянов 1981, с. 31).

Разнообразие и живость цветов являются предпосылкой позитивного восприятия этого нового общества, которое на первый взгляд обладает всеми характеристиками садов Эдема. Однако у Чаянова оно основано на политической и экономической организации, в основе которой — тип крестьянского хозяйства, восходящий к традиционному укладу сельской России.

Представляется, что утопический роман Чаянова рожден двойственной интенциональностью. С одной стороны, автор развивает идеи нового социального уклада, в котором реализуются его же теории развития сельскохозяйственных кооперативов. С другой — писателя все настойчивее одолевают сомнения в конечном успехе задуманного: несмотря на добрые намерения, с которыми он возводит свое утопическое здание, очень скоро появляются неустранимые трещины. Прежде всего, рождается недоверие к идеологической платформе, на которой должно покоиться утопическое государство. И это судьба почти всех форм социального устройства, претендующих на идеальный во всех отношениях статус. Глеб Струве считает, что, показывая желаемое будущее России в утопии «Путешествие моего брата Алексея...», Чаянов, возможно вопреки авторскому желанию, одновременно демонстрирует его нереализуемость (см.: Струве 1981, с. 8). Более того, отмечает Карла Соливетти, по мере развития сюжета в «Путешествии...» все более сгущаются краски, а в момент ареста протагониста, подозреваемого в том, что он «иностранный агент», лучезарная прежде утопия опасно скатывается к антиутопии, или к дистопии, уступая место довольно мрачному видению нового мира, в котором вообще невозможен социальный прогресс: «в попытке выступить в защиту крестьянской цивилизации <...>» Чаянов «становится одним из ее разоблачителей, создавая, таким образом, не утопию, а *антиутопию*». Его текст является «метаутопией», поскольку в нем утопия оказывается одновременно и пародией на утопию (см.: Соливетти 1995, с. 303, 313).

С другой стороны, в первоначальном замысле романа-утопии Чаянова очевидно также намерение несколько сентиментального свойства — передать ностальгическую грусть по тому общественному укладу, который исчезал на его глазах и у которого он хотел бы позаимствовать лучшие черты. В этом плане «Путешествие...» написано в той же тональности, что и синхронные ему «Фантастические повести ботаника X», воскрешающие пейзажи, человеческие лица, образ жизни и манеру поведения ушедшей эпохи. Указанной тенденцией можно объяснить такие черты писательской личности Чаянова, как коллекционирование старинных книг, изучение топографии древней Москвы. В богатом паратекстуальном аппарате его фантастических повестей бросается в глаза вымышленный рассказчик, интегрирующий многочисленные литературные

вариации мотива двойника и нередко являющийся связующей нитью повествования. Выбранный для него Чайновым псевдоним *Ботаник X* не только отсылает к приемам фантастической литературы XIX в. (в первую очередь у Э.-Т.-А. Гофмана и А. Шамиссо)<sup>8</sup>, но также встраивается в центральный в художественном мире Чайнова топос сада. Этот символический образ<sup>9</sup> воплощает утопическую мечту Чайнова и одновременно сливается с авторским концептом «сада жизни» (см.: Raffetto 1994, p. 93), в котором сквозь мерцающее пламя свечи в сумерках («Фантастические повести...») и туманную дымку осенней ночи с удушливым запахом серы (начало «Путешествия...») проступают экзистенциальное беспокойство и опасение перед грядущим.

- 
- 8 Псевдоним *Ботаник X* — дань уважения А.В. Чайнова к своим «литературным родителям»: Э.-Т.-А. Гофману и Адельберту фон Шамиссо. Впервые рассказ Гофмана «*Datura fastuosa*» был напечатан в переводе на русский язык под заглавием «Ботаник» (Московский телеграф, 1826). В случае Шамиссо связь обнаруживается с протагонистом «Удивительной истории Петера Шлемиля» (1814), который, лишившись тени, заканчивает свои дни как ботаник, собирающий и изучающий редкие виды растений.
  - 9 Чайновскую концепцию идеального сада можно связать с образом сада как модели идеального пространства, что является «важным сквозным лейтмотивом» в искусстве художников-символистов (см.: Давыдова 2009, с. 5).

## ЛИТЕРАТУРА

- Вельдина 1997 — Вельдина О. Два Чаянова // Завтра. 1997. 12 августа.
- Давыдова 2009 — Давыдова О.С. Образы садов и парков в интерпретации русских художников (от предромантизма к символизму): Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2009.
- Достоевский 1981 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22.
- Достоевский 1983 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25.
- Лихачев 1982 — Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Л., 1982.
- Соливетти 1995 — Соливетти К. Утопия или метаутопия? // Вторая проза. Русская проза 20-х — 30-х годов XX века: Сб. Trento, 1995. С. 297-314.
- Струве 1981 — Струве Г. О Чаянове и его утопии // Чаянов А.В. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. N.Y., 1981. С. 5-13.
- Хлебников 1930 — Хлебников В.В. Собр. произв.: В 5 т. Л., 1930. Т. 4.
- Чаянов 1981 — Чаянов А.В. (печ. под псевдонимом Кремнев Ив.). Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. N.Y., 1981.
- Чаянов 1982 — Чаянов А.В. История парикмахерской куклы и другие сочинения Ботаника X. N.Y., 1982.
- Чаянов 1989 — Чаянов А.В. Избранные произведения. М., 1989.
- Эфрос 1926 — Эфрос А.М. Выставка картин К.Ф. Юона. М., 1926.
- Geller 1995 — Geller L. Histoire de l'Utopie en Russie. Paris, 1995.
- Maffey 1982 — Maffey A. Tipologia dell'utopia // L'utopia e le sue forme. Bologna, 1982. P. 29-55.
- More 1965 — More T. Utopia. L., 1965.
- Raffetto 1994 — Raffetto A. Il Botanico Ch. ovvero L'ultimo hoffmanista russo // Čajanov A. Storia di un manichino di parrucchiere. Torino, 1994. P. 79-104.

### Отражение конца эпохи в произведениях Александра Чаянова. Между утопией и ностальгией

Кажущаяся тематическая гетерогенность литературного творчества выдающегося экономиста А.В. Чаянова обусловлена переживанием эпохальных потрясений, постигших Россию и весь мир в начале XX в. В своем видении будущего Чаянов, с одной стороны, обратился к новой форме крестьянского мироустройства, базирующейся на кооперативном хозяйстве («Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии»), а с другой — к мечте о городе-саде («Возможное будущее сельского хозяйства») и, наконец, к восстановлению ряда утраченных ценностей прошлого («Фантастические повести ботаника Х»). Его произведения стали предвестием утопического урбанизма Фриденсрайха Хундтвассера и Люка Скуйтена.

*Ключевые слова:* А.В. Чаянов, роман-утопия, город-сад, фантастические повести, ностальгия.

### The Reflection of the End of an Era in Alexander Chayanov's Literary Works. Between Utopian Longing and Nostalgic Remembrance

The seeming heterogeneity of themes that characterizes Alexander Chayanov's literary production finds its *raison d'être* in his reaction to the momentous upheaval that took place in Russia and in the whole world at the beginning of last century. When the historical and philosophical assumptions on which the interpretation of reality traditionally relied totter, the writer and economist reacts casting his mind into the future. He imagines a new form of peasant civilization based on cooperatives («My brother Alexei's journey into the land of peasant utopia») and dreams of garden cities which seem to anticipate the urban utopias of Hundertwasser and Schuiten (in «The possible future of agriculture»). However, in his «Fantastic stories», he is also in search of certainties and of the aesthetic values of the past.

*Keywords:* Alexander Chayanov, Utopian novel, nostalgia, garden city, Fantastic stories.



Е.А. Папкова (Москва)

РОМАН В.С. ИВАНОВА  
«ГОЛУБЫЕ ПЕСКИ»: ГРАНИЦЫ УТОПИИ





И зучая природу утопизма на разных социальных уровнях, выдающийся исследователь К.В. Чистов показал, что человеческое мышление рождало не только утопические системы философов, ученых и политиков, но и народные легенды и движения, которые «развивались задолго до появления ученого утопизма <...> и независимо от него» и «были тем фундаментом <...> без изучения которого история утопизма непредставима» (Чистов 2011, с. 444). Новый этап исследования творчества Вс.В. Иванова дает возможность говорить о нем как об оригинальном мыслителе, попытавшемся в творчестве 1910-х — 1920-х гг. отрефлексировать масштабные социально-политические движения в европейской и азиатской России в контексте утопических легенд народов Востока и Запада.

Характер утопических представлений Иванова обусловлен его биографией. В 1912 г. семнадцатилетний юноша отправляется в странствие по родной Сибири — сначала с бродячим цирком, затем самостоятельно. В понимании Иванова далекая Индия, которая становится целью его путешествия, вбирает в себя черты утопического Индийского царства. Не добравшись до Индии, Иванов возвращается в Курган, в 1917 г. вступает в партию эсеров, осенью того же года в Омске — в партию социал-демократов-интернационалистов (см.: Папкова 2010, с. 12–15). Судя по поступкам молодого писателя, идея достижения некоего социального идеала или, во всяком случае, лучшего общественного устройства для него в этот период жизни весьма привлекательна. Однако, пережив в 1917–1920 гг. в Сибири смену нескольких правительств — советской власти, Временного Сибирского правительства, Директории (Временного Всероссийского правительства), Омского правительства адмирала А.В. Колчака и вновь советской власти — и познакомившись с программами и реальными действиями разных партий и общественно-политических движений, Иванов обнаруживает несовпадение политических утопий с известными ему народными представлениями об идеальном строе общественных отношений, бытовавшими в виде легенд и сказаний, и мучительно размышляет над тем, каким же должно быть гармоничное общественное устройство в пореволюционной России.



Характерной чертой прозы Иванова конца 1910-х — 1920-х гг. становится введение в тексты произведений авторских легенд-стилизаций, большую часть которых можно отнести к утопическим. При этом писатель, используя сюжеты, бытовавшие в фольклоре разных народов Сибири (русских, казахов, алтайцев и др.), создает свои легенды и вводит в них как традиционные для жанра мотивы, образы и топонимы, так и отсылки к общественно-политической реальности эпохи, богатой на утопии, — начиная от «Сибирского союза вольных штатов», предложенного в 1917 г. областниками, и заканчивая идеями «мировой революции» и «Красной Азии». Так, в рассказе «Полная Арапия» (1922), написанном Ивановым после поездки в голодающие районы Поволжья, старуха Ефимья начинает свой рассказ о чудесной стране Арапии с призыва «Собирайтесь, православные, со всех концов!» (Иванов 1923, с. 95), который представляет собой ироническую аллюзию к лозунгу «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». О Китае, куда стремятся страдающие люди, в рассказе «Лога» (1922) сказано: «Китай-то, баят, весь от чумы вылез, голай! Как, значит, появился у них бальшавик-то, так и пошло» (там же, с. 127). Время создания легенды о голубых песках из первой редакции романа «Голубые пески» (1923) датируется рассказчиком так: «Произошло это задолго до Карла Маркса...» (Иванов 1925, с. 317).

То, что Иванов в первые два года петроградской жизни, весьма удачной в литературном отношении, внимательно следит за происходящим в стране, передают его письма сибирскому писателю и другу К.Н. Урманову. 6 марта 1922 г.: «<...> пахнет войной и всякими гадостями. <...> в Генуэзскую я не верю, а если бы война — это очень плохо — при нашем поносе, именуемом НЭПом. Много не навоюешь. Да и в голове понос, а идеи и жизнь вот так <—> (авторский знак в письме. — Е.П.) в разные стороны. Спекулируют все, и коммунисты, и некоммунисты. <...> Читай Брет Гарта <...> главное, все хорошо кончается. А в жизни все так плохо кончается. Даже социальные революции» (Иванов 2015, с. 364–365). Несовпадение «идей» и «жизни» отразит в первую очередь книга рассказов «Седьмой берег» и роман «Голубые пески» (1923–1927). Ведущий для Иванова мотив «голубых песков», с которым будут связаны три его утопических сюжета, появляется впервые в автобиографических «Рассказах о себе». По сибирской степи, где носятся «голубые запахи песков», движется киргизский караван: «От мору бегут. <...> Може в Китай, може

в Индию» (Иванов 1923, с. 40–41). Через «голубые пески» земли и неба ищут пути в «далекие земли, полые земли Арапские» (там же, с. 96) жители голодающей деревни из рассказа «Полая Арапия». Цветовой эпитет связан, как нам представляется, не столько с европейской традицией («голубой цветок» Новалиса), сколько с восточной. Она была в большей степени известна Иванову, родившемуся в казачьем селе в Сибири и получившему образование в церковноприходской школе и Павлодарском сельскохозяйственном училище. Отсылки к этой традиции нередко встречаются в стилизациях Иванова 1910-х гг. Голубой цветок, куда переселяется душа, выросший на месте смерти человека и символизирующий неразрывность связи земли и неба, появляется в сказке Иванова «Кыздари-Коз», рассказах «Рао», «На горе Йык» (1916–1917) и, видимо, имеет истоки в сибирском фольклоре. В песне алтайских инородцев «Плач о потере сына», записанной в XIX в. исследователем протоиереем В.И. Вербицким, «прелестный голубой цветок» вырастает в «месте неизведанном» как напоминание о сыне, «ушедшем в страну, не имеющую сообщения» (Вербицкий 1883, с. 182).

Роман Вс. Иванова «Голубые пески», посвященный антибольшевистскому восстанию в Сибири, которое поднимают казаки и киргизы (так в начале XX в. продолжали называть казахов), имеет три редакции, и каждая из них представляет свои границы утопии. Первую редакцию, печатавшуюся в 1922–1923 гг. в журнале «Красная новь», в критике оценивали по-разному (известна высокая оценка С. Есенина), но чаще как произведение «растянутое», перегруженное стилистическими «узорами». То, что роман «слабый идеологически», было отмечено не сразу. Только в статье 1929 г. Вяч. Полонский предъявил упреки герою, комиссару Запусу, «не выражающему коммунистическую идеологию», и автору, завершившему роман «отнюдь не революционной легендой» (Полонский 1929, с. 222). Легенда повествует о том, как монгольская орда Бык-Буу, устав «от суровой окружающей ее природы, захотела воды, которая бы доставалась даром, — и заклубила дороги, ища счастья» (Иванов 1925, с. 317). Народ попадает в пустыню с голубыми песками, и юноша Зоршинкид рассказывает, что в скалах гор есть золотая дорога, «ведущая вверх, к счастью; там <...> будет хлеб, масло и сыр, женщины и кони, юрты и постели» (там же, с. 318). Полонский комментировал: «Смысл <...> легенды о “Голубых песках” заключен в том, что молодежь, пошедшая в гору, расшиблась, “и на голубых песках

было много крови”. Зоршинкид, “в голубой пыли побредший вверх по золотой дороге”, — “ушел и не возвратился”... Народ, который должен был пойти вслед за ним, вернулся к старым жилищам. <...> Правда <...> есть другой вариант, по которому видно, что “народ кидается вслед Зоршинкиду”... Кидается вслед... а дальше что? Вопрос — безответен» (Полонский 1929, с. 223). Действительно, финал легенды был безрадостным, как и финалы рассказов книги «Седьмой берег»: ни голодающие крестьяне, стремящиеся в Полую Арапию, ни мужики воюющих деревень из рассказа «Лоскутное озеро», мечтающие «пашню понюхать», не достигли счастливых «далеких земель».

Представления народа о земле счастья, будь то русские крестьяне или монгольская орда, у Иванова в целом совпадают. В 1922 г. Л.Д. Троцкий обвинял «мужиковствующих попутчиков» Есенина, Клюева и Иванова в том, что «обещаемый ими через революцию рай» — «только увеличенное и приукрашенное мужицкое царство; пшеничный, медвяный рай» (Троцкий 1923, с. 47). Вольная земля, где человек может свободно трудиться на пашне, являлась неотъемлемым компонентом русских утопических легенд. О пашне мечтает герой партизанской повести Иванова «Цветные ветра» (1922), земли с «хлебушком» ищут герои «Полой Арапии» и других рассказов. В то же время в «восточных» рассказах книги «Седьмой берег» и в романе «Голубые пески» Иванов использует не русскую фольклорную традицию, а фольклор других народов Сибири, прежде всего казахский и монгольский. Легенда о голубых песках, вероятно, создавалась Ивановым с опорой на собранные известным казахским ученым и путешественником Чоканом Валихановым сибирские сказания (имя рассказывающего ее в финале романа хана отличается одной буквой: он — Чокан Валиханов). Показательно, что, в отличие от героя ивановской легенды, в народном сказании «сибирский царевич» Аблай, возможно послуживший прототипом Зоршинкида, спасает народ от бедствий (см.: Валиханов 1904, с. 1-7). Можно предположить, что для Иванова был значим и научный вывод Валиханова о «тождественности мотивов киргизских сказок, мифов, эпических песен и легенд <...> с мотивами произведений этого рода народов европейских, особенно славян» (там же, с. 52). В русском варианте «благословенной земли» главное, что притягивает мечты людей, — это пашня, где спеет хлеб, в восточном — вода и пастбища для скота. Изучая казахскую народную поэзию XV в., исследователь Каскабасов пришел

к выводу, что «благословенной считалась та земля, где есть богатый травостой и многоводье, где нет нужды и гнета и народ живет мирно и спокойно» (Каскабасов 1990, с. 212–213). Такая земля в легенде о голубых песках, как и в народных восточных легендах, чаще всего спрятана в горах.

Общим в «восточных» и «западных» легендах Иванова является и то, что благословенные земли — это «спокойные земли». К «спокойной земле» стремятся герои рассказа «Лоскутное озеро» — крестьяне воюющих деревень. Тема «спокойствия нации» отчетливо звучит в письмах Иванова А.М. Горькому середины 1920-х гг.: «Мне хочется показать мужицкую тоску по семье, по дому, по спокойному хозяйству, — а на казаках мне это легче всего выявить, потому что они наиболее всех пострадали от войны и революции» (20 декабря 1925 г.; Иванов 2012, с. 328); «захочется же людям жить спокойнее» (25 августа 1926 г.; там же, с. 329). Горький, для которого в это время спокойствие очевидно рифмуется с неприемлемым для него деревенским укладом жизни, дает категоричный ответ: «<...> им-то уже хочется спокойно жить, но история сего не дозволит. Разворотив, растормошив действительность так, как это удалось сделать в России, не скоро приведешь ее в равновесие. Да оно и не требуется, равновесие-то, оно ведь вредная вещь для людей» (18 сентября 1926 г.; там же, с. 330–331). Однако Иванов настаивает на своем, приводя Горькому примеры из советской действительности середины 1920-х гг.: «Вот Вы, Алексей Максимович, пишете, что спокойствие вредно для людей. Вредно ли оно для нас, русских, сейчас. Очень не вредно. <...> Спокойствие нации воспитывает волю и жадность к жизни <...> чего у нас сейчас нет; люди исковерканы, все внутри их изломано, свершить преступление сейчас ничего не стоит — да вот, кстати, и в тюрьмах у нас перенаселение» (сентябрь 1926 г.; там же, с. 331).

В 1927 г. Иванов создает вторую и третью редакции романа «Голубые пески», в которых находят отражение и изменившаяся реальность, и новые взгляды автора на реализацию утопии в России. Теперь для писателя центральным вопросом становится не сомнительность ее достижения (не кровь на голубых песках), а то, на каких основах она будет построена. В этих редакциях легенда о голубых песках, названная китайской или монгольской, перенесена в эпиграф, акцент в ее измененном тексте смещен, обозначена лишь цель — благословенное место, которое в ситуации «смерти и страха» показывает народу некий юноша Це:

«...» голубые пески вокруг оазисов, наполненных пряностями, пахучими лимонами, диковинными плодовыми деревьями. Над деревьями порхают чудесные птицы, слушая пение которых человек живет вечно <...>» (Иванов 1929, с. 103). Здесь герой только указывает страдающим людям на благословенную землю, и вопрос, дошли ли они до голубых песков, остается открытым.

В эти редакции включены новые авторские легенды. Во вторую, где жанр «Голубых песков» обозначен как повесть, — о жестоком комиссаре Запуре, который жег генералов и их детей, а затем раздавал земли и пастбища. Осуществление его целей — служение идеалам «Красной Азии» (Иванов 1929, с. 154) и счастья человечества — также сопровождается насилием: «Его трашпанка, запряженная парой низких степных лошадок, украшенная пулеметом, разрезает, как ножом, бандитские села — и села умиротворяются» (там же, с. 269). В третьей редакции Иванов вновь возвращается к жанру романа. Здесь писатель вводит «сказку о революции» и Запуре, завершающуюся счастливым финалом. Эти легенды, если следовать классификации, предложенной К.В. Чистовым, близки к народным утопическим легендам об «избавителях», которые «ожидаются, должны возвратиться и изменить жизнь народа» (Чистов 2011, с. 45). Такие легенды «стимулируют народные движения <...> становятся их политическими и эмоциональными концепциями, влияют на них то благотворно, то губительно» (там же, с. 253–254). Во второй и третьей редакциях легенда о голубых песках и представлена таким «политическим мифом»: и красный комиссар, и его противники — казачий атаман Трубычев и киргизский хан Балиханов — каждый по-своему верят в возможность привести народ к «голубым пескам» счастья, но не могут этого сделать и приносят только разрушения. В финале второй редакции дана картина «плоской песчаной равнины»: «людей на ней мало и все они слабы». Неподалеку от пересыльной тюрьмы бьет «темный ключ». В городе Усть-Монгольске на бывшей «Соборной площади, ныне называемой Советской», стоят развалины недостроенного храма, так и не переделанного в Народный дом, и обелиск над «братской могилой», где похоронен и Запур (см.: Иванов 1929, с. 299).

Однако Иванова, очевидно, не удовлетворяет пессимистический финал, и он вновь берется за переработку «Голубых песков». В третьей редакции романа в основном сохранен текст второй, но в качестве последней части добавлена повесть «Бегствующий остров» из книги «Тайное тайных», вновь воскреша-

ющая в сознании русский народный утопический идеал, воплощенный в легенде о Беловодье.

Легенда о Беловодье была известна Иванову не из литературных или фольклорных источников — он родился и странствовал там, где, как отмечал современник Иванова этнограф и писатель А.Е. Новоселов, поиски Беловодья были реальностью и «продолжались вплоть до XX столетия» (Новоселов 1981, с. 403). Создавшие легенду старообрядцы представляли Беловодье не просто крестьянской страной, изобилующей земными плодами, но определяли ее социальное устройство: это страна «без татьбы и тяжбы», ею «управляют не светские, а духовные власти», хранящие «древнее благочестие», жители «в свою землю никого не пускают и ни с кем войны не имеют» (Чистов 2011, с. 272–276). Как свидетельствуют автобиографии, письма и тексты произведений Иванова, он хорошо знал историю раскола, быт и веру старообрядцев. В соответствии с легендой и создает писатель образ раскольничьей обители Белого острова во главе с мудрой и кроткой старицей Александрой. После смерти Петра I группа раскольников, спасаясь от сожжения, отправляется в Сибирь, на скрытый от людей топями и болотами Белый остров. Пройдя неведомыми и трудными дорогами — путь к Беловодью является важной композиционной частью народной утопической легенды, — раскольники в романе Иванова обретают свою землю обетованную. Живут они на горе Благодати схимниками-пустынниками или в кельях на полянах, поднимают пашню, бьют птицу и зверя. Белоостровье противостоит новому Tobольску — послереволюционной «благословенной земле», построенной на совершенно иных основаниях, отмеченной насилием и безверием.

Главный герой романа — комиссар Запус здесь имеет вполне сказочную биографию. Лихой матрос, который, узнав о Белом острове, прикидывает, «сколько же можно продналогу собрать с раскольников», и угрожает им «свинцовой разверсткой» (Иванов 1933, с. 203), после встречи с дочерью старицы Сашей преображается. Он готов обвенчаться с девушкой и чуть ли не перейти в раскольничью веру. Мысль о «красных похоронах» на площади вызывает у него отвращение (см. там же, с. 212–213). Произнося слово «пролетариат», комиссар добавляет: «<...> не русское слово» (там же, с. 211). Вернувшись в Tobольск и узнав о пришедших в город раскольниках, Запус отправляется им навстречу: «<...> раньше бы Запус к раскольникам на автомобиле шарашнул, надымил бы, языком навертел, а тут сел он на своего голубого коня и не

спеша — шапку на брови — отправился» (Иванов 1933, с. 226–227). На вопрос мужиков: «Земли нарежешь?» — Запус отвечает: «Земли много, нарежем» (там же, с. 228). В финале повести комиссар сидит в «светелке», рядом с ним Саша в сарафане, они пьют чай. Приходит мать девушки, тихая Александра, и заводит речь о детях. Таким образом, в третьей редакции романа «Голубые пески» Иванов как бы предлагает читателю сопоставить реальных «вождей» и последствия их разрушительных действий, казалось бы направленных на то, чтобы «вынести <...> счастье» людям (см.: Иванов 1925, с. 318), с народным идеалом праведной земли и вождем, не отказавшимся от национальных традиций. Характерно, что эта редакция создается в 1927 г., отмеченном всплеском антинациональной государственной политики.

Можно, конечно, говорить о том, что мысль проведена слишком прямолинейно, а самовар и сарафан наивно представлены автором как символические черты национального уклада жизни. Однозначность разрушается заключительными словами текста: «<...> мука-то не оттуда начинается, мука начинается с другого... Поживешь, поездишь, посвистит тебе ветер в уши, ну, глядишь, и поймешь» (Иванов 1933, с. 232). Прямое обращение к читателю содержит метафору дороги — долгого пути, направленного на создание гармонического общественного идеала.

## ЛИТЕРАТУРА

- Валиханов 1904 — Сочинения Чокана Чингисовича Валиханова / Изд. под ред. Н.И. Веселовского // Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. XXIX. СПб., 1904.
- Вербицкий 1883 — *Вербицкий В.И.* Алтайские инородцы: Сб. этнографических статей и исследований / Издан Этнографическим отделом Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. М., 1883.
- Иванов 1923 — *Иванов Вс.* Седьмой берег: Рассказы. М.; Пг., 1923.
- Иванов 1925 — *Иванов Вс.* Голубые пески: Роман. М.; Пг., 1925.
- Иванов 1929 — *Иванов Вс.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1929. Т. 5.
- Иванов 1933 — *Иванов Вс.* Васька Запус, или Голубые пески. Л., 1933.
- Иванов 2012 — *Иванов Вс.* Тайное тайных. М., 2012.
- Иванов 2015 — *Иванов Вс.* Тайное тайных. Повести и рассказы. Письма. Новосибирск, 2015.
- Каскабасов 1990 — *Каскабасов С.А.* Казахская несказочная проза. Алма-Ата, 1990.

- Новоселов 1981 — Новоселов А.Е. Повести и рассказы. Иркутск, 1981.
- Папкова 2010 — Папкова Е.А. Сибирский период творчества Всеволода Иванова. 1915–1921 // Неизвестный Всеволод Иванов: Материалы биографии и творчества / Отв. ред. Е.А. Папкова. М., 2010. С. 5–26.
- Полонский 1929 — Полонский Вяч. Очерки современной литературы (О творчестве Всеволода Иванова) // Новый мир. 1929. №1. С. 216–235.
- Троцкий 1923 — Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1923.
- Чистов 2011 — Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб., 2011.

### Роман Вс. Иванова «Голубые пески»: границы утопии

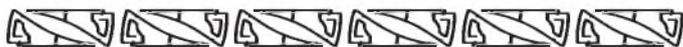
В статье рассмотрены утопические легенды, включенные Вс. Ивановым в разные редакции романа «Голубые пески» (1923–1927). Тексты легенд создавались писателем на основе сибирских фольклорных источников и маркированы современностью — ситуацией в пореволюционной России. Как показано в статье, акценты в авторских легендах смещались по мере работы над романом. Утверждение Ивановым сомнительности достижения благословенной земли счастья, путь к которой лежит через жертвы и насилие, в редакции 1927 г. сменяется попыткой предложить свою утопическую модель: в основе ее — народный идеал общественного устройства, воплощенный в легенде о Беловодье.

*Ключевые слова:* народный утопический идеал, «голубые пески», редакции романа, утопические легенды, фольклорные источники, новый идеал общественного устройства.

### The Novel by Vs. Ivanov «Azure Sands»: Boundaries of Utopia

This article considers utopian legends included in three editions of the novel by Vsevolod Ivanov «Azure Sands» (1922–1927). These legends were created by the novelist on the base of Siberian folklore and marked by modernity, i. e. by the situation in post-revolutionary Russia. The paper shows that emphases in the legends shifted in different editions of the novel. The initially stated impossibility of reaching the blessed land of happiness where leads the path of sacrifices and violence was replaced in the edition of 1927 by the attempt to offer Ivanov's own utopian model based on the folk ideal of social order reflected by the legend of Belovodye (the Land of White Waters).

*Keywords:* folk utopian ideal, «Azure Sands», editions of the novel, utopian legends, folklore sources, the new ideal of the social order.



И.И. Матвеева (Москва)

АПОКАЛИПСИС ПО-СОВЕТСКИ:  
ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ САТИРИКОВ  
1920-Х ГГ.





В классической русской литературе обращение сатириков к эсхатологическим мотивам не ново: предчувствием конца света наполнены произведения Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В.Ф. Одоевского. На рубеже XIX–XX вв. Россия жила ощущением грядущей катастрофы, что, в частности, проявилось в произведениях сатириков, творивших в «тесном взаимодействии с модернизмом» и создававших новаторские сатирические жанры, в том числе «лиро-сатиру» (см.: Спиридонова 2014, с. 30). После революции 1917 г. в условиях нарастающей секуляризации конец света мыслился как факт свершившийся, Октябрь в новом советском искусстве подавался как осуществление древних пророчеств и предчувствий русских религиозных философов Серебряного века. В это время библейские образы и мотивы использовались и в политике, и в искусстве. Спектр их применения был очень широк: от вполне серьезного до профанирующего, в духе журнала «Безбожник».

Сатира и сатирики в Советском государстве 1920-х гг. сильно различались как в идеологическом, так и в художественном плане. Если сводить все к упрощенной схеме, то сатиру 1920-х гг. можно условно разделить на две неравные части: это традиционная, *классическая сатира*, бичующая общественные пороки и построенная по принципу антитезы, сатира смеховая, гневная, с обнажением общественных проблем и ясно просвечивающим идеалом автора (В.В. Маяковский, М.А. Булгаков, М.Е. Кольцов, А. Зорич, И.А. Ильф и Е.П. Петров) и сатира *неклассического типа*, основанная на принципах *диалогизма* (см.: Федяева 2013, с. 12), обращенная не столько к социальной, сколько к экзистенциальной проблематике. Неклассические формы сатиры представлены в творчестве Е.И. Замятина, К.К. Вагинова, А.П. Платонова, А.Н. Новикова, в некоторых произведениях М.Я. Козырева и М.А. Булгакова. Принципы и поэтику такой сатиры еще предстоит описать, но некоторые ее черты уже можно выделить: часто это отсутствие смехового компонента и осуждения пороков в свете того или иного идеала, наличие непрямого зашифрованного послания читателю и, как следствие, нечетко выраженная позиция автора, разнонаправленность образов, причудливое отражение внешнего



мира в сознании героя, синтетизм, когда автор, по выражению Замятина, использует «смещение планов», «синтез фантастики с бытом», иронию (см.: Замятин 2014-1, с. 138), «музыку слова» (см.: Замятин 2014-2, с. 404) и т. д. Наконец, существует сатира переходного типа со сложным сочетанием принципов первой и второй (М.А. Булгаков, М.М. Зощенко). Именно от принадлежности писателя к той или другой группе во многом зависит преломление эсхатологических мотивов в его произведении.

Рассмотрим, как использовали эсхатологические образы *сатирики первой группы*. После революции в стране, отвергшей религию, Церковь и Священное Писание больше не воспринимались как объекты поклонения. Этим не замедлила воспользоваться журнальная сатира, и в средствах массовой информации начались травля духовных лиц, насмешки над церковной общностью и символикой.

Библейские и эсхатологические мотивы стали источником комической образности. Примеры подобной сатиры представлены в газете и журнале «Безбожник», где верующие и служители Церкви подвергались критике как люди отсталые и необразованные. Осмеивались представления о рае, конце света, святости и пр. Политическая заданность нередко порождала мелкотемье, неприязнительность, слабость художественной формы. Вместе с тем высокий эталон сатиры предполагал «образный характер <...> отрицания» (Бахтин 1997, с. 15), поэтому наиболее талантливые писатели использовали эсхатологические образы в чисто художественных целях. Так, в пьесе Маяковского «Мистерия Буфф» (1918) и сцене пожара в его пьесе «Клоп» (1928) мотивы конца света, потопа, мирового пожара стали сюжетообразующими. Сложную библейскую образность демонстрируют сатирические произведения Булгакова. Его повести «Роковые яйца» (1925) и «Собачье сердце» (1925) можно назвать эсхатологической сатирой, так как в обоих произведениях совершается противоестественный эксперимент над природой, чуть было не заканчивающийся Апокалипсисом.

Булгаков обратился и к мифологеме Вечного града, которая воплотилась в утопической легенде о «Москве — матери городов русских», Третьем Риме. И если Москва осмыслялась писателями-несатириками 1920-х гг. в революционно-эсхатологическом ключе — как сакральный топос, где воссияет Божество челове-

ства, то Булгаков говорил о ней как о месте, породившем Сатану. Таков, например, сатирический образ города в повести «Роковые яйца», действие которой перенесено в будущее, в 1928 год. Москва с 15-этажными домами, рабочими коттеджами являет собой образ урбанистической утопии. Однако многие детали соотносят город, скорее, с западной культурой (см.: Менглинова 2007, с. 30): ландо на Пречистенке, ярко раскрашенные женщины в шелковых шароварах, рестораны со свежими устрицами, «Говорящая газета» (нечто напоминающее телевидение и современные лазерные технологии), толпы праздных, падких до сенсаций людей на вечерних улицах.

Москва, пережившая революцию, голод и холод, не выдержала испытания богатством и соблазнилась комфортом урбанистической цивилизации. В результате в городе воцарился апокалиптический «зверь <...> из бездны» (Откр 11: 7), которого герой с говорящим именем Рокк увидел таким: «Сероватое и оливковое бревно начало подниматься <...> вырастая на глазах <...> Оно начало вытягиваться, изгибаясь и шевелясь, и вытянулось так высоко, что перегнало низенькую корявую иву... <...> На верхнем конце бревна оказалась голова. Она была сплющена, заострена и украшена желтым круглым пятном по оливковому фону. Лишенные век, открытые ледяные и узкие глаза сидели в крыше головы, и в глазах этих мерцала совершенно невиданная злоба» (Булгаков 1995, с. 360).

Появление «зверя <...> из бездны» заранее подготовлено писателем. Задолго до его активного вмешательства в жизнь людей он словно начал материализоваться в городе, погрязшем в грехе. Слишком яркая и навязчивая реклама, «виизг» трамваев, «развязная» музыка ресторанов, «желтая» пресса создают напряжение ожидания. «Как *взбесились* все равно», — говорит о городе Персиков (здесь и далее в цитатах курсив мой. — И.М.)

Апокалиптический код выявляется в портретах персонажей. Например, народный комиссар здравоохранения имеет «гнусную рожу» и смеется, «всхлипывая, как гиена». К тому же в правом глазу у него «сидел монокль», который в художественном мире Булгакова маркирует героя как представителя нечистой силы (ср.: Коровьев из романа «Мастер и Маргарита»). Рокк произвел на профессора Персикова «крайне неприятное впечатление» бесцеремонностью, «маленькими глазками», «иссиня-бритым» лицом, короткими ногами «с плоскими ступнями» (см.: Булгаков 1995, с. 343).

Повесть «Роковые яйца» заканчивается апокалиптической картиной нашествия гадов и чудовищ, вскоре вымерших по чистой случайности в результате невиданных холодов в середине лета. Известно, что первоначальная концовка произведения была трагической и являла мертвую Москву с огромным змеем, обвившимся вокруг колокольни Иван Великий (см.: Соколов 1998, с. 405). Однако в окончательной редакции Булгаков смягчил финал, словно давая людям шанс одуматься, искупить свои грехи.

Несомненно, наиболее полное воплощение человека-зверя являет собой гротескный герой повести Булгакова «Собачье сердце». Шариков — это реализованная метафора озверения человечества, соотносящаяся с темой сатанизма и эсхатологии.

Сближение человека и зверя наблюдается в сатирических рассказах П.С. Романова. В рассказе «Звери» (1925) одичавшие мешочники совершают убийство с именем Христа на устах. Чудом забравшись в пустой вагон, они не захотели впустить в него женщину с грудным ребенком и молча слушали, как постепенно на тормозной площадке затихает плач младенца, замерзающего от пронизывающего ледяного ветра. Тема деградации человека постоянно возникает в диалогах героев: «Вот звери-то, прямо креста на шее нет» (Романов 1988). «Со всем озверел народ, — сказала старушка, — бывало, видят, что старая, еще иной раз помогут, а сейчас толкают в грудь со ступенек <...>» (там же).

Апокалиптизм в рассказах Романова нередко проявляется на лексическом уровне. Показывая в «Государственной собственности» (1927) крушение старой жизни, писатель многократно употребляет слово «ломать» — ломают стены, часовню, дома, даже завод: «У нас прямо, как только объявили, так и пошло <...> Господи, что только было!.. <...> Кто железную трубу с фабрики тащит, кто стол, кто полмашины уволок. Завод один целую неделю *ломали*» (Романов 1988).

Мотив разрушения дома имеет обобщающее значение гибели мира. Человеку важно ощущать связь с отеческим гнездом. Но дом — это и малая родина, и мироустройство, и Отечество Небесное (см.: Радомская 2006, с. 5), поэтому с разрушением дома сопрягаются образы отчаяния, безумства, гибели.

В ином ключе поданы апокалиптические образы в *сатире неклассического типа*. Проблематика творчества Платонова, Новикова не сводится к выявлению и бичеванию общественного по-

рока и тем более к разоблачению бытовых явлений и отдельных носителей зла. Их произведения имеют сложно согласуемые уровни, ориентированные на выявление экзистенциальных, бытийных основ существования человека, живущего в кризисную эпоху. В отличие от традиционной сатиры, где авторский идеал отчетливо ощутим в настоящем, в сатире второго типа он перенесен в неопределенное будущее. Такое мироощущение нередко сопрягалось с эсхатологической интерпретацией мира, а потому библейские образы и символы служат здесь не столько для отрицания критикуемого явления, сколько для углубления философского смысла произведений.

Для сравнения возьмем уже представленный ранее образ — Вечного града, Нового Иерусалима, где *утопия* и *эсхатология* сопряжены в единое целое. Если в творчестве сатириков первой группы они соотносятся как идеал и осуждаемая, достойная порицания действительность, то писатели-сатирики второго типа находят между ними более сложные соотношения.

Амбивалентный образ Москвы — Третьего Рима создан в рассказе Новикова «Обиход вольного разума» (1928) и в повести «Причины происхождения туманностей» (1929)<sup>1</sup>. С одной стороны, это «верховный город», вобравший в себя характерные черты утопических городов, «административный центр», по иронической ремарке автора, «средоточие ума и справедливости», сердце нарождающегося мира. С другой стороны, Москва — химера, не оправдавшая надежд народа на справедливость и ставшая средоточием лжи. В городе произошла подмена коллективного разума, товарищества, живого практического дела циркулярами, горами бумаг. К концу 1920-х гг. Москва в творчестве Новикова выросла в символ бюрократического устройства нового государства («Причины происхождения туманностей»).

В рассказе «Обиход вольного разума» образ революции имеет эсхатологические коннотации. Октябрь видится в нем как «окончание мира», «конец света». Герой рассказа — крестьянин Степан Фомич Тынов, задумавшийся о смысле жизни, «вечном свете» и беспредельном «блаженстве жизни», — неожиданно обретает истину в виде Слова с «исчерпывающим смыслом», которое герой прочитывает на бумаге, случайно оказавшейся у

1 В духе философской традиции начала XX в. А.Н. Новиков представлял коммунистическую идеологию как верование новой эпохи — религию коллективизма.

него под рукой. Доморощенный философ, в чьих рассуждениях слышатся отголоски историософских размышлений В.С. Соловьева и Н.Ф. Федорова, совмещенные с социальной коммунистической утопией, Степан Фомич понимает слова на бумаге как новое Откровение, ведущее к «тысячелетнему царству». В результате Тынов и его жена, прожившие свою жизнь аскетично и нравственно, смиренно вынесшие революционный слом жизни, на склоне лет чудесным образом обретают молодость: «Чем больше он читал, тем ярче пылали его щеки, а в груди спирался горячий воздух. По мере приближения к окончанию чтения настроение Степана Фомича становилось ровным, лицо светилось радостью, а на губах играла улыбка. Нечесаная рыжая борода приобрела свежий, темно-коричневый вид и подернулась волнообразной рябью» (Новиков 1929, с. 66). Примечательно, что задолго до *преображения* тоску по «ровной жизни» испытывают многие персонажи повести: приемный сын Степана Фомича Клим, татарин Абдул-Бехмет, а вслед за ними и сам Степан Фомич. Все они делаютя странниками, идущими навстречу истине, и это стремление становится выше семейных привязанностей, привычки к домашнему уюту. Герои принимают своеобразную аскезу ради скорейшего наступления золотого века.

В связи с эсхатологическим пониманием революции чрезвычайно важна появляющаяся в рассказе «Обиход вольного разума» *легенда о волке*, некогда преградившем татарам вход в глубинную Русь (см.: Новиков 1929, с. 64). Татары сохранили веру в его возвращение, связав «со вторым пришествием волка» окончание старого мира. В финале рассказа волк действительно пробегает сквозь «Волчьи ворота» на запад. Татарское население увидело в этом знак наступления эры «мирового джигитства» (мировой революции). В ироническом переосмыслении библейской темы задействовано множество смысловых пластов. Новиков соединил ожидаемое татарами событие («второе пришествие») с пожаром в деревне, который в литературе 1920-х гг. служил маркером революции (ср. у А.А. Блока: «*Мы на горе всем буржуйам / Мировой пожар раздуем <...>*»<sup>2</sup>). В народно-поэтической мифологии волк считается одним из самых неоднозначных персонажей. Определяющим в его символике является признак «чужой», т. е. связанный с «тем светом», с миром

2 Строки из поэмы А.А. Блока «Двенадцать» (1918).

мертвых, а также с нечистой силой, дьяволом (см.: Славянские древности 1995, с. 111–112); волк прокладывает тропы туда, где будет война (там же, с. 117). В библейских текстах он иносказательно соотносится с врагом, уводящим от истинной веры, а значит, с Антихристом. Вместе с тем, по народным поверьям, волк-одиночка, перебегающий дорогу путнику, считается предвестником счастья и благополучия (там же, с. 116–117). Так с помощью легенды о волке Новиков символически обозначил исторический контекст (Первая мировая и Гражданская войны, революция 1917 г.) и сакральные смыслы рассказа, связанные с эсхатологической темой конца старого мира.

В сатирических произведениях Новикова наблюдается примат идейности над художественностью. Писателю было важнее донести до читателя свои мысли о мире и человеке в нем, а потому код комического в его вещах опознается с трудом, порождая эффект «несмешной сатиры».

Русская литература не раз художественно изобличала уверенность сильных мира сего в том, что человек не способен выдержать бремя свободы. Эта же тема волновала и сатириков 1920-х гг., высмеивавших желание коммунистов насильно сделать людей счастливыми, превратить их в послушное стадо. Однако отсылка к поэме «Великий инквизитор» порой делала сатирические тексты не смешными, а страшными. Таковы фельетон Платонова «Душа человека неприличное животное» (1921) и его рассказ «Усомнившийся Макар» (1929), повести Булгакова «Дьяволиада» (1923) и Козырева «Ленинград» (1925). Человек, даже самый малый, протестовал против несправедливости, и его бунт нередко окрашивался авторами в эсхатологические тона.

Герой рассказа Зошенко «Страшная ночь» (1925) Борис Иванович Котофеев — маленький человек, задумавшийся о смысле жизни. Он бедный музыкант, по замечанию жены Лукерьи Петровны Блохиной, «нищий, без кола, без двора» (Зошенко 2002, с. 99), но главное — он не способен добывать средства к существованию по причине излишней совестливости и «задумчивости». За это его не уважают окружающие, презирает жена. Зошенко короткими штрихами намечает общую картину оскудения нравов вокруг героя, показывает механистичность и пустоту жизни, поклонение мамоне. После неприятного разговора с женой, в очередной раз упрекнувшей Котофеева в неспособности к жизни, он вышел на ночную улицу.

В городском саду к нему на скамейку подседа девица с широкими бедрами, в короткой юбке и в светлых чулках — живое олицетворение бесстыдного, продажного времени НЭПа. Герой Зощенко вдруг почувствовал страшное экзистенциальное одиночество, свою незащищенность в жестоком мире и попытался сказать об этом людям, которые, однако, не поняли его. Обезумевший, он метался в озверевшей толпе, пытаясь найти спасение. Но даже церковные стены не защитили маленького человека. Его преследовали с непонятной злобой и остервенением. Котофеев ударил в набат, пытаясь разбудить город, но на колокольне героя настигла толпа. Глубинный смысл этой пародии на Апокалипсис проявляется при соотнесении личности незадачливого героя, все грехи которого состояли в том, что он «вареньем на скатерть капал и три рубля денег в долг без отдачи занимал» (Зощенко 2002, с. 97), с трагическим временем перемен, потребовавшим от человека грубой силы, хитрости, беспринципности. Именно слабому, безвольному герою дано почувствовать грозные предвестия приблизившегося конца света. Но — увы! — мир не слышит своих пророков.

Примечательно, что в этом рассказе Зощенко сатира не связана со смеховым кодом. И если описание главного героя в начале рассказа и способно вызвать улыбку, то сама композиция произведения, снабженного авторским предисловием, отсылающим к проблемам литературной жизни и философско-культурологическому труду О. Шпенглера «Закат Европы» с апокалиптической картиной умершей культуры, обуславливает грустную автоиронию рассуждений рассказчика. Неудачник Котофеев — это своеобразное альтер эго самого Зощенко, чей голос-набат тоже не опознавался как сигнал бедствия, приближающегося заката культуры и грядущего Апокалипсиса.

Писателем с особым эсхатологически-историсофским видением мира, многие произведения которого невозможно понять без соотнесения с неклассическими видами сатиры, был Платонов. Он исходил из представления о конечности мировой истории и о наступлении «весны преображенного мира» (Платонов 2004, с. 20) как главной цели человечества. Однако последнее, по его мнению, не связано со сверхъестественным вмешательством, а целиком зависит от усилий человека. Историсофия Платонова вполне материальна, сопряжена с активной жизненной позицией писателя-инженера и стремлением к усовершенствованию общества. Художественная философия

Платонова удивительным образом совпала с революционными устремлениями эпохи и одновременно с философскими исканиями Серебряного века (см.: Гюнтер 2012). Возможно, поэтому его герои надмирны, аскетичны, стремятся постичь истину и ради достижения гармонии готовы пожертвовать собственным «веществом существования» (выражение А. Платонова. — И. М.). Они чувствуют ответственность перед будущим, которое связывается в художественном мире писателя с детьми, рожденными для особой миссии — спасения мира. Не случайно в одном из ранних рассказов — «Странники» (1920) — мальчик Митя думает о конце света, и в его грезах возникает картина вечного солнца, вокруг которого сидят радостные тихие странники и домашний пес Волчок. Герой повести «Котлован» (1930) Вощев говорит ссорящимся при ребенке родителям: «У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, он же весь свет родился окончить. <...> Если вам нечем спокойно существовать, вы бы почитали своего ребенка — вам лучше будет» (Платонов 1989, с. 370).

В раннем творчестве писателя библейские образы были средством выражения революционно-романтических (в публицистике) и социально-философских (в художественных произведениях) идей. Таковы рассказ «Тютень, Витютень, Протегален» (1922) и «Рассказ о многих интересных вещах» (1923), где мотивы потопа, конца света связываются с прогрессом, наступлением новой эры. Позднее ситуация изменилась коренным образом — значительно усложнилась. Эсхатологические мотивы зазвучали в произведениях как сатирических, служа в них главным образом средством обличения реальной практики строительства коммунизма, так и несатирических. О конце света (в значении конечной точки путешествий странников) думают многие герои рассказов и повестей Платонова 1923–1930 гг., романа «Чевенгур» (1927–1929), повести «Котлован» (1930) и др.

Своеобразие творчества Платонова состоит в том, что в одном и том же произведении писателя уживаются утопия и эсхатология, христианская идея торжества Спасителя и теория циклической смены миров, восходящая у него, с одной стороны, к учению раскольников, а с другой — к популярной книге Шпенглера «Закат Европы». Герои Платонова устремлены к будущему, активно строят новую жизнь и в то же время ожидают смерти, подвержены энтропии. Произведения писателя сочетают тонкий лиризм и едкую иронию, реалистическое изображение

мира и сильные модернистские тенденции, выразившиеся в тяготении к остранению образов и гротеску, метафоричности и ассоциативности поэтических фигур. Итак, мирное сосуществование взаимоисключающих оппозиций — характернейшая черта поэтики Платонова, в том числе и его сатирических произведений.

Эсхатологические мотивы и образы у Платонова также подвержены закону разнонаправленности смыслов. Писатель разрабатывал апокалиптический мотив наступающего Царства Божия, мотив Нового Иерусалима, Града Небесного. При этом одни и те же образы даются у него как со знаком «плюс», так и со знаком «минус», то в романтическом, то в ироническом и даже сатирическом ключе. Если в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923) Каспийская Невеста — положительно коннотированное воплощение Мировой Души, то в «Чевенгуре» единственная в коммуне женщина Клавдюша — это уже травестированный образ Мировой Души. В отличие от Каспийской Невесты она привержена телесным радостям (одновременно жена Чепурного и любовница Прокофия Дванова), любит собственность, мечтает завладеть всем имуществом Чевенгура.

Платонов исходил из того, что художественный образ, художественное слово не могут иметь один-единственный смысл — он бесконечен, а потому в каждую фразу писатель вкладывал целый веер значений, каждое из которых углубляет предыдущее. Вспомним библейскую надпись над дверью в бывший храм, ставший местом заседаний чевенгурцев: «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные, и аз упокою вы». Фраза из Евангелия от Матфея, конечно, прочно увязана в тексте романа с конечной точкой странствий героев — с Чевенгуром, где, по их мнению, должна закончиться история. Однако слова Иисуса в тексте романа имеют и пародийный смысл. Измученных тяготами жизни и поисками истины людей Иисус призвал обрести покой в *новой вере*. Чевенгурцы же, уверовавшие в коммунизм, буквально реализуют слова Спасителя: они живут *спокойной* жизнью, позабыв тяжкий труд и заботы о пропитании. Потную работу они заменили заседаниями ревкома — дружескими собраниями под сводами церкви — и ожиданием прихода Мессии.

В произведениях Платонова часто действуют нищие. Изображая революционную эпоху, писатель обыгрывает известное библейское речение, что в Царствие Божие войдут только

«нищие духом». Но его герои бедны в буквальном смысле слова, т. е. не имеют материальных благ и средств к существованию. Таковы персонажи романа «Чевенгур», рассказа «Усомнившийся Макар», повести «Котлован» и т. д. Нередко это порождает комизм сцен и отдельных персонажей. Например, герой «Чевенгура» Пашинцев приходит в город Солнца совершенно голым, реализуя метафору «голый коммунист». Однако специфика эсхатологических мотивов у Платонова не сводится к осмеянию либо осуждению героев. Напротив, мотивы конца света, Страшного суда, прихода Мессии, обретения «тысячелетнего царства» обнажают историсофский, онтологический взгляд на мир, рисуящий далекую перспективу эсхатологического сценария будущего.

Подводя итог сказанному, отметим, что эсхатологические мотивы оказались продуктивными для сатиры 1920-х гг. Взвигнутый послеоктябрьский мир потребовал новых художественных средств, и литература советской эпохи обратилась к библейской образности, используя ее для изображения неготового мира в его незавершенном состоянии. Многообразие голосов и мнений, когда каждый герой высказывал свою точку зрения на события, породило феномен диалогической сатиры, исходившей из представления о множественности сознаний, стремящихся постичь свое время. При этом поэтика диалогической сатиры позволяла писателям говорить о серьезных вещах, снимая излишний пафос явной или скрытой иронией.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1997 — Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов.
- Булгаков 1995 — Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1995. Т. 2.
- Гюнтер 2012 — Гюнтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М., 2012.
- Замятин 2014-1 — Замятин Е.И. Собр. соч.: В 4 т. М., 2014. Т. 3.
- Замятин 2014-2 — Замятин Е.И. Собр. соч.: В 4 т. М., 2014. Т. 4.
- Зощенко 2002 — Зощенко М.М. Собр. соч.: В 4 т. М., 2002. Т. 2.
- Менглинова 2007 — Менглинова Л.Б. Социально-философская сатира в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Вестник Томского гос. ун. 2007. № 295. С. 29-35.
- Новиков 1929 — Новиков А.Н. Обиход вольного разума // Красная новь. 1929. № 1. С. 56-70.
- Платонов 1989 — Платонов А.П. Чевенгур: Роман и повести. М., 1989.
- Платонов 2004 — Платонов А.П. Сочинения. М., 2004. Т. 1. 1918-1927. Кн. 2.
- Радомская 2006 — Радомская Т.И. Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX века. Опыт духовного, семейного, государственного устройства. М., 2006.
- Романов 1988 — Романов П. Рассказы [Электронный ресурс]. М., 1988. URL: [http://az.lib.ru/r/romanow\\_p\\_s/text\\_2511.shtml](http://az.lib.ru/r/romanow_p_s/text_2511.shtml)
- Славянские древности 1995 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 1 / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995.
- Соколов 1998 — Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1998.
- Спиридонова 2014 — Спиридонова Л.А. «Лири-сатира» как жанр комического в русской литературе начала XX века // Комическое в русской литературе XX века / Сост. и отв. ред. Д.Д. Николаев. М., 2014. С. 23-30.
- Федяева 2013 — Федяева Т.А. Диалог и сатира: проблемы поэтики сатиры неклассического типа. СПб., 2013.

Апокалипсис по-советски: эсхатологические мотивы  
в произведениях сатириков 1920-х гг.

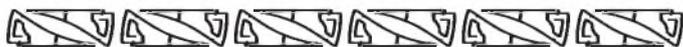
В русской сатирической литературе 1920-х гг. активно использовались эсхатологические мотивы. При этом характер осмысления библейской образности зависел от принадлежности к одной из двух ветвей русской сатиры XX в. — классической либо диалогической. В статье в избранном ракурсе анализируются наиболее характерные произведения П.С. Романова, М.А. Булгакова, М.М. Зощенко, А.Н. Новикова, А.П. Платонова.

*Ключевые слова:* эсхатологические мотивы, диалог, неклассическая сатира, А. Платонов, А. Новиков, П. Романов, М. Зощенко, М. Булгаков.

Soviet-Style Apocalypse: Eschatological Motives  
in the Satire of 1920s

In Russian satirical literature of 1920s eschatological motives were actively used. However, the character of comprehension of scriptural imagery was different in the two types of Russian satire of the 20<sup>th</sup> century — classic and dialogic. In this perspective the most significant works by P. Romanov, M. Bulgakov, M. Zoshchenko, A. Novikov, A. Platonov are discussed.

*Keywords:* eschatological motives, dialogue, non-classic satire, A. Platonov, A. Novikov, P. Romanov, M. Zoshchenko, M. Bulgakov.



Е.Г. Чернышева (Москва)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ  
«НЕУДОСТОВЕРЕННОГО» МИРА:  
«ЕЛИЗАВЕТА БАМ» ДАНИИЛА ХАРМСА  
И «ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ»  
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В УТОПИЧЕСКОЙ  
И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИЯХ





Драматические произведения «Елизавета Бам» (1927) Д. Хармса и «Дураки на периферии» (1928) А. Платонова исторически и типологически близки: образная система обоих с очевидностью тяготеет к определенным универсальным культурным моделям, пронизана соотносимыми мифопоэтическими структурами. Эсхатологические и утопические проекции актуализируются в художественной реальности пьес фрагментарно или как возможность.

М. Ямпольский в русле идей Ж.-Ф. Жаккара о творчестве Д. Хармса как итоговом этапе русского авангарда (см.: Жаккар 1995) делает заключение, что оно принципиально отличается от более раннего авангарда прежде всего отсутствием социальной утопии: «<...> исчезновение утопического компонента, с которым так неразрывно связан ранний русский авангард, объясняется девальвацией утопизма в советской культуре и политике» (Ямпольский 1998, с. 370). Это обоснованное утверждение нуждается все же в некотором уточнении с учетом понимания утопии как двойственного модуса наилучшего обустройства мира, в котором могут присутствовать и прогрессистские доктрины (технократическое переналаживание действительности, построение в перспективе гармоничного общества), и архаические или ретроспективные «идеальные» модели (патриархальная/консервативная, «бегство» из цивилизации к природе и пр.). Н.В. Ковтун, разрабатывающая типологию и генезис отечественной утопии, пишет: «Утопия <...> постоянно стремится к аннексии смежных областей: с одной стороны, объединяет в тексте, картине мира различные типы мирообразов и способы словесного моделирования мира (пастораль, поучение, панегирик, исповедь), к которым восходит поэтика данного вида литературного жанра, с другой — вторгается в область идеала и идеального» (Ковтун 2009, с. 15). «Елизавета Бам», созданная до «великого перелома» 1929 г., содержит идиллически-патриархальный, «сказочный» топос («дом на горе»), который парадоксально соединен с идеей научного преобразования человеком мироздания и — при всей «отгороженности» от бытового пространства пьесы — стремится реализовать свой позитивный семантический потенциал в общественном/семейном



устройстве «здесь и сейчас». Травестия, оставаясь существенным компонентом «идиллии», не снимает ее положительного пафоса и в то же время благодаря смеховому элементу не позволяет финалу пьесы разрешиться абсолютно трагически.

Патриархальная природно-универсальная модель идеального «общезития», соотносимого с семьей/домом и социумом в целом, реализуется в картинах, данных в репликах персонажей (прежде всего Петра Николаевича<sup>1</sup>), и проецируется на алогичный сюжет. В той фазе сюжета, когда в квартире Елизаветы Бам оба гостя, забыв о том, что пришли ее арестовывать за некое неназванное и, вероятно, несовершенно преступление, пускаются в непосредственное живое общение, затевают забавы вместе с хозяевами, хором, музыкальными инструментами, П.Н. представляет поэтическую историю о домике на горе. Она не реализована — в отличие от других смысловых компонентов пьесы — в пантомимно-буффонадном ключе, а исключительно вербальна:

Я только что оттуда, там прекрасно.  
Цветы растут. Деревья шелестят.  
Стоит избушка — деревянный домик,  
в избушке светит огонек,  
на огонек слетаются черницы,  
стучат в окно ночные комары.  
Порой шмыгнет и выпорхнет под  
крышей разбойник старый козодой,  
собака цепью колыхает воздух  
и лает в пустоту перед собой,  
а ей в ответ невидные стрекозы  
бормочут заговор на все лады.

(Хармс 1997, с. 259<sup>2</sup>)

Известно, что дом в народной культуре — «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства рода и семьи (включая не только живых, но и мертвых)» (Топорков 1995, с. 168). Нарисованная П.Н. стихотворная картина в целом совпа-

- 1 Далее в тексте статьи вместо «Петр Николаевич» — «П.Н.», за исключением особых случаев.
- 2 Историю создания пьесы, а также ее «сценический» и «литературный» варианты см.: Мейлах 1987.

дает с этими универсальными смыслами. Не расходится с ними и предшествующее поэтическому описанию прозаическое реально-бытовое воспоминание П.Н. о юности в домике, где ему нечего было бояться. (И лишь Иван Иванович, своеобразный его двойник, включившийся в рассказ П.Н. о прошлом, выдвигает версию: именно там и тогда случилась смерть П.Н. от руки Елизаветы; однако прямой каузальной связи между поэтической и прозаической историями выстроить нельзя.)

Несмотря на утверждение П.Н. о доме: «никто в нем не живет», далее вновь разворачивается антропоморфная картина гармоничной жизни обитателей домика:

<...> в нем только мыши трут ладонями муку,  
в нем только лампа светит розмарином  
да целый день пустынником сидит  
на печке таракан.

(Хармс 1997, с. 260)

Рассказ П.Н. соблазнительно интерпретировать как свойственную утопии аллегория гармоничной стратификации общества, организовавшего трудовые и духовные усилия вместе с правителем-мудрецом. Но картина оказывается сложнее, ее «утопизм» возрастает, так как в нее вовлекаются вся стихия природы и человек как таковой, покоряющий мир:

Есть бесконечное движенье,  
дыханье легких элементов,  
планетный бег, земли вращенье,  
шальная смена дня и ночи,  
глухой природы сочетанье,  
зверей дремучих гнев и сила  
и покоренье человеком  
законов света и волны.

(Хармс 1997, с. 260)

«Домик на горе» вписан в мифопоэтические контексты<sup>3</sup>. Архетипический образ горы как вариант мирового древа пред-

<sup>3</sup> Они, вероятно, воспринимались автором через посредство романтических и постромантических (прежде всего символистских)

полагает докусы, расположенные на вертикальной оси от земного к небесному/божественному. «Домик на горе» близок этому полю сакрального, трансцендентного: на него распространяется мифологическая семантика светлой картины убежища, «земного рая». Косвенное подтверждение тому — наблюдения современного исследователя: «<...> в народной мифологической традиции контурно очерчивается и архетип “гора-жилище” <...> Так, в одной из бывальщин именно на горе видят ночью дом, который “стоит светится”, тогда как днем его там нет. Согласно другому повествованию, на горе внезапно возникает виртуальное жилище, видение которого недоступно обыденному взгляду <...> При этом, как выясняется, вершина самой горы имеет облик дома, а две ее кромки уподобляются открытой двери, через которую можно увидеть собравшуюся там “беседу”» (Криничная 2012, с. 116). Близкая картина возникает и во фрагменте, предворяющем нарисованную П.Н. поэтическую идиллию и, в нашем представлении, составляющем вместе с иными ассоциированными фрагментами единый многозначный топос («домик на горе»). Имеются в виду слова хора о сосне, супружеской кровати на ней, об окне с молодым стариком и о растворенных воротах (см.: Хармс 1997, с. 257–258).

Поэтика образа «домика на горе» определяется тотемическими мотивами, характерными для сказок о животных, и семантикой образа лесного дома из волшебной сказки. Здесь одновременно соприсутствуют обозначенные В.Я. Проппом в характеристике сказочного дома («мужского дома», избушки) элементы: мотив, воплощенный в формуле «в доме никого нет», крепкая дружба «братьев» — обитателей дома, «распределение обязанностей» в «коммуне» (см: Пропп 1998, с. 202–210). По ходу развития действия в пьесе появляется даже характерное для волшебной сказки «приглашение в дом» девушки. Однако актуализация этого мотива (императивно звучащая рекомендация Елизавете сходить в домик на горе, в условно «звериную» компанию и др.), помимо характерного для сказки «она или не при-

---

стилизаций мифофольклорных текстов. М. Мейлах генезис этого фрагмента возводит к переработке легенды о Святом Граале в «The Waste Land» Т.С. Элиота (1922) (см.: Мейлах 1987, р. 175–176). В круг возможных источников входят литературные сказки, переработанные фольклорные сказки (этот ряд лишь приблизительно может быть обозначен именами Л. Тика, В. и Я. Гриммов, О. Уайльда, Н. Вагнера, К. Чуковского и др.), а также собственно фольклорные произведения.

надлежит никому, или она принадлежит всем» (там же, с. 213), выводит героев (как и само повествование) за пределы традиционного для волшебной сказки смысла (инициации).

Матримониальная идея, очевидная в этом идиллическом топосе и ассоциированных с ним фрагментах, маркированная в словах «невеста», «супруг»/«муж», вероятно, связывает именно Елизавету и П.Н. Брачные мотивы коррелируют со смертельной, губительной «любовью». Возникает целый комплекс мортальных смыслов разного ценностного наполнения. Хотя в «разыгрываемом» плане развития событий вина со всей очевидностью ложится на отца Елизаветы, именно Елизавета, по версии Ивана Ивановича и Первого/П.Н., убила П.Н. в неопределенном прошлом, вследствие чего — в просматриваемой логике алогичного нарратива — «завтра ночью», по его же словам, она умрет. Именно за П.Н., вновь обретшим «жизнь» в финале пьесы, подчиняясь его воле, следует Елизавета. Но неявные итоги «развязки» пьесы (остается под вопросом судьба героини) и мощный призыв П.Н. к Елизавете преодолеть границу жестокого алогичного мира и мира идиллического (пусть и не свободного от смерти) делают идиллию открытой «реальному» миру и продуцируют ее неявный утопический потенциал. В момент гибели от сабли Папаши после своеобразного рыцарского («богатырского») турнира П.Н. зовет героиню в идиллическую реальность «домика на горе», чтобы вовлечь Елизавету в некое действие, трансцендирующее человеческое существо в иную ипостась. В его предсмертном призыве/прогнозе по отношению к Елизавете звучит: «<...> прощай, Елизавета Бам, / сходи в мой домик на горе / и запрокинься там. / И будут бегать по тебе / и по твоим рукам / глухие мыши, а затем / пустынный таракан» (Хармс 1997, с. 264). Запрокинуться — откинуться назад или набок телом. Поза женского тела, которого касаются обитатели домика, порождает двойственные смысловые ассоциации сексуального<sup>4</sup> и мортального характера.

П.Н. словно продвигает Елизавету, зовет с собой в некое инобытие, но этот переход должен совершиться в идеальном пространстве<sup>5</sup> домика на горе. Очевидны фольклорно-мифоло-

4 Здесь возможна ассоциативная идентификация П.Н. с центральным персонажем его рассказа, «пустынником тараканом».

5 Некоторые исследователи видят в самом «поэтическом» «домике на горе» состоявшийся «переход в иное пространство», судя по контексту — постмортальное (см. об этом: Кусовац 2013. В этой же работе — о проблеме пустоты / одиночества, космогонических мотивах пьесы).

гические параллели: «<...> в обрядовой поэзии переселение человека (например, вышедшей замуж девушки) в новый дом уподобляется смерти» (Топорков 1995, с. 168). Детали предсмертной «исповеди» (с просьбой о прощении, вероятно, за несостоявшуюся «сказочную» *dolce vita*), произнесенной под колокольный звон, вызывают ассоциации и с венчанием, и с похоронами: «<...> слышишь, колокол звенит / на крыше бим и бам. / Прости меня и извини, Елизавета Бам» (Хармс 1997, с. 264–265).

Традиционное семантическое наполнение образа таракана (см.: Даль 1882, с. 390) также претерпевает изменения. Известно, что «в поэтике ОБЭРИУ таракан стал своеобразным “предметом-знаком” <...> с совершенно обновленным значением» (Кобринский 2008, с. 115). Амбивалентные значения образа проявляются по ходу развития действия «Елизаветы Бам». В первоначально благостном состоянии «дольно-горнего» мирка («поэтический» рассказ П.Н.) он центральный хранитель гармонии и покоя, отрешенности от суетных движений и связей, «пустынник таракан», сидящий на печи, едва ли не «мудрый старик». С народно-поэтическими представлениями о печи как центре избы, являющей собой модель мироздания, здесь спаяны «высокие» религиозные смыслы слова «пустынник» (отчужденный от мира и выбравший радикальное уединение религиозный субъект)<sup>6</sup>.

Ощутимый мотив пустоты, отсутствия видимых феноменов («никто в избышке не живет», «собака лает в пустоту», «невидные стрекозы» и др.) выводит идиллическую картину на онтологический уровень. М. Ямпольский рассматривает пустоту в творчестве Хармса как атрибут утопии, указывая на ее способность поглощать наружное, «превращая его во внутреннее»<sup>7</sup>.

6 Представляет интерес рассмотрение художественной трансформации семантики имен героев. В «Петре Николаевиче» и «Елизавете» отчетливо просматривается код иудеохристианской культуры, конечно же встроенный в контекст авторской иронии и гротескного шаржирования. Так, сопричастие неантропоморфного «пустытника» и женщины, «давшей обет Богу» (именно так переводится с древнееврейского имя Елизавета), в идеальном пространстве дома на горе (пустыней для подвижников могла быть и гора) можно с известными оговорками интерпретировать как травмированную реплику в диалоге с Пушкиным (ср. стихотворение «Отцы пустыньники и жены непорочны...»), длившимся вплоть до середины 1930-х гг. (в частности, в целом ряде «молитв» Хармса).

7 «Но внутреннее дается как ничто, как *u-topos*, “неместо”, сходное с “несмыслом” Малевича и “черным шаром” Мейринка, втягива-

В цитируемом исследовании пустота выступает неким эквивалентом негативности; она синонимична таким понятиям, как «ноль», «зияние», «провал», «абсолютное небытие», «блокировка дискурса». Но, как нам представляется, в «Елизавете Бам» «пустота» — многомерный образ. В характеристике дискурса — оценке внешней или внутренней речи персонажей со стороны других субъектов диалога — присутствует близкая пониманию М. Ямпольского семантика пустоты (ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: «Пустые, глупые слова!», Хармс 1997, с. 260; ПАПАША: «О что за женщины, понятия в них мало, / они в понятиях имеют пустоту», там же, с. 266). Однако в характеристике самой идиллической «реальности» домика на горе (пусть и виртуальной, лишь проговоренной) пустота — провокация / ожидание ответа со стороны мироздания на молчаливое присутствие в нем, «вместилище»: не случайно «стучат в окно ночные комары», «невидные стрекозы / бормочут заговор на все лады», покое пространство «под крышей» осваивает козодой — «шмыгнет и выпорхнет» (там же, с. 259). Эти художественные воплощения заполненной и структурированной пустоты коррелируют с амбивалентным образом пустоты в творчестве А.П. Платонова конца 1920-х — начала 1930-х гг. У Платонова чаще всего пустота в мире мысли и духовности — это как раз вместилище, потенциальное место хранения и сбережения сущностей, «открытость в мир» и своеобразная мудрость, пустота же физического пространства более драматична в аксиологическом плане: она соотносится с гибельностью, мертвенностью, скукой, поводом для онтологической тревоги (см.: Дмитровская 1999, с. 189; Баршт 2005, с. 106–114), но эта же пустота — сфера освоения, заполнения энергией.

В целом онтология локального мира «домика на горе» характеризуется гармонией антропогенного и природного, цикличностью, основанной, вероятно, на ритуально-мифологической повторяемости. Здесь «лампа» (нечто рукотворное, относящееся к техническим изобретениям) «светит розмарином» (природное «топливо»), и вся поэзия сказочного дома / света / очага вписывается в общемировые, планетарные, космические циклы, в то же время соположенные идее развития и прогресса

---

ющим в себя и превращающим в ничто предметы мира» (Ямпольский 1998, с. 203–207). См. также соотносимые характеристики «пустоты» у Хармса и Липавского: Жаккар 2011, с. 178; Токарев 2006, с. 202–203, 254–256.

человечества. «Сочетанье», единство стихийных сил природы, разномасштабных существ и homo sapiens формирует образ утопического универсума, где «покоренье человеком законов света и волны» маркировано сильной позицией — финалом монолога (а также следующей знаковой репликой собеседника).

Эта картина соотносима с одной из локальных утопий в романе Платонова «Чевенгур» (создавался в 1926–1929 гг.), а именно с ревзаповедником Пашинцева. Онтологические вопросы здесь прямо заявляют о себе в более предметной, нежели у Хармса, пейзажной зарисовке. В ее центре — заброшенный дворянский дом. Колонны выполнены в форме женских ног, у основания одной из них — латинский стих. Антропоморфный образ Вселенной (см.: Малыгина 2005, с. 120) задает идею вечного движения и включенности Земли в общемировые космические процессы: «Вселенная — бегущая женщина: / Ноги ее вращают землю, / Тело трепещет в эфире, / А в глазах начинаются звезды» (Платонов 1991, с. 148). В этом фрагменте воплотилась близкая Платонову идея всеединства, объединяющая религиозную и научную ветви космизма; известно, что в платоновском метатексте она трансформировалась в проект научного преобразования природы, всей вселенной энергией сознания и труда человека (см.: Шубин 1987; Семенова 1989; Семенова 2001; Яблоков 1990; Баршт 2004; Малыгина 2005 и др.). Онтология у Платонова связана с историософией. Не случайно здесь Вселенная, как бегущая женщина, задает новый виток в развитии планеты. В этом образе воплощено характерное для первых послереволюционных лет восприятие свершившегося эпохального события: «<...> это не просто обычная социальная революция, а грандиозный катаклизм, начало “онтологического” переворота, призванного пересоздать не только общество, но и Землю (господство над стихиями, превращение самой планеты в управляемый космический корабль) и жизнь человека в его натурально-природной основе» (Семенова 1993, с. 31). У Хармса запечатленный в цитированном фрагменте «эволюционистский проект» не вписан в какую-либо общую телеологическую перспективу, существует в циклических фазах и самой идиллии, и алогичного «внешнего» мира, но он самодостаточен как частное проявление утопического модуса.

Идеи цикличности и бесконечного движения в «Елизавете Бам» отмечались исследователями (см.: Жаккар 1995, с. 437; Ямпольский 1998, с. 150). Однако космизм и универсализм видят-

ся М. Ямпольскому нехарактерными для Хармса. Исследователь рассматривает эти категории как проявление российского «провинциального сознания, традиционно преодолевающего свою изоляцию и вторичность с помощью универсалистской риторики» (Ямпольский 1998, с. 370). (В этот ряд «российских провинциалов» исследователь ставит также В. Хлебникова и К. Малевича.) Думается, «антикосмистские» интенции без всяких оснований отнесены к Хармсу; по крайней мере, физические величины, описывающие и объясняющие законы мира в исследуемом фрагменте «Елизаветы Бам», соотносятся с общеевропейскими идеями энергетизма В. Оствальда, флуктуации энергии А. Эйнштейна, корпускулярно-волновой теорией света, квантовой теорией Луи де Бройля. Интерес к проблемам энергии формалистов (близость к которым обэриутов хорошо известна), влияние естественнонаучных идей через посредство А. Богданова, К.Э. Циолковского и др. на современников Хармса создают тот интеллектуальный фон, который позволяет выделить приведенный «рассказ» П.Н. как коррелирующий с мифологией эпохи и ее научной основой. Иронический вектор «рассказа» при этом не исчезает.

Фантастические произведения Платонова 1920-х гг. оказываются созвучными идее «покоренья человеком законов света и волны» (Хармс 1997, с. 260), однако Платонов рисует в числе прочего опасности «техногенной» утопии (превращение людей в расходный материал преобразований в «Сатане мысли»). Хармс же переносит «слом» гармонии мира на уровень поведенческого абсурда и «затруднений» дискурса («трагедия языка» по Ж.Ф. Жаккару / Ионеско).

Важнейший элемент онтологии «домика на горе» — автономность, самопроизвольность света:

ИВАН ИВАНОВИЧ: А кто же лампу зажигает?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Никто, она горит сама.

(Хармс 1997, с. 260)

Справедливо утверждение: здесь «как бы происходит собственно движение времени, никем не отмечаемое <...> Это дом движителя времени, где нет наблюдателя, где лампа подобна солнцу. Этот дом — мельница времени, где мыши “трут ладонями муку” <...> Время здесь не фиксируется, не производится

“языком”, в том числе и колокольным» (Ямпольский 1998, с. 151–152). Иными словами, в этом мире нет ни субъекта творения (времени, света), ни наблюдателей / получателей. Прямых отсылок к единой универсальной субстанции, тем более — к надмирному/«по ту сторону» источнику света — в тексте не обнаружено, хотя образ лампы не исключает эти смысловые проекции (см. в Библии в отношении к Богу: «Ты, Господи, светильник мой» (2 Цар 22: 29), а также другие сакральные аллегории света). В «прозаическом» рассказе о детстве в домике тушил лампу сам П.Н. (хоть этот нарратив не прямо связан с рассматриваемой поэтической картиной гармонии и требует для исследования ее философских оснований дополнительных контекстов, возможно — из концепции деизма).

Однако самопроизвольность горения/света, «безначалие» бесконечного движенья элементов и планетного бега не приносят драматическую ноту в локальный мир домика на горе<sup>8</sup>, в отличие от «неудостоверенности» мироздания, безначалия планетарных орбит, релятивности социальных институтов в комедии А.П. Платонова «Дураки на периферии» (1928), где социальная утопия оказывается трагически исчерпанной и вывернутой наизнанку патриархальной идиллией.

Члены комиссии охматмлада (охраны материнства и младенчества), как и герои пьесы Хармса, входят в частную жизнь семьи по праву некоторой законной власти, чтобы утвердить государственную/общественную волю над детьми / новым поколением и родителями. Только у Платонова приход властной силы в семью несет для представителя нового поколения не исключение из жизни, а жизнь, рождение. Комиссия постановляет обязательность и полезность родить «от таких блестящих густых матерей» (Платонов 2006, с. 20), каковой является Марья Ивановна, жена служащего Башмакова, мечтающего о вердикте

- 8 Справедливо обращалось внимание на противостояние поэтически-алогичного, нерелексивного восприятия мира возможными посетителями, обитателями домика — и «дискурсивного мышления» тех, кто живет в логике абсурдного «реально-бытового» мира. «Иван Иванович не верит, что лампа может гореть сама: он находится снаружи дома, закрытая дверь которого защищает эту зону алогичности от проникновения логики. “Бесконечный дом” оказывается, таким образом, настоящим произведением искусства: тот, кому удастся туда проникнуть <...> уже не вне произведения искусства, а внутри него» (Токарев 2006, с. 189). Это утверждение можно спроецировать на призыв Н.П. к Елизавете погрузиться в это особое пространство идиллии.

«аборт». Идеальная послереволюционная семейная жизнь мыслится Башмакову в непосредственном будущем без нового ребенка, его умерщвление во чреве матери видится нормальным и желательным. Решение комиссии заставляет его подать в суд для взыскания с нее алиментов, тем более что некоторые члены охматмлада могли быть физическими отцами ребенка.

Для комиссии охматмлада как коллективного субъекта советской власти и революционно-утопической идеологии будущее едва ли не более значимо, чем настоящее. Поэтому прагматическая польза от рождения младенца мотивируется миссионерским характером комиссии: она призвана служить делу «обеспечения будущего населения» (Платонов 2006, с. 25), «фактически охранять судьбу поколений и организовывать будущее» (там же, с. 24). Патриархально-династическая модель семьи-государства здесь травестирована: отцов семейства — множество, сын по повелению матери (готовой примерить на себя маскулинные роли разбойницы, милиционера, хозяйки трактира) водружается «на престол», но это всего лишь «письменная конторка», на которой целесообразно писать выписки из протокола о достижениях и проектах в губгород и Максиму Горькому (там же, с. 44). Оказавшись по решению суда в роли коллективного отца, вписанного в новую советскую реальность, охматмлад стремится играть ее образцово, стать примером для тех, кто готов последовать «высокой» модели ячейки общества. Реально-бытовой, организационно-деятельный план образцового социального устройства детализирован, связь с утопическим метатекстом здесь очевидна. IV акт, в котором и разворачивается на первых порах социальная гармония новых, невиданных отношений неведомого раньше социального института охматмлада и «нового» частного человека, начинается с характерной ремарки: «Наиболее рационально использованная жилплощадь: помесь учреждения, детского приюта и жилья. Под плакатом “Дорогу детям, потому что они цветы” — громадная белая люлька под белым балдахином. Явная медицинская научность и мирная жизнь. На первом плане стол, тот же, что был в комиссии охматмлада. Половина стола накрыта скатертью» (там же, с. 44). Природная (явленная в значимой детали «цветы»), патриархальная («люлька, стол со скатертью»), научная («медицинская научность») и социальная гармония («мирная жизнь») явлена в интерьере, но словно бы и «застыла» в нем. Утопическая по сути «образцовость» охматмладовского

мира здесь явно декларируется и даже разыгрывается: он становится объектом осмотра в аспекте «основных принципов коллективного воспитания» (Платонов 2006, с. 45), а центральный субъект, ребенок, — экспонатом «достижений» во имя новых форм жизни.

Коллективный отец ребенка озабочен не его индивидуальным бытием, а «сохранением гражданского населения для будущего» (Платонов 2006, с. 33). В сознании коллективного родителя (комиссии) ребенок предельно фетишизирован, члены охматмлада видят свой прямой долг в «заготовке граждан впрок» (там же, с. 25). Обыгрывается внутренняя форма слова «заготовка», которая предполагает отчуждение от живой жизни, «консервирование», а значит, и умерщвление органического тела.

По сути, умерщвлением венчается образцовая коллективно-семейная организация жизни в IV акте<sup>9</sup>. Характерный для Платонова мотив опредмечивания человека здесь дан не только в комической, но и в негативной прорисовке. Е.А. Яблоковым отмечены рациональные старания члена охматмлада, бывшего ротного лекаря Лутына, «похожие на садистские забавы»: он выносит демонстрируемого по расписанию посетителям младенца на два часа на мороз для вентиляции легких (см.: Яблоков 2008, с. 163). Социальная утопия по-советски у Платонова несет на себе печать исторически обусловленных проблем: отражает конфликты «новой» морали (безразличие к индивидуальности, промискуитет), острые вопросы семейного и крестьянского / предколхозного «строительства», слом веры (уничтожение храмов), парадоксы революционного правопорядка.

Ведь сюжет движется благодаря юридическому казусу. Комиссия выполняет «четкую линию закона» (запрет на аборт женщине из обеспеченной семьи), но оказывается обвиняемой и осужденной к выплате алиментов за собственное правовое решение: «*Лутын*. Я все припоминаю, с какого места незаконие началось, — и не вижу. Кругом закон, а мы посредине мучаемся» (Платонов 2006, с. 43). Решение суда вносит в сознание охматмладовцев сомнение относительно социальных законов

9 Очевидны реминисценции из главы «Бунт» романа Достоевского «Братья Карамазовы» — образ слезинки замученного ребенка в основании мировой гармонии и др. (см.: Чернышева 2011).

и легитимного функционирования их собственной комиссии. Отсутствием логических, законных оснований, как выясняют герои, характеризуется и мир как таковой: «Ащеулов. Я на что хочешь мандат напишу, хоть на орбиту. Глеб Иванович. Вы-то напишете, а орбита вам — нет. Лутыин. А ведь действительно, мир никем не удостоверен» (там же, с. 52). С позиций бюрократической казуистики формулируется умозаключение: «<...> стало быть, он (мир. — Е.Ч.) юридически не существует» (там же).

Мотивы «незаконности» земного бытия, «несуществования» как свойства реальности поддерживаются обреченным на гибель вырванным и предъявленным суду «лишним» кустом в крестьянском огороде, взаимозаменяемостью «закона» и «слитной тьмы» в диалоге Евтюшкина с Лутыиным, пионерским стихом-небылицей, где «неизвестные никому причины» влекут абсурдное постановление наркома Коллонтай:

<...> Чтобы рожали только мужчины,  
Хочешь не хочешь, лопай, а рожай.

(Платонов 2006, с. 16)

Предъявить претензии земным властям или трансцендентному субъекту (Богу) либо оправдать реальность невозможно ни в границах этого абсурдного стиха, ни во всем безбожном мире Переучетска. Размышление о порядке вещей приводит к тому, что мир, включая Землю, планеты, не обеспечен декретом, юридически не подтвержден и субстанционально сиротлив. «Мир никем не удостоверен» — эта сентенция оказывается проявлением и констатацией экзистенциального отчуждения, эгоистических интенций вопреки коллективистскому образу жизни, трагизма бытия. В то же время для героев неудоверенность мира открывает вместе с осознанием его относительности представление о неразрывности свободы и ответственности<sup>10</sup>: «Лутыин. Существует или не существует — не окончательно

10 Ряд глобальных проблем в пьесах двух авторов — при всей разности разрешения бытийных конфликтов — связывает два произведения. Это осознаваемое отсутствие первопринцип, первоисточника света и тьмы; затруднения, порой невозможность объяснить невыполнимое или несправедливое постановление; неоднозначность категории «пустоты», вариации «никто» и «ничто» и их колебания в ценностной шкале от минуса к плюсу и др. Эти смысловые узлы типологи-

удостоверено. Башмаков от всего отказывается, — а мы, несмотря на это, лишились жен и оказались штатными воспитателями комиссии охматмлада» (Платонов 2006, с. 52).

Сочетание экзистенциальных и метафизических регистров очевидно и в «Елизавете Бам». «Дом на горе» как «идеальный проект», соединяющий патриархальную, природную и научную составляющие, оказывается недействен в обыденной реальности: он никого не спасает. «Бегство» в желаемую идиллию остается желаемым<sup>11</sup>. Мать обвиняет Елизавету в убийстве сына<sup>12</sup>, Елизавету арестовывают, чтобы «стереть с лица земли». Именно эта идиома, дважды звучащая в кольцевой композиции (в финале с вариациями повторяется приход П.Н. и Ивана Ивановича), вновь возвращает нас в поле «последних» бытийных вопросов: «земли вращенье», как и круговорот времен, индифферентно по отношению к человеку (как индифферентен неустойчивый мир по отношению к героям «Дураков...»). «Пустынник таракан» превращается в речи Елизаветы в палача с топором (топор также атрибут богатырской ипостаси П.Н., что позволяет еще раз увидеть соотносимость этих «обитателей» инвариантного домика на горе), сам домик трансформируется в пространство смерти / свадьбы в потустороннем мире. Все более настойчиво звучат эсхатологические мотивы. Здесь есть

---

чески соотносимы с идеями М. Хайдеггера («Бытие и время», 1927; «Что такое метафизика?», 1929) об обращенности человека к Ничто, которое есть вовсе не «тотальное ничто» небытия, а «фундаментальный опыт» переживания, позволяющий приоткрыться Сущему и в своем пределе являющийся условием человеческой свободы, с разрабатываемыми мотивами тоски, ужаса, смелости, совести, страха, смерти (см.: Хайдеггер 1997; Хайдеггер 2013), в целом — с некоторыми идеями европейского экзистенциализма. О концептуальных сходениях Платонова и Хайдеггера см.: Эпштейн 2006; об отдельных смысловых пересечениях Хармса и Хайдеггера см.: Ямпольский 1998, с. 91, 299; Токарев 2006, с. 139, 275.

- 11 Так Хармс оказывается в типологическом ряду создателей «странной» прозы конца 1920-х — 1930-х гг. (Л. Добычин, К. Вагинов, С. Кржижановский). Как показала Д.С. Московская, в экзистенциальной проблематике «странной» прозы «бегство во имя спасения» заменяется вследствие давления жизни иным духовным пространством — пространством ужаса. «Поэтому бегство не оборачивается спасением и становится бесплодным блужданием» (Московская 1999, с. 65).
- 12 Представляет интерес рассмотрение психоаналитических моделей во взаимоотношениях мать—сын и отец—дочь, как и иных конструкций бессознательного в тексте «Елизаветы Бам».

отсылки к Страшному суду. Реплика Елизаветы «Вороной конь, а на коне солдат!» вызывает ассоциации с третьим всадником Апокалипсиса в Откровении Иоанна Богослова. Характерно, что она появляется после рассказа Ивана Ивановича об убийстве П.Н. и реплики «Погублена навеки», также отсылающей к семантике конца света и окончательного воздаяния, определяющего навеки судьбу каждого (см. также в Евангелии эсхатологический прогноз относительно тех, кто погубит душу в день, когда явится Сын Человеческий: Лк 17: 24–33). Христианский эсхатологический код «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце» (Откр 12: 1) дает возможность выявить в диалоге новые смысловые ассоциации:

ИВАН ИВАНОВИЧ (зажигает спичку): Голубушка Елизавета!  
ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Мои плечи, как восходящее солнце!

(Хармс 1997, с. 252)

При всей смысловой разновекторности, если не травестированности собранных в одном диалоге апокалиптических реминисценций, очевиден мистериальный подтекст фрагмента. Трудно согласиться с утверждением Т.Б. Радбиля, что в данном отрывке проявляется «механический обмен не связанных друг с другом семантически и неадекватных прагматически реплик» (Радбиль 2012, с. 182), как не согласимся и с его определением «нарочитая неинформативность» (там же, с. 13) применительно к реплике Папаши: «Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы — то это не птица» (Хармс 1997, с. 250). Нам видится здесь «информативность» метафизического, телеологического порядка: проекция на апокалиптическую саранчу (гигантских размеров, с зубами; см.: Откр 9: 7) — предвестницу Страшного суда. Эти ассоциации согласуются с соседствующей репликой П.Н. о неожиданном наступлении несчастья и поддерживают трагический пафос суда / ареста / наказания земного в «реальном» измерении пьесы.

Конец света ожидает и Марья Ивановна из «Дураков на периферии». (Апокалиптические чаяния — константа художественного мира Платонова 1920-х — начала 1930-х гг.) Однако и это ожидание, и идея окончательного суда верховной инстанцией (Старшим рационализатором, вершащим «справедливый» итоговый суд над семьей Башмаковых и охматмладом)

оказываются в комедийном контексте сниженными, а смерть ребенка оставляет от утопических / эсхатологических проекций контур, заполненный мотивами заброшенности, сиротства, тоски и безнадежности. Не случайно мать / Марья Ивановна (ее образ неожиданно открывается с новой, чадолюбивой стороны), «милиционерша» и один из возможных отцов, носитель подлинных чувств и семейных ценностей Рудин, обнявшись, плачут. Утопический проект трансформируется в свою противоположность, где социальной гармонии нет, как нет и правового порядка, и природной «уместности» детей, растений, трансцендентной «узаконенности».

Таким образом, в обоих произведениях эсхатологические мотивы не доминируют, но способствуют развитию коллизии, формируют атмосферу экзистенциальной тоски и служат маркером жизненного тупика. Утопические / идиллические картины оказываются фрагментами несправедливого, жестокого или алогичного мира. Безосновность и неустойчивость его предстают в «Дураках на периферии» неуравновешенной пропорцией произвола и случая, свободы и закона, безответственности и «взыскваемости», в «Елизавете Бам» — игрой релятивных возможностей, проявляются в принципиальной недоказанности вины, за которой парадоксально следует неминуемое наказание. Утопические модусы касаются разных сфер и уровней художественного мира, обозначаются в виде умозрительной («поэтически» или «плакатно» вербализованной) возможности; попытки воплотить их в «реальности» драматических событий и поступков не достигают цели. Сам факт их присутствия в мире произведений писателей, в большей или меньшей степени связанных с авангардом, проявление культурного кода эпохи с ее идеалом «единого человеческого общежития» (В. Маяковский), инвариантным для ее ценностного измерения.

ЛИТЕРАТУРА

- Баршт 2004 — Баршт К.А. Онтологические ресурсы вещества (Н.Ф. Федоров, В.И. Вернадский, А.П. Платонов) // На пороге грядущего. Памяти Николая Федоровича Федорова (1829-1903). М., 2004. С. 264-281.
- Баршт 2005 — Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. СПб., 2005.
- Даль 1882 — Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1882. Т. 4.
- Дмитровская 1999 — Дмитровская М.А. Язык и мирозерцание Андрея Платонова: Дисс. ... д-ра филол. наук. М., 1999.
- Жаккар 1995 — Жаккар Ж.Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб., 1995.
- Жаккар 2011 — Жаккар Ж.Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М., 2011.
- Кобринский 2008 — Кобринский А.А. Даниил Хармс. М., 2008.
- Ковтун 2009 — Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск, 2009.
- Криничная 2012 — Криничная Н.А. Дерево, гора, пещера как пристанище, жилище в фольклорной традиции // Русская речь. 2012. № 2. С. 112-119.
- Кусовац 2013 — Кусовац Е. О языке и не только... (На материале пьесы «Елизавета Бам» Даниила Хармса) // Slavic Almanac. 2013. Vol. 19. № 1. P. 51-73.
- Малыгина 2005 — Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М., 2005.
- Мейлах 1987 — Мейлах М.О. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса (предыстория, история постановки пьесы, текст) // Stanford Slavic Studies. Vol. I. Stanford, 1987. P. 163-246.
- Московская 1999 — Московская Д.С. В поисках слова. «Странная» проза 20-30-х годов // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 31-65.
- Платонов 1991 — Платонов А.П. Чевенгур / Сост., вступ. ст., комм. Е.А. Яблокова. М., 1991.
- Платонов 2006 — Платонов А.П. Дураки на периферии // Платонов А.П. Ноев ковчег: Пьесы. М., 2006. С. 12-57.
- Пропп 1998 — Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки // Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / Комм. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; Сост., науч. ред., текстол. комм. И.В. Пешкова. М., 1998. С. 112-346.
- Радбиль 2012 — Радбиль Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2012.
- Семенова 1989 — Семенова С.Г. «В усилии к будущему времени...» (Философия Андрея Платонова) // Семенова С.Г. Преодоление традиции: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. С. 318-377.

- Семенова 1993 — Семенова С.Г. Русский космизм // Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г. Семенова, А.Г. Гачева. М., 1993. С. 3-33.
- Семенова 2001 — Семенова С.Г. Философский абрис творчества Андрея Платонова // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 471-506.
- Токарев 2006 — Токарев Д.В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса: Дисс. ... д-ра филол. наук. СПб., 2006.
- Топорков 1995 — Топорков А.Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 168.
- Хайдеггер 1997 — Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Библихина. М., 1997.
- Хайдеггер 2013 — Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Пер. с нем. В.В. Библихина. М., 2013. С. 24-42.
- Хармс 1997 — Хармс Д. Елизавета Бам // Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. В.Н. Сажина. СПб., 1997-2002. Т. 2. С. 238-269.
- Чернышева 2011 — Чернышева Е.Г. Эра милосердия, или Плачущие милиционеры: к семантике мотива мертвого ребенка // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 7. М., 2011. С. 51-59.
- Шубин 1987 — Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования. М., 1987.
- Эпштейн 2006 — Эпштейн М. Язык бытия у Андрея Платонова // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 146-164.
- Яблоков 1990 — Яблоков Е.А. Художественная философия природы (Творчество М. Пришвина и А. Платонова середины 20-х — начала 30-х годов) // Советская литература в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 55-71.
- Яблоков 2008 — Яблоков Е.А. Разбойники, или Отцы без детей (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии») // Творчество Андрея Платонова. Вып. 4. СПб., 2008. С. 157-167.
- Ямпольский 1998 — Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.

Драматургические версии «неудостоверенного» мира:  
 «Елизавета Бам» Даниила Хармса  
 и «Дураки на периферии» Андрея Платонова  
 в утопической и эсхатологической проекциях

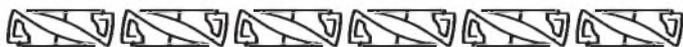
В статье рассматриваются утопические и эсхатологические мотивы, мифопоэтические образы пьес Д. Хармса «Елизавета Бам» и А. Платонова «Дураки на периферии». В пьесе Хармса патриархальная гармония слита с проектом научного преобразования стихийных сил природы, но оказывается лишь умозрительным идеалом в алогичном мире. У Платонова социальная утопия воспитания нового человека реализуется лишь временно, ей предпочитается умозрительное сакрализованное Будущее. Эсхатологические мотивы не доминируют, но способствуют развитию коллизии, формируют атмосферу экзистенциальной тоски и служат маркером жизненного тупика. Метафизические проблемы произвольности, «неудостоверенности» или самодеятельности мира, создавая напряжение в эстетическом поле нереалистических картин мира, решаются по-разному у двух писателей, близких к авангарду.

*Ключевые слова:* утопия, эсхатология, идиллия, сказка, мотив, мифопоэтика, социальная гармония, «неудостоверенный мир», алогизм, научное преобразование, космизм, экзистенциализм, авангард.

Dramatic Versions of a «Non-Ascertained» World: «Elizabeth Bam» by Daniil Kharms and «Fools on the Periphery» by Andrey Platonov in Utopian and Eschatological Projections

The article considers utopian and eschatological motifs, mythopoetic images in two plays created in the late 1920s: «Elizabeth Bam» by D. Kharms and «Fools on the Periphery» by A. Platonov. In Kharms's play the patriarchal harmony is merged with the project of scientific transformation of nature's elemental forces, but turns up only a speculative ideal in an illogical world. In Platonov's play social utopia of creation of the «New Man» comes true only temporarily and is overshadowed by speculative sacralized Future. Eschatological motifs do not dominate, but serve to develop the conflict, to create the atmosphere of existential angst, as well as serve as markers of life impasse. Metaphysical problems of the world's indeterminateness and «non-ascertainment», which create tension in the aesthetic field of unrealistic world-views, are differently solved by two authors that are close to avant-garde.

*Keywords:* utopia, eschatology, idyll, fairy tale, motif, mythopoetics, social harmony, «non-ascertained» world, illogic, scientific transformation, cosmism, existentialism, avant-garde.



Н.В. Дзуцева, В.В. Кулыгина (Иваново)

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В «РИМСКОМ ДНЕВНИКЕ 1944 ГОДА»  
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА





Появление в творчестве В.И. Иванова такой необычной формы, как дневник в стихах, было достаточно неожиданным для самого поэта в конце его жизненного пути. Опираясь на признание Иванова («Что это со мною, я опять стихи сочинил»; Дешарт 1971, с. 855), комментатор «Римского дневника...» О. Дешарт сделала вывод: «Так открылся лирический ключ и не иссякал целый год» (там же). Об этом свидетельствует и тот факт, что с 1924 г., времени создания «Римских сонетов», поэт написал всего двенадцать стихотворений, за один же вдохновенный 1944, дневниковый, год — более сотни. И тем не менее этот цикл как последнее лирически емкое религиозно-философское высказывание Иванова в крупной поэтической форме — явление далеко не случайное. Обращение к дневнику, как отмечает в своем исследовании этого жанрового образования М. Михеев, часто происходит в преклонном возрасте, с целью «подвести итог своей жизни», или же «в исключительных условиях, в экстремальных ситуациях» (Михеев 2006, с. 32, 45). Вряд ли стоит преувеличивать роль внешних обстоятельств в появлении дневниковой формы, но «Римский дневник 1944 года» действительно был создан 78-летним поэтом в условиях фашистской оккупации любимого им Рима, являя собой, по справедливому замечанию С.С. Аверинцева, «воспоминания долгой жизни, раздумья о смысле прожитого, но также образы “мрачной кутерьмы” — тяготы войны и ужасы немецкой оккупации Вечного Города» (Аверинцев 1996, с. 19).

«Есть внутреннему опыту словесное ознаменованье, и он ищет его, и без него тоскует, ибо от избытка сердца глаголят уста» (Иванов 1979, с. 386) — этими словами можно передать внутреннюю мотивацию лирико-философских откровений и размышлений автора «Римского дневника...». Дневниковая форма определяет и свободу лирического «голосоведения» в этом цикле: мы сталкиваемся с разнообразием жанрово-стилевого оформления лирико-философской рефлексии; особую тональность и обнаженно личный акцент обретают превалирующие здесь лирические признания, несущие в себе исповедальные интенции. Но это не мешает звучанию главных универсалий поэтического сознания Иванова. Лирико-испо-



ведальный, а потому и эмоционально-напряженный характер «Римского дневника...» определяется и актуализацией в нем глубинных пластов сознания поэта-мыслителя, свидетельствующих о его глубокой укорененности в христианской вере. Поэтическое слово Иванова (как, впрочем, и стилевое своеобразие его эстетико-философской эссеистики) всегда осенено реалиями литургического дискурса, и «Римский дневник...» не явился исключением. Напротив, трагедия Второй мировой войны имеет здесь не только «локальное» воплощение — она воспринимается как глобальная катастрофа, развертывающаяся на фоне Священной истории, вписывается в «драму времен» под знаком апокалиптических пророчеств и так или иначе обращена к тексту Священного Писания. Как отмечает А.Б. Шишкин, «в 114 поэтических текстах “Дневника” события календарного года, столь драматического для судеб мира и любимого поэтом города (оккупированного нацистами и затем освобожденного союзниками), соотносились с вечным временем литургического календаря, событиями христианской истории и собственными итогами долгой жизни» (Шишкин 2003, с. 173).

Действительно, несмотря на наличие в цикле временных пластов разного порядка — хронологически-реального, повседневно-бытового, календарного, зодиакально-астрологического, главенствующее положение в художественно-философском пространстве «Римского дневника...» занимает время литургическое, круг христианского календаря. Рассматривая его символику, А.Н. Зелинский пишет: «Центром литургии является культ, и вокруг культа центрируется и кристаллизуется литургическое время данной культуры, которое получает свое воплощение в литургическом календаре» (Зелинский 1993, с. 255).

Понятно, что в центре такой системы находятся мистические события, которые определяют ее сущность, а также формируют временной континуум «Римского дневника...». События грехопадения, всемирного потопа, Благовещения, Богоявления, «конца времен» не только являются семантическим центром ряда стихотворений, но и определяют атмосферу цикла в целом, внося в нее ритуально-метафизические интенции. Особенно заметно это в текстах, где находят отражение все названные временные пласты, но доминирующую позицию при этом занимает именно христианская символика.

Одним из таких текстов является стихотворение от 1 февраля:

Опушились мимозы,  
Вспухли почки миндалей,  
Провожая Водолей.  
А свирепых жорл угрозы  
Громогласней и наглей.  
За градой олив грохочет  
Дальнобойная пальба.  
Вся земля воскреснуть хочет;  
Силе жизни гробы прочит  
Мертвой силы похвальба.

(Иванов 1979, с. 591)

Образы военной пальбы за окном и опушившихся мимоз своей несовместимостью передают обостренное ощущение повседневной реальности настоящего, и если первое не требует особых комментариев (цикл писался во время военных действий), то вид «опушившихся мимоз», по воспоминаниям дочери поэта Лидии, зафиксирован с почти документальной точностью<sup>1</sup>. Хотя военный и природный жизненные планы соседствуют с указанием на зодиакальное время Водолея, принципиально важно здесь интеллектуально напряженное противостояние символики жизни и смерти, переведенной в христианский контекст. Он имплицитно выступает как пасхальный код, который выражен семантикой Воскресения: «Вся земля воскреснуть хочет <...>»<sup>2</sup> Кроме того, обозначенная

- 1 Л.В. Иванова пишет: «1 февраля я прихожу к Вячеславу, приношу только что сорванную мною ветку мимозы и описываю ему, как на дворе уже чувствуется приближение весны. Вячеслав любит, чтобы ему рассказывали про все; сам он сидит почти безвыходно дома. Ночью 1 февраля появляются стихи: "Опушились мимозы, / Вспухли почки миндалей..."» (Иванова 1992, с. 273).
- 2 В этом контексте, как полагает Л.В. Павлова, зодиакальная символика Водолея обретает дополнительный, сакральный смысл: в силу того что над Водолеем находится созвездие Орла, он отождествляется с персонажем греческой мифологии Ганимедом, похищенным орлом Зевса (Зевсом-Орлом) и перенесенным к небожителям. Данное сближение «воплощает собой образ мира и каждого человека в нем, способного преобразиться божественной силой вознесения» (Павлова 2004, с. 42). По этой логике мифическое вознесение в тексте «Римского дневника...» следует трактовать именно в христианском ключе, на что указывает глагол «воскреснуть».

поэтом схватка «силы жизни» и «мертвой силы» выводит лирическую коллизию в пространство Божественного универсума с его извечной антиномией «живое / мертвое». «Мертвая сила» здесь «гробы прочит» живой силе жизни, весеннему цветению которой отведены всего три строки, а далее идет грозный образный ряд всемирного уничтожения. Он подтверждается многократной аллитерацией «гро — гра — гро», похожей на шаги Смерти, в ней слышится угроза апокалиптического конца. Но в стихотворении от 3 марта, как бы продолжающем апокалиптический мотив, выражена надежда на покровительство небесных сил: «<...> Мы к смертному искусу / Приблизилась и ждем; / Пречистой, Иисусу / Живот наш предаем» (Иванов 1979, с. 598).

Вообще, в литургически акцентированной символике «Римского дневника...» особо значима внутренняя коллизия «жизнь / смерть», порождающая разветвленные противопоставления / сближения / отождествления этих бытийных универсалий. Она закономерно вписывается в общий циклический сюжет, наполненный размышлениями о жизни и смерти, и совсем не случайно целый ряд стихотворений (от 1 февраля, 12 февраля, 3 марта и 28 ноября) непосредственно соприкасается с этой темой. Сакральная антиномия «жизнь / смерть» дается здесь не в плане современной повседневности, а гораздо шире, в плане излюбленной мысли Иванова о том, что «умереть» значит «родиться», а «родиться» — «умереть» (Иванов 1979, с. 593). Это противопоставление сводится к очевидному противоположению жизни как *времени* «претерпеваний» и смерти как перехода в христианский топос сакральной *Вечности*<sup>3</sup>.

Своеобразной кульминацией антиномии «жизнь / смерть» можно считать стихотворение, под которым стоит дата 15 февраля: здесь жизнь представляется вполне традиционно — как путешествие в челне по морю, а смерть, сообразно ивановской поэтической фантазии, ассоциируется с «корабельщиком Ангелом». В противовес античному Харону, перевозчику душ в царство мертвых, образ «корабельщика Ангела» овеян символикой спасения, которая наделяет символ смерти позитивной

3 Эта мысль подтверждается зафиксированными М.С. Альтманом словами самого В.И. Иванова о том, что Вечное Бытие — это Отец, Бог. Путь же к нему — его сын Иисус, Который, как отмечал в этом же разговоре поэт, есть «становление, претерпевание, страсть» (см.: Альтман 1995, с. 89).

семантикой: «Может быть, от кормы / Тень не ляжет, как мы / Корабельщика Ангела встретим» (Иванов 1979, с. 594). Однако тональность этого стихотворения контрастирует в цикле с мотивом «темноты духа» — порождением духовной глухоты и слепоты человека в земном мире. Религиозно-философская глубина этого семантического ряда вызывает в сознании поэта апокалиптический символ «роковых труб» Страшного суда<sup>4</sup>, возвещающих о времени возвращения человека к божественному замыслу о нем: «Темен дух. Быть может, в нас / Только трубы роковые / Родники любви, впервые, / Разомкнут — в последний час» (там же, с. 606).

Пессимистические настроения — закономерный элемент в общей лирико-философской атмосфере цикла, написанного с глубоким осознанием своеобразного итога земного существования человека. О.М. Фрейденберг в свое время писала, что эсхатология представляет собой мифологическую концепцию жизни и смерти природы, переходящую в концепцию моральных качеств человека. Таким образом, этический фактор, особенно в библейско-христианских вероучениях, неотделим от космогонических представлений, «смысловая природа у них общая». При этом важно видеть, что эсхатология есть двойная система — и понятийная, и образная (см.: Фрейденберг 1973, с. 512). Эсхатологические мотивы в «Римском дневнике...» выразительно демонстрируют обрисованный комплекс. Одно из самых пессимистических стихотворений цикла написано 24 апреля: «Мир плоско выравнен, а духа / Единомысленного нет; / Летит Эринния — Разруха / За колесницую побед» (Иванов 1979, с. 606). Мифологический образ Эриннии — Разрухи, властвующей в «плоско выравненном мире», символизирует преддверие апокалиптического конца.

В нескольких стихотворениях «Римского дневника...» голос поэта срывается на ряд горьких и гневных восклицаний: «Лютый век! Убийством Каин / Осквернил и катакомбы. <...> Век железный! Колесницы / Взборонили сад и нивы, / Поклевали злые птицы / Города. Лежат оливы»; «И мнится — воздух потемнелся, / И небеса изнемогли»; «А мы рукою окровавленной / Земле куем железный мир: / Стоит окуранный, восславленный, / На месте скинии кумир» (Иванов 1979, с. 630, 634, 642). Мысленно

4 Труба традиционно выступает как «апокалиптический» инструмент (см.: Аверинцев 2003, с. 513).

обозревая искалеченный войной земной мир, лирический герой цикла как будто предчувствует его неизбежную гибель: «И нежный рай, земле присущий, / Марой покрылся, в смерть бегущей» (там же, с. 616). С.С. Аверинцев называет эти строки «философским “обличением” времени как вероломства, как ухода от памяти и верности, а значит, от бытия» (Аверинцев 1996, с. 182). Но вот что примечательно: несмотря на пессимистические свидетельства отхода земной жизни от Божественного замысла и знаки чудовищного искажения человеческой природы как источника этой измены, автору «Римского дневника...» ведомо и другое: «неба действенные силы» равнодушны к земному бытию, они выполняют целительную миссию восстановления человеческой сущности, залогом чего стала искупительная жертва Христа: «И гнойник хульных язв, растленный Человек, / Пособник Дьявола злорадный, / Исток отравленный несущих скверну рек, / Не брошен вами Смерти жадной» (Иванов 1979, с. 596). Упрямая логика ивановской религиозно-философской мысли, начиная с раннего творчества отмеченной постоянным стремлением вывести «из Н е т непримиримого — / Слепительное Д а!» (Иванов 1974, с. 243), не оставила поэта и в поздний период.

Символично-обобщающий характер этого мотива на фоне Священной истории передает стихотворная притча «Два ворона»<sup>5</sup>, рисующая картину постэсхатологического бытия: «Со двух дубов соседних / О временах последних / Два врана спор вели, / Два вещих старожила, / Два памяти светила / Над забытием Земли. / Пророчил черный вод возврат, / А белый граля: “Арарат”» (Иванов 1979, с. 596). Казалось бы, равные в своем ощущении хода бытийного времени голоса: полный крах земного существования, как во времена Всемирного потопа, и в противовес ему — спасение и продолжение человеческого рода. Поэтическая мысль Иванова больше склоняется к спасительному варианту «белого ворона» — именно его словами заключается стихотворение: «“Я в радуге небесных врат / Стал, черный, бел, как Арарат”» (там же, с. 596). Повторяющиеся

- 5 «Ворон часто функционирует в мифах как культурный герой, смягчающий фундаментальную антиномию жизни и смерти. Поэтому Ворон воспринимается как медиатор между жизнью и смертью. <...> Черный цвет Ворона часто воспринимается как приобретенный от соприкосновения с огнем или дымом, в силу наказания Бога» (Мелетинский 1980, с. 245).

мотивы «небесных врат», «голубых далей» пронизывают поэтическую атмосферу цикла обаянием ивановского метафизического оптимизма. Так эсхатологическая символика трансформируется в образы спасительной надежды, в таинство сакральной Вечности. Эту особенность ивановского мировидения отмечает С.С. Аверинцев: «У Вяч. Иванова присутствует глубоко отличная от так называемого исторического оптимизма вера в некоторый трансцендентный порядок, каковой не в последнюю очередь предполагает примат целей над причинами» (Аверинцев 2008, с. 786).

В этой связи важно указать еще на одно обстоятельство: включение Ивановым «Римского дневника...» в состав своей последней книги стихов (опубликованной уже после смерти поэта) заставило его изменить ее название. Следуя своему убеждению, что «имена — воистину знаки. <...> Называя вещи, мы, как Адам, наделяем их признаками специфическими» (цит. по: Альтман 1995, с. 77), Иванов предпочел прежним вариантам заглавия своего последнего сборника — «Чистилище» и «Затворенный рай» — наименование «Свет вечерний», в котором угадывается постигаемый в конце жизни символический образ Бога, Христа. Образ этот, как свидетельствует его близкий друг и биограф Дешарт, заимствован из молитвы мученика Афиногена, «которую Иванов с детства любил: “Свете тихий, святая славы Бессмертного Отца Небесного, Святого, Блаженного, Иисусе Христе. Пришедше на запад солнца, видевши свет вечерний, поем...”» (Дешарт 1971, с. 207).

Благодаря христианской символике сборник «Свет вечерний», в который вошел и «Римский дневник...», закономерно вписывается в поэтический макротекст Иванова. Как известно, поэт начал свой путь книгой стихов «Кормчие звезды» с ключевым символом Утренней звезды как одного из отражений Христа. Этапный характер последнего сборника, и особенно входящего в него цикла «Римский дневник 1944 года», заставляет почувствовать их соответствие устоявшейся системе символов Иванова: свет Утренней звезды преломляется в Свет вечерний, и на первый план выступает семантика конца жизни как соединения с Богом, с высшей реальностью, сакральной Вечностью. Так, отталкиваясь от различных систем времяисчисления физического бытия в проходящем через все творчество циклическом сюжете, поэт обретает, наконец, время сотериологическое. По мысли А.Н. Зелинского, «весь Новый

Завет пронизан этим новым ощущением сотериологического времени, т. е. времени спасения. У первых трех евангелистов (Матфея, Марка и Луки) оно выражается греческим понятием Кайрос [καῖρός], что в новозаветном контексте правильнее всего передается как “благое время” или “благовременье” (Зелинский 1993, с. 258).

Ключевым знаком «звездного» кода «Римского дневника...» является образ-мотив Вифлеемской звезды, пронизанный присутствием Иванову метафизическим оптимизмом, побеждающим земные сомнения. Присутствие евангельской звезды — «<...> ибо мы видели звезду Его на востоке» (Мф 2: 2) — в художественном пространстве цикла обусловлено христианским календарем и приурочено к празднику Богоявления, который в Католической церкви приходится на 6 января. Вифлеемская звезда является его символом. По мысли Иванова, Божественная звезда, которая была и во времена Адама (венчала Эдем), и во времена Христа (явилась волхвам), особенно чаема в текущую годину войны именно в силу своей спасительной миссии: «Звезда божественной природы, / Твоих небес родные своды / Увидим ли, подобно тем / Пришельцам в ночь Елифании, / Окрест Младенца и Марии / Узревшим девственный Эдем?» (Иванов 1979, с. 586). В мотивном развороте семантического шлейфа Вифлеемской звезды меркнут эсхатологические образы «Римского дневника...» и разгорается символика сотериологического времени как всечеловеческого спасения. Если в начале цикла эта символическая семантика явлена через вопрошание («Увидим ли?»), то в финале (28 декабря) спасение оказывается обещанным: «И снова ты пред взором видящим, / О Вифлеемская Звезда, / Встаешь над станом ненавидящим / И мир пророчишь, как тогда. <...> И бесноватый успокоится / От судорог небытия, / Когда навек очам откроется / Одна действительность — твоя» (там же, с. 642–643). Вифлеемская звезда, одинаково горящая во все времена Священной и человеческой истории, создает представление о единстве человеческого рода как соборной личности, которая, по слову апостола Павла, согрешила в Адаме и воскресла во Христе (см.: Рим 5: 12). Таким образом, символика Вифлеемской звезды закольцовывает пространство «Римского дневника...», соединяя семантику литургического слова с общей религиозно-философской идеей цикла.

Эсхатологические мотивы в творчестве Иванова — неотменимая составляющая образа мира и человека, осенен-

---

ных смыслом Священной истории. Особым образом эсхатологическая символика заявляет о себе в «Римском дневнике 1944 года», где «с помощью литургических формул создается такой тип поэтического высказывания, которое с референтной стороны раскрывает *ритуально-императивную картину мира* с устойчивой моделью мироздания, за эсхатологическое спасение которого несет ответственность человек» (Федотова 2012, с. 235; курсив С. Федотовой).

## ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1996 — *Аверинцев С.С. Поэты*: Сб. ст. М., 1996.
- Аверинцев 2003 — *Аверинцев С.С. Страшный суд* // Мифология: Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М., 2003. С. 513.
- Аверинцев 2008 — *Аверинцев С.С. Вяч. Иванов как истолкователь Евангелия* // Символ: Журнал христианской культуры. Париж; М., 2008. № 53–54. С. 781–790.
- Альтман 1995 — *Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым* / Сост. и подгот. текста В.А. Дымшица и К.Ю. Лаппо-Данилевского; вступ. ст. и комм. К.Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995.
- Дешарт 1971 — *Дешарт О. Введение. Примечания* // *Иванов В.И. Собр. соч.*: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1971. Т. I. С. 7–227, 844–865.
- Зелинский 1993 — *Зелинский А.Н. Литургический круг христианского календаря* // Календарь в культуре народов мира: Сб. ст. М., 1993. С. 254–269.
- Иванов 1974 — *Иванов В.И. Собр. соч.*: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2.
- Иванов 1979 — *Иванов В.И. Собр. соч.*: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ. и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1979. Т. 3.
- Иванова 1992 — *Иванова Л.В. Воспоминания: Книга об отце*. М., 1992.
- Мелетинский 1980 — *Мелетинский Е.М. Ворон* // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С. 245.
- Михеев 2006 — *Михеев М. Дневник в России XIX–XX века — эготекст, или пред-текст*. М., 2006.
- Павлова 2004 — *Павлова Л.В. «У каждого за плечами звери»: символика животных в лирике Вячеслава Иванова*. Смоленск, 2004.
- Шишкин 2003 — *Шишкин А.Б. «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова* // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы Международной научной конференции. 9–11 сентября 2002. г. Томск. М., 2003. С. 159–178.
- Федотова 2012 — *Федотова С. Поэтология Вячеслава Иванова*. Тамбов, 2012.
- Фрейденберг 1973 — *Фрейденберг О.М. Что такое эсхатология?* / Публ. Ю.М. Лотмана // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 512–514.

### Эсхатологическая символика в «Римском дневнике 1944 года» Вячеслава Иванова

На примере «Римского дневника 1944 года» в статье рассматриваются особенности эсхатологической символики В.И. Иванова. Устанавливается внутренняя связь основных универсалий религиозно-философской системы автора. Анализируется антиномическая связка понятий «жизнь / смерть», а также излюбленная «звездная» символика Иванова, раскрывающаяся в свете метафизического оптимизма.

*Ключевые слова:* Вяч. Иванов, дневник в стихах, эсхатологическая символика, литургическое время, жизнь / смерть, метафизический оптимизм.

### Eschatological Symbolism in the «Roman Diary of 1944» by Vyacheslav Ivanov

The paper considers the eschatological symbolism of Vyacheslav Ivanov on the example of his collection of verse «Roman Diary of 1944». The correspondences between the fundamental universals of the poet's religious and philosophical system are established. The antinomy of life-and-death in Ivanov's poetry and his constant «star» symbolism unfolding in light of his metaphysical optimism are analyzed.

*Keywords:* Vyacheslav Ivanov, diary in verse, eschatological symbolism, liturgical time, antinomy of life-and-death, metaphysical optimism.



Е.А. Михеичева (Орёл)

Леонид Андреев — Даниил Андреев:  
ОППОЗИЦИЯ И ДИАЛОГ ЭСХАТОЛОГИЧЕ-  
СКОГО И УТОПИЧЕСКОГО СОЗНАНИЙ





Леонид Андреев и Даниил Андреев, отец и сын, два великих провидца XX в., не были близки при жизни; сын не оставил посвященных отцу трудов, как другие дети Л.Н. Андреева. Они были мало похожи и внешне, и в своих духовных порывах: отец рвался к постижению «бездн» человека и мира, сын в философском трактате «Роза Мира. Метафилософия истории» мечтал объединить человечество на основе праведности, которую понимал как «высшую ступень нравственного развития человека» (Андреев Д. 1992, с. 15). Их родство сказалось прежде всего в осознании сопричастности тому, что происходило на их до боли в сердце любимой родине, в трезвой оценке катастрофической ситуации, сложившейся в России и в мире после Октября 1917-го, в годы культа личности, и, главное, в гениальном предвидении последствий, к которым должен привести «страшный исторический опыт России» (там же, с. 3).

Доминирующая философско-религиозная и эстетическая направленность мироощущения и творчества Л. Андреева характеризуется порой как предэкзистенциалистская (см.: Гусева 2014). На рубеже XIX-XX вв. «очевидная алогичность и абсурдность мира сделала актуальной экзистенциалистскую художественную парадигму», в которой четко прослеживаются неприятие «тупика», «тоска по утраченной идее божественности» (там же, с. 28), отсюда лейтмотивы Л. Андреева: агония, отчуждение, страх смерти индивида и человечества и уход в небытие. Духовная эволюция Л. Андреева состояла в том, что «гармоничность равновесия духа сменилась гнетущим одиночеством и экзистенциальным беспокойством или вакуумом» (там же, с. 68). Исследовательница выделяет у него следующие этапы «прогрессирующей агонии распада»: агония распада физического («Стена», 1901), агония распада духовного, теоретический уровень агонии — «зыбление» (там же, с. 69) границы «человек / зверь» («Мои записки», 1908), универсализация агонии — «зыбление» границ «человек / дьявол» («Дневник Сатаны», 1919).

Концепция ловко выстраивается, если брать эти три произведения. Но параллельно и в «промежутках» Л. Андреевым написано много других рассказов и пьес, которые эту концепцию если не ломают, то подвергают достаточно серьезному «зыблению». Так, в



1902 г., вслед за «Стеной», написаны «Мысль», «Бездна», в 1903 г. — одно из самых ярких произведений Л. Андреева с очень сложной религиозно-философской составляющей, над которой ученые до сих пор ломают головы, — «Жизнь Василия Фивейского». В этих произведениях «агония распада духовного» уже налицо. «Зыбление» границ «человек / дьявол» происходит и в «Анатэме» (1908), и в «Черных масках» (1907), и в «Сашке Жегулеве» (1911). Необходимо также учесть, что, помимо «агонизирующего» героя, у Андреева немало героев «возрождающихся» — в нравственном плане, конечно. Это Петр Ильич («Губернатор», 1906), Вернер, Головин и другие герои «Рассказа о семи повешенных» (1907). «Стены падают» — так называется глава о Вернере, и название говорит само за себя, если соотнести его с понятием «стена» в раннем рассказе. Но следует согласиться с автором цитируемой научной работы: мотивы отчуждения личности в творчестве Л. Андреева позволяют провести параллель с предэкзистенциалистами как в философии (С. Кьеркегор, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, К. Ясперс, Н.А. Бердяев, Л. Шестов), так и в литературе (Ф.М. Достоевский). Чувство обреченности земной жизни, которое испытывают как герои Л. Андреева, так и сам автор, особенно в последний, революционный период творчества, рождает предощущение конца не только человека, но и человечества.

Д.Л. Андреев одним из первых осознал, что трагичность восприятия бытия у Л. Андреева — в его дуальности: жизнь / смерть, горнее / дальнее, видимое / подлинное, вера / безверие. Жизнь самого Даниила сложилась трагически: рано оставшись сиротой (при живом отце), он был отдан на воспитание в семью известного врача Ф.А. Доброва, женой которого была сестра умершей матери Даниила Е.М. Доброва. О роли, которую сыграли Добровы в жизни будущего поэта и философа, пишет Алла Андреева, жена Даниила, в «Предисловии» к книге стихов своего мужа «Русские боги» (см.: Андреев Д. 1993). Даниил единственный из детей Л. Андреева остался в России после Октября 1917 г. Участник Великой Отечественной войны, в 1947 г. Д. Андреев был арестован за «антисоветский роман и стихи» (роман «Странники ночи», в котором правдиво описывал сталинскую эпоху), обвинен в подготовке террористического акта и приговорен к 25 годам тюремного заключения. Он вышел из тюрьмы в 1957 г. тяжело больным человеком и продолжил работу над главным своим трудом — философским трактатом «Роза Мира».

Согласуясь с основными задачами «Розы Мира», которая являет собой разновидность философско-религиозной утопии,

Д. Андреев разработал свои метаисторию, метарелигию, метакультуру, ввел в обиход соответствующие новым концепциям понятия. Так, в основе галактического строения, по Д. Андрееву, находятся брамфатуры, состоящие из множества слоев, объединяемых борьбой Провиденциальных и демонических сил. Брамфатура нашей планеты называется Шаданакар, а демоническое начало в ее системе представляет Гагтунгр.

Д. Андреев делил творческих личностей, оставивших след в истории человечества, на «светлых» и «темных» вестников (см.: Андреев Д. 1992, с. 355); культурно-исторический процесс не обходится без последних: Гагтунгр, «демон», «великий мучитель», делает их жертвами своих пристрастий. «Часто деятельность темных вестников имеет негативный характер: они развенчивают и осмеивают духовность в истории, в искусстве, в религии, в жизни, в человеческой душе», а «<...> неугасимое в душе вестника чувство своей религиозно-этической миссии вступает в конфликт с реальными возможностями его эпохи» (там же, с. 356–357), и тогда происходит «трагедия духовного спуска» (там же, с. 357). Подобной «трагедии», считал Д. Андреев, не избежали такие корифеи русской культуры, как М.П. Мусоргский, М.И. Глинка, А.А. Блок, в их числе и Л. Андреев.

Эту особенность своего таланта подчеркивал и сам Л. Андреев. Еще в 1891 г., в начале творческого пути, он записывает в дневнике: «Я хочу показать, что на свете нет истины, нет счастья, основанного на истине, нет свободы, нет равенства, — нет и не будет... Я хочу показать всю несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т. п.» (Андреев Л. 1994–1, с. 62–63). Создатель «Розы Мира», мечтавший о «всечеловеческом братстве» (Андреев Д. 1992, с. 15), не мог, конечно, согласиться со столь пессимистичным взглядом на человечество; в то же время Д. Андреев, мыслитель и художник, не мог не видеть юношеской бравады в «программном заявлении» своего отца и, как многие исследователи творчества Л. Андреева, находил в его произведениях и тоску по гармонии жизни, и веру в возрождение Человека. Недаром оба — и Леонид, и Даниил — своим предшественником в творчестве видели Достоевского. Как пишет В.А. Келдыш, «двуединую коллизию», идущую от Достоевского, — Богочеловек / человекобог — андреевское творчество запечатлело «адекватно катастрофичности своего времени и катастрофизму мира

Достоевского» (Келдыш 2010, с. 392). То же можно сказать и о Д. Андрееве, жившем в не менее катастрофичную эпоху.

Для Д. Андреева, создателя новой интеррелигии, в основе которой — учение Христа, доказательством избранности Человека, вероятности его движения «к процветанию культурному, этическому, эстетическому — процветанию духовному» является наличие в нем «единоприродных с Божеством способностей творчества и любви» (Андреев Д. 1992, с. 11). Такими способностями, без сомнения, обладал Л. Андреев. Недаром Д. Андреев находит реальные точки соприкосновения писателя Л. Андреева и Иисуса Христа: «В одну из своих предыдущих инкарнаций Л. Андреев жил в Палестине, где был крупным купцом. То была эпоха императора Августа и Тиберия. Об Иисусе Христе Андреев, в сущности, только слышал, но был один случай, когда он видел Христа издаലെка на иерусалимской улице. Спаситель шел с группой учеников. Встреча продолжалась несколько секунд, и Андреев не знал, кто это, но лицо Иисуса его поразило и врезалось в память навсегда» (там же, с. 360).

Отражение этого «врезавшегося в память» лица Д. Андреев находит в творчестве своего отца: «<...> обратим внимание на глубокое чувство и понимание Христа у Леонида Андреева, которое он пытался выразить в ряде произведений, и в первую очередь в своем поразительном “Иуде Искарите”, — чувство, все время борющееся в душе этого писателя с пониманием темной, демонической природы мирового закона, причем эта последняя идея, столь глубокая, какими бывают только идеи вестников, нашла в драме “Жизнь Человека” выражение настолько отчетливое, насколько позволяли условия эпохи и художественный, а не философский и метаисторический склад души писателя» (Андреев Д. 1992, с. 360). Л. Андреев сумел увидеть трагические для человечества последствия в «недовершенности миссии Христа»; в итоге на место вечных истин пришли «соблазны великих подмен» (там же, с. 398).

Поражает, насколько близок Д. Андреев (не соглашаясь в принципе с тем, какими предстают в этом произведении Человек и человечество) к пониманию того духовного потрясения, которое испытывал Л. Андреев, работая над рассказом «Иуда Искарит». По мнению сына, «недовершенность миссии Христа» заставила писателя поразмыслить над причинами этой «недовершенности» и по-своему интерпретировать евангельский сюжет: меняются акценты, по-новому представлены евангельские

персонажи, и прежде всего Иуда Искариот. Мученик Иуда во имя любви к Иисусу взваливает на свои плечи груз предательства. Он обрекает Христа и самого себя на смерть, чтобы избавить людей от «соблазна великих подмен» (Андреев Д. 1992, с. 398), пробудить их сознание, вернуть к нравственным истинам — тем самым оправдаются и приобретут высокий духовный смысл мучения Христа и проклятое в веках предательство Иуды.

У Л. Андреева нет антагонизма между Иисусом и Иудой, их объединяют страдание и любовь. Любовь Иисуса к людям абстрактна, множественность объектов лишает ее конкретики и взаимности, в то время как любовь Иуды к Иисусу конкретна, действительна, отличается силой и глубиной. Несмотря на противоречивость внешнего облика (например, «двоение» лица на «мертвую» и «живую» половины), Иуда духовно столь же цельная натура, как и Христос. Л. Андреев дерзко заявляет об их равенстве перед лицом вечности. Перед тем как покончить с собой, Иуда обращается к Иисусу: «Я иду к тебе. Встреть меня ласково, я устал. Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю. Хорошо?» (Андреев Л. 1990, с. 263).

Следует согласиться с одним из известных андрееведов в том, что «идейное преступление Иуды связано с решением проблемы добра и зла, с тревогой за судьбы мира и человечества», и это «есть проницание деятельной любовью к Богу, людям и миру всей, внешней и внутренней деятельности человека» (Иезуитова 1970, с. 10).

Так в чем же состоит «чувство и понимание Христа», которое увидел у отца Д. Андреев? Ведь своим «Иудой...» Л. Андреев нарушал догматы Церкви, вступал в спор с текстом священных книг! Но и сам Д. Андреев вслед за великими мыслителями — Достоевским, В.С. Соловьевым — выдвигает идею Вселенской церкви. Его «Роза Мира» «есть интеррелигия или панрелигия в том смысле, что ее следует понимать как универсальное учение, указующее такой угол зрения на религии, возникшие ранее, при котором все они оказываются отражениями различных пластов духовной реальности <...> Если старые религии — лепестки, то Роза Мира — цветок; с корнем, стеблем, чашей и всем содружеством его лепестков» (Андреев Д. 1992, с. 16). Задача, которую ставит перед собой «Роза Мира», — «преобразование социального тела человечества» в гармонии с совершенствованием духовного мира человека (см. там же). Именно в перспективе этого совершенствования Л. Андреев заставляет

Иуду совершить поступок, который меняет ненависть на любовь, корысть на бескорыстие, преступление на подвиг.

В основании Розы Мира лежит идея объединения. Религии отличаются друг от друга «в силу различных ступеней своего восхождения к абсолютной истине», которая «есть достояние только Всеведяющего Субъекта» и недоступна простым смертным (см.: Андреев Д. 1992, с. 38–39). Однако в каждой религии частная истина возводится в ранг абсолютной, и, следовательно, другие частные истины представляются ложными. Основную причину расхождений между религиями Д. Андреев видит в том, что неправомерное отрицание чужого утверждения происходит только на том основании, «что мы не располагаем положительными данными по этому вопросу» (там же, с. 43). Интеррелигиозность, универсальность социальных устремлений и их конкретность, динамичность воззрений и последовательность всемирно-исторических задач — вот черты, отличающие Розу Мира от всех религий и церквей прошлого.

Страной, где должен «затеплиться первый огонь Розы Мира» (Андреев Д. 1992, с. 15), Д. Андреев считает Россию. На протяжении многих веков страна выполняет особую миссию, становясь, по слову Блока, «щитом меж двух враждебных рас» и одерживая победы, имеющие общечеловеческое значение. Россия многонациональна, многоконфессиональна, и идея объединения на основе интеррелигии ей должна быть особенно близка. Об особом статусе России говорил и Л. Андреев. Не принимая Россию большевистскую, писатель надеялся, что такое качество русского народа, как «неудержимое стремление к безграничной свободе», неизбежно приведет к падению антинародной власти. А далее, «подучившись и поумнев», русский народ «принесет свободу не только себе, но и всему миру» (Андреев Л. 1994–1, с. 229).

Д. Андреев считает, что «грядущая интеррелигия» может предотвратить и всемирную войну, и всемирную тиранию. Человечество должно объединиться на основе праведности, а праведность «есть проницание деятельной любовью к Богу, людям и миру всей внешней и внутренней деятельности человека» (Андреев Д. 1992, с. 15). Призыв к объединению звучит и у Л. Андреева. Но с учетом исторической обстановки и политических взглядов писателя, его ненависти к большевикам он приобретает несколько иной смысл. В письме П.Н. Милюкову, автору вступления к английскому изданию статьи «S.O.S.» (1919), Л. Андреев сообщает, что готов отдать все силы «большому и серьезному делу»,

и речь идет «о пропаганде, о постановке этого дела на ту высоту, при которой оно станет необходимым и важнейшим орудием в борьбе с большевиками и идущими к ним на смену крайними социалистами, а в дальнейшем — могущественным средством к восстановлению в России всех ее разрушенных государственных, гражданских и моральных основ» (Андреев Л. 1994-1, с. 201).

Эсхатологические мотивы, характерные и для творчества Л. Андреева 1900-х — начала 1910-х гг. («Красный смех», «Тьма», «Мои записки», «Сашка Жегулев» и др.), в преддверии событий Октября 1917 г. и после них звучат особенно явственно — в дневнике, в публицистике, в «закатном» романе «Дневник Сатаны» (1919). Здесь Л. Андреев деконструирует привычные образы Сатаны-искусителя и Мадонны, меняя их местами: вочеловечившийся Сатана приобретает способность любить и сострадать, в то время как женщина с лицом Мадонны становится воплощением похоти и лжи. Образ «сверхчеловека», эволюционирующий в творчестве Л. Андреева от «ничтожнейшего» героя «Рассказа о Сергее Петровиче» (1900) к обожествляющим разум Керженцеву («Мысль», 1902) и герою «Моих записок» (1908), достигает вершины в герое «Дневника Сатаны» Фоме Магнусе, возмнившим себя Богом. Ощущение катастрофы, грозящей России и человечеству, усиливает полное соответствие художественного образа реальному лицу: «По июльским трупам, по лужам красной крови вступает завоеватель Ленин <...> Ты почти Бог, Ленин, — ты знаешь это?» (Андреев Л. 1994-2, с. 147).

Не меньшая степень отчаяния и боли — в писательском призыве «Организуйтесь!». Утопическая идея объединения всех благородных людей в борьбе «за Человека, за его победу над зверем» (Андреев Л. 1994-1, с. 346) легла в основу статьи «S.O.S.» (1919), этого крика отчаяния и надежды «трижды изгнанника», каким видел себя Л. Андреев, — из России, из дома и из творчества. Причиной написания этой статьи стала готовность западных держав к компромиссу с большевистским правительством России. Л. Андреев писал об «одурелой Европе», устроившей себе «торжественный праздник приспособления» (там же, с. 340), занятой лишь собственным благополучием и не видевшей угрозы всему миру, которую несла в себе тирания в лице большевистской России. Для Л. Андреева само намерение установить хоть какой-то контакт с большевиками являлось свидетельством либо «предательства», либо «безумия» (см. там же, с. 337), из каких бы источников этот призыв к компромиссу ни исходил. Зная, что такое большевики, считал Л. Андреев, идти на контакт с ними — это

предательство. Если же союзники не знают, что такое большевики, то их приглашение «для дружеской беседы» — безумие. В доказательство автор приводит примеры жестокости большевиков, кровавых расправ, глумления над своим народом. Перед Европой открылось царство «экзотических зверей», родился в недрах ее и достиг гигантских размеров «законченный образ совершенного Безумца» (Андреев Л. 1994-1, с. 340). Политики, настаивающие на перемирии с большевиками, напоминают ему умывающего руки Пилата. Призыв «Спасите наши души!» Л. Андреев, «движимый верой в человеческую благодать» (там же, с. 343), как и Д. Андреев, обращает к человечеству.

«Самую страшную угрозу, нависшую над человечеством», Д. Андреев видит в войне и тирании, только они могут помешать созданию «Лиги преобразования сущности государства», которая заключает в себе «ядро деятельной любви и чистоты» (Андреев Д. 1992, с. 15), и в итоге привести к всемирной катастрофе. Он столкнулся с тиранией в сталинские времена, еще раньше ее губительную сущность прозрел Л. Андреев. В статье «Гряди, победитель!» (1917) он, разоблачая «победителя» Ленина, с гениальной прозорливостью предсказал явление еще более страшного тирана: «Или ты не один? Или ты только предтеча? Кто же еще идет за тобою? Кто он, столь страшный, что бледнеет от ужаса даже твое бурное и дымное лицо?» (Андреев Л. 1994-2, с. 150). В отчаянии от того, что вместе с великой Россией рухнет и его собственный мир, предвидя трагические последствия этого крушения, писатель восклицает: «Где моя Россия? Мне страшно. Я не могу жить без России. Отдайте мне мою Россию! Я на коленях молю вас, укравших Россию: отдайте мне мою Россию, верните, верните!» (там же).

Таким образом, выступив как разнонаправленно ориентированные «вестники» (ожидание конца Вселенной — объединение человечества на основе праведности), отец и сын Андреевы к концу своих жизненных и творческих исканий оказались на позициях, в чем-то близких друг другу. Л. Андреев, переживая гибель России как глубоко личную трагедию, сохранил веру в возможность спасения, хотя и понимал утопичность своих надежд. В творчестве Д. Андреева, в связи с пониманием той угрозы, которую несут в себе войны и тирания, появились эсхатологические мотивы. Уповая на возможность создания «Лиги преобразования сущности государства» (Андреев Д. 1992, с. 10), автор «Розы Мира» высказывает и сомнения: «Но разве не утопия праведность целых общественных кругов, а не единиц?» (там же, с. 15).

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Д. 1992 — Андреев Д. Роза Мира. М., 1992.  
Андреев Д. 1993 — Андреев Д. Русские боги. М., 1993.  
Андреев Л. 1990 — Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2.  
Андреев Л. 1994-1 — Андреев Л. «S.O.S.». Дневник. Письма. Статьи и интервью. Воспоминания современников. М.; СПб., 1994.  
Андреев Л. 1994-2 — Андреев Л. «Верните Россию!» / Публ. и вступ. ст. И.Г. Андреевой-Рыжковой. М., 1994.  
Гусева 2014 — Гусева Т.К. Экзистенциалистские мотивы в творчестве Л. Андреева и М. де Унамуно: типологические связи: Дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2014.  
Иезуитова 1970 — Иезуитова Л.А. «Преступление и наказание» в творчестве Л. Андреева // Метод и мастерство. Вып. 1. Вологда, 1970. С. 333-347.  
Келдыш 2010 — Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010.

Л. Андреев — Д. Андреев: оппозиция и диалог  
эсхатологического и утопического сознаний

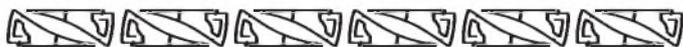
Возможность диалога эсхатологического и утопического сознания рассматривается в статье на примере творчества Леонида и Даниила Андреевых. «Экзистенциальное беспокойство», владевшее Л. Андреевым и его героями, поиск выхода из «агонии распада», в которую погрузился современный человек, в итоге приводят к «чувству и пониманию» Христа, лежащим в основе интеррелигии Д. Андреева.

*Ключевые слова:* Леонид Андреев, Даниил Андреев, философско-религиозный поиск, «Роза Мира», интеррелигия, мир, Россия, Европа.

Leonid Andreev — Daniil Andreev: Opposition and Dialogue  
between Eschatological and Utopian Perceptions

The possibility of the dialogue between eschatological and utopian perceptions is examined in the article on the example of the works by Leonid Andreev and his son Daniil Andreev. «Existential anxiety» typical for L. Andreev and his characters, search of ways to escape the «agony of disintegration», in which modern people live, lead to «sense and comprehension of Christ» lying at the heart of D. Andreev's interreligion.

*Keywords:* Leonid Andreev, Daniil Andreev, philosophical and religious quest, «The Rose of the World», interreligion, world, Russia, Europe.



Е.Н. Ратникова (Москва)

ОБРАЗ БУДУЩЕГО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ  
ДАНИИЛА АНДРЕЕВА





Поэт и философ Даниил Андреев — наследник культуры Серебряного века. Сын писателя Леонида Андреева, он прекрасно знал русскую религиозную философию и литературу начала XX столетия, любил произведения А.А. Блока, Н.С. Гумилева и Вл.С. Соловьева. В юности большое влияние на него оказывал троюродный брат Блока Александр Коваленский, поэт-мистик, чье творчество было почти полностью уничтожено после его ареста. И сам Даниил Андреев в первую очередь — мистик.

Трактат «Роза Мира» стал результатом многолетних раздумий автора о судьбах России, ее культуре и истории. В основе трактата лежит собственный мистический («метаисторический»<sup>1</sup>, говоря словами самого писателя) опыт Андреева, а также его размышления о преобразовании и развитии общества, возникшие в процессе анализа этого опыта. Как многие мистики до него, Андреев неоднократно подчеркивает, что употребляемые им термины и определения (не только авторские, но и традиционные буддистские и христианские, призванные помочь потенциальному читателю хотя бы приблизительно понять автора) не могут быть точны: мистическое переживание всегда индивидуально. Тем не менее поэт, невзирая на все возможные трудности, посчитал необходимым донести свои переживания и соображения до заинтересованного читателя.

Андреев не создает в «Розе Мира» концепции идеального государства: проведший десять лет во Владимирской тюрьме за якобы подготовку покушения на Сталина, он по своим взглядам близок к мистическим анархистам первой половины XX в., отрицавшим государственную власть как насилие над личностью. Близость эта очевидна исторически (в наше время становится, к счастью, возможным более или менее объективно судить о литературном контексте времени, в которое довелось жить Андрееву) и текстологически. Поэт подчеркивает, что является противником любого вида государственного устройства, и идеи всемирного государства в том числе: «В едином общече-

---

1 Сам термин «метаистория» принадлежит С.Н. Булгакову и объясняется в его работе «Два града», о чем и пишет Андреев в самом начале «Розы Мира» (см.: Андреев 2006, с. 53).



ловеческом государстве предчувствуется западня, откуда единственный выход будет к абсолютному единовластию, к царству “князя мира сего”, к последним катаклизмам истории и к ее катастрофическому перерыву» (Андреев 2006, с. 11). Здесь концепция поэта совпадает не только с концепцией анархистов, но прежде всего с многими восточными религиозно-философскими книгами, которыми он был увлечен. «Своих исторических предшественников, хотя и действовавших в узконациональных масштабах, Лига увидит в великом Махатме Ганди и в партии, вдохновлявшейся им» (там же, с. 14), — как бы подтверждает Андреев свою ориентацию на Восток. Учение Ганди, как и другие философские течения и психопрактики Востока, было популярно в России первой половины XX в., поэтому нет ничего особенного в том, что поэт к нему обращается. Не будет преувеличением сказать, что интеллигенция того времени жадно впитывала литературу Востока и о Востоке, правда, часто «в пересказе» западных или западно-ориентированных переводчиков, но от этого не менее увлеченно.

Лига Розы Мира, по Андрееву, — всемирная организация, которая предположительно в будущем должна контролировать органы управления во всех странах, заботясь о высоконравственном облике и непредвзятом отношении руководителей к своему делу; это «инстанция, осуществляющая контроль над деятельностью государств и руководящая их бескровным и безболезненным преобразованием изнутри. Именно бескровным и безболезненным: в этом все дело, в этом ее отличие от революционных доктрин прошлого» (Андреев 2006, с. 13). Такой принцип управления тоже явно взят Андреевым из «атмосферы времени». В 1920-е — 1930-е гг. в Москве действовало множество тайных обществ мистиков, придерживавшихся позиции необходимости ненасильственного влияния избранных высокоморальных руководителей на человечество<sup>2</sup>. Для примера обратимся к истории одного из таких обществ и к личности одного из его основателей.

Эзотерический орден «Эмеш редививус» действовал в Москве в середине 1920-х гг., и его руководитель В.К. Чеховский до одержимости верил в способность человека с помощью тайных

2 См. об этом серию изданий А.Л. Никитина «Мистические общества и ордена в советской России»: Тамплиеры 2003; Розенкрейцеры 2004; Эзотерическое масонство 2005.

знаний и психофизической тренировки «развить в себе такую силу, чтобы побеждать “четыре направления стихии” — огонь, воду, воздух и землю, не только в себе, но и в окружающей природе и людях» (Розенкрейцеры 2004, с. 91). Фактически деятельность ордена заключалась в лабораторных опытах и исследованиях способностей человеческого мозга в подвале одного из домов на Лубянке. После ареста Чеховский написал «Историю моей жизни», желая объяснить следователям суть своего исследования и нужность своей работы для Советского государства. Приведем цитату из «Истории моей жизни» как пример, доказывающий общность взглядов на государство его и Андреева (при том, что Чеховский и Андреев были носителями очень разных мировоззрений): «Государство — временная необходимость вследствие недостаточной сознательности и культурности человечества. Рано или поздно оно должно умереть, и человечество должно стать абсолютно свободно. До тех пор государство должно строго, но разумно направлять человечество к цели. Государство до тех пор не только допустимо, но и необходимо, и должно состоять из лучшей <...> интеллигенции Земли» (там же, с. 35).

Размышления Андреева созвучны эпохе, которая их формировала. Так в чем же своеобразие его теории? Философ описывает путь развития общества, главной целью которого является «воспитание человека облагоустроенного образа» (Андреев 2006, с. 459). Представление о таком пути — ценный результат авторского осмысления истории разных социально-политических систем, попытка отбросить их недостатки, выявленные самой жизнью. Систем правления или религиозных учений, неправильных изначально, для Андреева не существует, потому что, как точно подметил сам поэт, ни одна идеология или вера, не имея в себе зерна истины, пусть даже скрытого, не смогла бы увлечь людей и сколько-нибудь утвердиться (см. там же, с. 39). Но, по мысли Андреева, ориентация на укрепление и расширение границ власти, к которой приходит почти каждый человек, ставший идеологическим вождем, заглушает в лидере и его соратниках моральные качества, приводит к войнам и другим бедам. Таким образом, цель книги «Роза Мира» — рассказать о возможном развитии (в том числе этическом) индивидуума, а не государства или института религии. Конечно, при этом не идет речи о развитии эгоистической личности — индивидуальность каждого состоит в инаковости, но ни в коем случае не в превознесении себя над другими.

Мир будущего представляется поэту как единение индивидуумов. Андреев берет в качестве отправной точки рассуждений идею всеобщего равенства и братства на Земле, постоянно возникающую и в любимых им учениях Востока, и в трудах русских религиозных философов начала XX в. Он объединяет в своей теории «человека облагороженного образа» концепцию индивидуального пути развития мистика с идеей творческого совместного совершенствования мира, свойственной многим государственным идеологиям. Например, обращаясь к системе коммунистического воспитания, поэт отмечает такие ее достижения: «воспитание воли и твердости, правдивости и чувства товарищества, смелости и стойкости, жизнерадостности и идейности» (Андреев 2006, с. 462). О нацизме же он пишет следующее: «Нацистская Германия <...> ухитрилась добиться своего даже на глазах одного поколения. Ясное дело, ничего, кроме гнева и омерзения, не могут вызвать в нас ее идеалы. Не только идеалы — даже методика ее должна быть отринута нами почти полностью. Но рычаг, ею открытый, должен быть взят нами в руки и крепко сжат» (там же, с. 13). Под «рычагом» нацистской государственности Андреев имеет в виду единение людей, восприятие ими коллектива как целого (там же). При этом идеалы и идеи коллектива, по мнению Андреева, не должны заглушать в человеке индивидуальности, его личных интересов, ведущих личность к духовному развитию и совершенствованию. У каждого человека должно быть личное время для религии, для занятий искусством и наукой, для общения с близкими.

В чем же важность всеобщего товарищеского и вместе с тем индивидуального развития, приводящего к грядущему единению, о котором пишет поэт? Моральная развитость общества и добровольное братское слияние означают мирное сосуществование всех наций и религиозных конфессий. Это дает всем уважительное знание о разных вариантах религиозных вероучений, а также возможность каждому человеку не тратить силы на убеждение себя или других в «правильности» «своей» веры, а прислушаться к собственным внутренним ощущениям, попытаться почувствовать Бога так, как ему доступно. Главную цель развития человечества в будущем Андреев видит прежде всего в расширении способностей человека чувствовать мир религиозным, а не потребительским чувством. Под религиозным чувством поэт понимает самый широкий спектр ощущений: «Религиозного чувства “вообще” не существует, а существует

необозримый мир религиозных чувств и переживаний, бесконечно разнообразных, часто контрастирующих между собой, различных и по своему эмоциональному содержанию, и по объекту своей направленности, и по силе, и по тону, и, так сказать, своему цвету»<sup>3</sup> (Андреев 2006, с. 52). Далее он продолжает свои рассуждения о развитии человеческого общества: соответственно с усилением чувства сопричастности миру меняется отношение человека ко всему, что его окружает; во всем вокруг себя он видит высший смысл и высшую правду, поэтому он стремится не отъединиться ото всех в скиту (по Андрееву, это путь очень и очень немногих), а сохранить лучшее в мире и преобразовать то, что еще не достигло состояния совершенства.

В представлении философа-мистика путь будущего развитого человечества — общее (и вместе с тем глубоко индивидуальное) *творчество во благо мира*, дающее возможность каждому человеку раскрыться, проявить себя и стать полезным для других в той сфере деятельности, которая ближе именно ему. Творчество в таком смысле не обязательно предполагает работу художника, литератора, архитектора и т. п.; скорее, Андреев призывает не забывать о том, что в любой род деятельности можно и нужно вносить одухотворенность и небанальность. Здесь он перекликается с Н.Ф. Федоровым, который в своем главном произведении «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства» так обозначил вектор работы человечества будущего: «Пока в жизни, в действительности, самостоятельность лиц будет выражаться в розни, а единство — в порабощении, до тех пор многоединство, как подобие Триединства, будет лишь мысленным, идеальным. Если же мы не допускаем отделения действия от мысли, то Триединство будет для нас не идеалом лишь, а проектом, т. е. не надеждою только, а заповедью. Только *делая, осуществляя на деле*, можно *понимать*» (Федоров 1995, с. 90; курсив Н.Ф. Федорова).

Для Андреева творческое — значит совершаемое без автоматизма, без скуки, но с интересом и с осознанием важности каждой минуты, каждого дела, каждого поступка, будь то

3 Здесь Андреев напрямую обращается к любимой им книге У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта». Джеймс неоднократно подчеркивает: «Религией человека надо считать такие переживания его, каковы бы они ни были, в которых он ощущает себя причастным к высшей правде» (Джеймс 2012, с. 43).

возведение храма или лепка песочных фигурок вместе с ребенком. Творчество подразумевает и огромную ответственность. Через него человек возвышается и приближается к Богу, через него спасается сам и помогает спастись другим — или падает, увлекая других за собой собственными идеями и образами. Без осознания этой мысли трудно понять сложную систему философа. Д.К. Ахтырский в диссертации, посвященной творчеству Андреева, подчеркивает, что главная идея «Розы Мира» — апокатастасис (всеобщее восстановление, спасение после Второго пришествия Христа) через творчество, и именно поэтому «личность <...> в метафизике Андреева имеет абсолютную ценность» (Ахтырский 2004, с. 81). По Андрееву, духовное (религиозное) восприятие окружающего мира, так называемое «расширение сознания», соответствующий духовный опыт и вытекающая из него потребность творить в той или иной степени доступны (более того, и необходимы!) каждому человеку при наличии некоторой подготовки. Идеальное общество, в представлении поэта, — такое, в котором люди научились жить активной духовной жизнью. Об этом Андреев говорит в последней главе «Розы Мира» под названием «Возможности».

«Человека облагороженного образа», считает поэт, нужно воспитывать с самого раннего детства. Взрослый «человек облагороженного образа» описан Андреевым как здоровый и крепкий физически, непрерывно стремящийся к интеллектуальному и эстетическому обогащению, верящий в невозможность познания высших первопричин мира, но вместе с тем и в их абсолютную реальность. Физический облик такого человека предполагается более совершенным, чем облик среднестатистического современника поэта: «Мне кажется, его телосложение будет стройным, движения пластичными, походка легкой, мускулатура гармоничной, а лицо — открытым, высокоинтеллигентным, исполненным приветливости и как бы светящимся изнутри <...> В легкой одежде по цветущей земле идет он, ее сын, ее друг и ее преобразователь, старший друг птиц и зверей и собеседник ангелов, строитель прекраснейших городов, совершенствователь гор, лесов и пустынь, хозяин планеты-сада» (Андреев 2006, с. 467). Конечно, такой образ человека будущего не имеет ничего общего с традиционным христианским аскетом, умерщвляющим плоть. Недаром особое место в системе воспитания «человека облагороженного образа» занимает развитие тела. Однако спорт как вид состязания между

людьми в силе и ловкости отрицается Андреевым: цель развития тела для него — не победа в мучительно тяжелом состязании с себе подобными, а тренировка способности получать *духовную радость* от живого чувственного восприятия окружающего мира: «Углубление и осмысление чувства осязания и постоянное, повседневное пользование им — вот, на мой взгляд, одна из существенных линий в той воспитательной системе, которая имеет в виду развитие способности трансфизического познания» (там же, с. 471–472). «Такое отношение к Природе сочетает языческую жизнерадостность, монотеистическую одухотворенность и широту знаний научной эры, все эти элементы претворяя в высшее единство собственным духовным опытом рождающейся религии итога» (там же, с. 70).

В представлении Андреева, любое общение с природой — купание, прогулка по лесу, катание на лыжах — предполагает контакт со «стихиялями» — богосотворенными монадами, духами воды, воздуха, света, — проявляющимися в нашей реальности в мире Природы, но большинством из нас не замечаемыми. Вот определение монады, данное самим автором, отсылающее читателя и к Платону, и к Лейбницу, но также и к эзотерическим справочникам начала XX в.: «Первичная, неделимая, бессмертная духовная единица, богорожденная либо богосотворенная. Мироздание являет собою неисчислимое множество монад и многообразные виды материальностей, создаваемых ими» (Андреев 2006, с. 531). Стихияли, будучи светлыми духами, не признают грубости и соперничества, поэтому стадионы и водоемы будущего автор называет не местами занятий спортом, а главными элементами храмов стихиялей — больших комплексов, выстроенных для духовного и физического развития человечества. Эти комплексы «предназначены для многолюдных действий, в которых элементы танца, спорта, игры и славословия соединены, образуя мистериальное целое. Эти действия настраивают душу и тело к восприятию стихиялей, их близости, их действительности; телесную радость они пронизывают духовностью, а переживание близости светлых миров облачают в чистое и жизнерадостное чувство, полное молодого веселья» (там же, с. 503).

Соответственно с целями развития тела вырабатывается и образ жизни «человека облагороженного образа». Например, он не должен есть мяса, чтобы не причинять зла живым существам. Описана в книге и особая система закаливания: «Организм закаляется физическими упражнениями, одежда

облегчается, тело открывается прикосновениям стихий, насколько позволяет климат, обувь упраздняется, исключая часы пребывания в морозную погоду под открытым небом» (Андреев 2006, с. 469). Каждое действие, производимое человеком будущего, должно осмысленно приумножать его духовный опыт. Большинство этих действий, с одной стороны, представляют собой систему осознанных ограничений человека в удовольствиях и даже элементарных удобствах, хорошо знакомую мистическим традициям абсолютно всех религий, а с другой — конкретный, испытанный конкретным человеком способ разрушения стены между ним и миром, стены, воздвигнутой веками культурного развития и технологического прогресса.

Одной из целей будущего общества Андреев называет сохранение и просветление живых существ, стоящих в земной иерархии ниже человека. Человек обязан спасти их от тяжелого кармического груза, приведшего их души в животные тела, усовершенствовать их физический и нравственный облик. Поэт описывает целую «программу» воспитания животных, направленную на раскрытие их духовных качеств и отучение от законов выживания в природе, предполагающих состязание и убийство. В «Розе Мира» говорится о долге человека перед животными: о воспитании в животных сначала отказа от хищничества, затем — способности к учебе, а потом и об обучении их общению на языке человека и, как итог, о «пробуждении» животных в иных мирах (см.: Андреев 2006, с. 192–203).

По Андрееву, кроме животных, человек способен силой любви одухотворять предметный мир, поднимать до своего уровня развития и вещи. В этой уверенности философ близок к современникам-эзотерикам, а из знаменитых творцов своего времени — прежде всего к В.В. Хлебникову и Н.А. Заболоцкому. Гораздо позже мысль об ответственности человека перед вещью замечательно выразил в работе о гоголевском Плюшкине В.Н. Топоров: «При одном уже сознании того, что его взгляд на вещь неокончателен, неисчерпывающ, относителен и ограничен, далек от подлинной глубины и, напротив, сугубо утилитарен, человек не может не ощущать себя в долгу перед вещью, и этот долг он платит прежде всего опережающей любые конкретные результаты внимательностью к вещи, не допускающей ее понимания как “безнадежно” чувственной, принципиально бездуховной, бесповоротно отъединенной от Бога, и готовностью узреть в вещи духовное или, по крайней мере, потенции духовного

начала, т. е. заполнить наибольшую из мыслимых лакун между якобы навечно оставленной низкой материей и высоким духом, который якобы тоже не ищет воплощения» (Топоров 1995, с. 22).

По мнению Андреева, истинная любовь и стремление к духовности должны руководить человеком и в момент создания произведений любого рода искусств, и во время общественной работы по воспитанию и обучению детей, и во время занятий любой другой деятельностью.

Вывод напрашивается сам собой. Воспитание нового человека (а значит, и становление нового общества) Андреев представляет себе именно как развитие *через любовь и взаимопомощь* цельной личности, способной к пониманию своего места в мире и своей нужности миру, к трансперсональному восприятию реальности, истории и собственной судьбы, «мистическому» в том смысле, в каком говорит о мистике Е.А. Торчинов в своей работе «Пути философии Востока и Запада: познание запредельного»: «Слово “мистика” (и производные от него) употребляются в литературе в нескольких совершенно различных значениях (что создает терминологическую путаницу) <...> что делает слово “мистика” вводящим в заблуждение и создающим препятствия для понимания <...> Поэтому я считаю нужным (для себя, по крайней мере) отказаться от определения “мистический” и заменить его словом “трансперсональный”, то есть выходящий *за пределы ограниченной индивидуальности и обыденного опыта*. Это вполне резонно, поскольку под “мистическим” здесь я понимаю <...> переживания особого рода, обычно описываемые пережившими их людьми как расширение сознания или единение с онтологической первоосновой сущего (то есть переживания, трансцендирующие обыденный опыт и имеющие непосредственное отношение к метафизике и ее предмету)» (Торчинов 2007, с. 347–348; курсив мой. — Е.Р.).

Такие переживания, по-видимому, и испытывал Андреев, судя по его собственным письменным свидетельствам и по сходству его описаний с описаниями трансперсональных состояний других мистиков<sup>4</sup>. Эти переживания помогли ему

4 Он описывает эти переживания так: «Первое событие этого рода, сыгравшее в развитии моего внутреннего мира огромную, во многом даже определяющую роль, произошло в августе 1921 года <...> Событие, о котором я заговорил, открыло передо мной или, вернее, надо мной такой бушующий, ослепляющий, непостижимый мир, охватывавший историческую действительность России в странном

осознать свои творческие цели в этом мире, а позднее — выйти в тюрьме и не перестать относиться ко всем окружающим с любовью и чуткостью. Неудивительно, что подготовке способности расширять сознание подчинено абсолютно все в модели идеального общества «Розы Мира»: режим, обучение, работа, физические упражнения, занятия искусством... Это преодоление человеком себя, к которому стремилась русская религиозная философия и русская интеллигенция XX в., изобретая множество разных способов такого преодоления, — то, чего так до сих пор и не удается достигнуть большинству людей цивилизации, несмотря на эволюцию науки и накопление объема информации о мире и его составляющих. Поэтому, конечно, сегодня можно воспринимать «Розу Мира» как религиозную утопию (в наше время уже становится ясно, что часть прогнозов Андреева сбылась, а часть нет) или, что, как минимум, корректнее, как осмысление собственного жизненного, религиозного и культурного опыта, попытку поделить им, объяснить его и уберечь возможных последователей от ошибок.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 2006 — Андреев Д.Л. Роза Мира // Андреев Д.Л. Собрание соч.: В 4 т. М., 2006. Т. 3.
- Ахтырский 2004 — Ахтырский Д.К. Философские идеи в творчестве Д.Л. Андреева: Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2004.
- Джеймс 2012 — Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ. В.Г. Малахиевой-Мирович и М.В. Шик. М., 2012.
- Розенкрейцеры 2004 — Розенкрейцеры в Советской России: Документы 1922–1937 гг. / Публ., вступ. ст., комм. и указатель А.Л. Никитина. М., 2004.
- Тамплиеры 2003 — Орден российских тамплиеров: Документы 1922–1930 гг.: В 3 т. / Публ., вступ. ст., комм. и указатель А.Л. Никитина. М., 2003.
- Топоров 1995 — Топоров В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 7–111.

---

единстве с чем-то неизмеримо большим над ней, что много лет я внутренне питался образами и идеями, постепенно наплывавшими отсюда в круг сознания» (Андреев 2006, с. 57–58). Очень схожие состояния мистического прозрения подробно описываются в книге У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта» (см.: Джеймс 2012).

- Торчинов 2007 — Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб., 2007.
- Федоров 1995 — Федоров Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства: Записка от неученных к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим // Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 1. С. 35–308.
- Эзотерическое масонство 2005 — Эзотерическое масонство в Советской России: Документы 1923–1941 гг. / Публ., вступ. ст., комм. и указатель А.Л. Никитина. М., 2005.

### Образ будущего с точки зрения Даниила Андреева

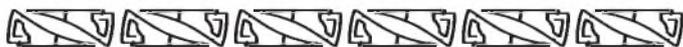
В статье говорится о том, каким представляет себе будущее человечества поэт и философ Даниил Андреев. Развитие человеческого общества он видит как путь пробуждения в каждом человеке способностей к религиозному восприятию мира, которому должно способствовать все: отношение окружающих, совместный труд на благо мира, личное совершенствование при помощи искусства, науки и религии. Модель общества будущего, предлагаемая Андреевым, по праву занимает достойное место среди лучших образцов утопической литературы XX в.

*Ключевые слова:* Д. Андреев, мистика, развитие общества, русская религиозная философия, утопия.

### The Image of The Future in the Writings of Daniil Andreev

The paper deals with the image of humanity's future in the writings of poet and philosopher Daniil Andreev. He sees the development of human society as a path leading to the awakening of the ability of each person to perceive the world in a religious way. This ability is composed of relationships with other people, cooperation for the well-being of the world, personal development through art, science and religion. Thus, this model society of the future rightfully occupies a worthy place among the best examples of utopian literature of the 20<sup>th</sup> century.

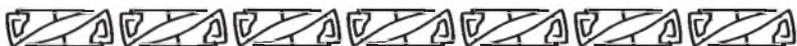
*Keywords:* Daniil Andreev, mysticism, social development, Russian religious philosophy, utopia.



М.В. Яковлев (Орехово-Зуево)

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ДАНИИЛА  
АНДРЕЕВА «ЖЕЛЕЗНАЯ МИСТЕРИЯ»





Драматическая поэма Д.Л. Андреева «Железная мистерия» (1950–1956) является уникальным образцом эсхатологической проблематики в русской литературе XX в. Многоуровневое художественное пространство поэмы-мистерии строится на оригинальной метаисторической и неомифологической концепции, которая становится более понятной при обращении к другим произведениям того же автора — поэтическому ансамблю «Русские боги» (1935–1955) и мистико-философскому трактату «Роза Мира» (1950–1958).

Творчество Д. Андреева оказалось доступным читателю и исследователю с начала 1990-х гг. Первыми научными работами стали вступительные статьи и комментарии к его публикациям Б.Н. Романова, В.И. Грушецкого, М.Н. Белгородского (см., например: Андреев 1993, с. 432–445; Андреев 1990, с. 5–8; Белгородский 2015). В последующие десятилетия объемные биографические и аналитические исследования появлялись уже в виде отдельных изданий (см.: Бежин 2006; Лукьянов 2010; Садиков-Лансере 2010; Романов 2011). Среди первых литературоведческих работ о поэте-неомифологе можно назвать и главы в учебных пособиях для вузов (см.: Яковлев 2002; Яковлев 2006).

В Интернете личности и творчеству Д. Андреева посвящена «Андреевская энциклопедия», аккумулирующая материалы о Д. Андрееве и его жене А.А. Андреевой, а также размещены их произведения, организованные как «гипертекстовое собрание сочинений»; функционирует сайт «Фонда Даниила и Аллы Андреевых» (см.: Белгородский 2015; Родон 2015). Осенью 2006 г. в библиотеке-фонде «Русское зарубежье» в Москве состоялась Всероссийская конференция «Даниилу Андрееву — 100 лет», в которой приняли участие философы, писатели, историки, литературоведы, искусствоведы из разных концов страны. Тем не менее осмысление феномена Д. Андреева в русской и мировой культуре пока еще пребывает на стадии сбора материала и предварительных обобщений. Так что любые попытки аналитического подхода к творчеству выдающегося мифолога XX в. остаются актуальными.

Целью настоящей статьи является исследование особенностей эсхатологической символики «Железной мистерии»,



в которой библейскому апокалиптическому сюжету — войне между ангельским войском и силами Сатаны (см.: Откр 12: 7) — придан универсальный и в то же время национальный характер (см.: Яковлев 2015, с. 259). Для решения поставленных задач необходимо прежде всего остановиться на природе художественного пространства произведения, заданного его жанровой формой. Частные задачи касаются осмысления творческой природы, жанровой структуры, системы персонажей, идей, композиции и стиля драматической поэмы.

В эстетическом плане мистериальность — категория универсальная. Она выражается в восприятии и художественном изображении реальности как таинства. При этом в центре оказывается переживание многоуровневого характера пространства и нелинейного ощущения времени. «Хронотоп», или «топохронос», мистерии является *метапространственным и метавременным*. В нем эти категории пронизывают и семантически преодолевают друг друга, являя *метахронотоп вечности*, формируют иной образ реальности, расширяя ее привычные границы, накладывая одни пространственно-временные координаты на другие.

Такой тип художественного пространства является свойством мифологического сознания. Он может эстетически имитироваться или быть внутренним качеством сознания конкретной творческой личности. Так, мистериальность становится характеристикой неомифологических текстов разного типа: от «Божественной комедии» Данте до «Потерянного рая» Дж. Мильтона и «Фауста» И.-В. Гёте. Знаменательно, что одним из последователей Гёте считал себя создатель германской антропософии Р. Штейнер. Он всерьез занимался возрождением жанра мистерии и вместе с последователями и единомышленниками упорно строил знаменитый Гётеанум — антропософский храм, а по существу, пользуясь термином Д. Андреева, театр-«мистериал» (см.: Андреев 2009, с. 727).

Авторское определение жанра произведения как поэмы также нуждается в уточнении. «Железная мистерия» представляет собой ту же синкретическую форму искусства, что и «Фауст» Гёте, традиционно определяемый как *трагедия*. Произведению Д. Андреева, как и уникальной трагедии Гёте, свойственна эпопейность. В трактате «Роза Мира» автор говорит о произведениях для «мистериалов» как о новой жанровой разновидности: «Репертуар мистериалов сформируется постепенно, когда жанр мистерии нового типа, получив широкое

распространение, вызовет появление монументальных драматических эпосов этого рода» (Андреев 2009, с. 728). Среди образцов жанра Андреев называет следующие произведения: трагедии Эсхила, «Фауст» Гёте, драмы Калидасы и Р. Тагора, «Пер Гюнт» Г. Ибсена, оперы «Орфей и Эвридика» К. Глюка, «Лоэнгрин» и «Парсифаль» Р. Вагнера, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. Д. Андреев настаивает на том, что философски и сценически эти шедевры должны быть трактованы именно как мистерии. Прежняя бутафорская сказочность в постановках этих произведений должна быть заменена «тонким, мистически убедительным отображением многослойных реальностей мира» (там же). Главным свойством мистериального пространства становится для Д. Андреева вовлеченность актеров и зрителей в общее действие. Постановка мистерии понимается как путь от театра к культуре. Многие стороны такого действия, по мысли поэта-неомифолога, близки к богослужению (там же, с. 729). Характерно, что перед текстом «Железной мистерии» нет списка действующих лиц. Это именно коллективное, как бы литургическое, массовое действо.

Неосуществленным замыслом художника-«вестника» осталось его последнее произведение — текст богослужения Розы Мира. В XII книге одноименного трактата поэт-неомифолог молитвенно взывает: «Молю Бога продлить сроки моей жизни хотя бы до тех дней, когда, успев закончить все остальное, что я должен, я смогу вслушаться и воплотить в слове богослужение Розы Мира — последнюю из моих книг» (Андреев 2009, с. 735). Особенности этого богослужения излагаются в главе 3 «Култ» итоговой книги «Розы Мира» «Возможности» (см. там же, с. 731).

В предисловии к драматической поэме Д. Андреев указывает на ее неомифологическое содержание и трансфизическую художественную структуру. Автор пишет следующее: «“Железная мистерия” предполагает читателя, уже знакомого с книгой “Русские боги”. Мистерия связана с ней общностью темы, центральные образы первой книги — демиург Ярослав, Навна, демон великодержавной государственности уицраор Жругр — остаются главенствующими и во второй» (Андреев 1990, с. 10). От себя заметим, что относительно адекватное понимание произведения невозможно не только без знакомства с упомянутой автором книгой «Русские боги», но и в особенности с мистико-

философским, метаисторическим, неомифологическим трактатом «Роза Мира», где образы и мифологемы многослойной Вселенной подробно раскрываются Д. Андреевым с помощью соответствующей его духовному знанию терминологии и в более понятной прозаической форме.

Система эсхатологических символов «Железной мистерии», ее конфликт, композиция и основные события связаны с определенными пространственными образами и мифологическими персонажами. Отсылка автора к поэтическому ансамблю «Русские боги» устанавливает между художественным пространством всех трех произведений метатекстуальную связь. Д. Андреев предлагает читателю воспринимать их как некое целое. Появляющийся в названии символический эпитет «железная» проводит интертекстуальный вектор, указывающий не только на эсхатологический элемент произведения, но также на поэму А.А. Блока «Возмездие», где «классический» XIX век, предшествующий апокалиптическому XX веку, охарактеризован тем же прилагательным. А от поэмы самого Д. Андреева «Ленинградский апокалипсис» (1943–1953) этот символический вектор ретроспективно ведет через блоковское «Возмездие» ко всему «петербургскому тексту» русской литературы, вышедшему из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник».

Авторское предисловие к «Железной мистерии» предполагает восприятие ее содержания как одной из фаз раскрытия русской *метаистории*, одной из последних фаз метаистории вообще. Поэтому в жанровом отношении произведение строится как художественное выражение эсхатологической неомифологии, как апокалипсис в поэтически-драматической форме (см.: Яковлев 2015, с. 72).

В мистико-философском трактате «Роза Мира» понятие метаистории имеет два основных значения, которые сам Андреев возводит к определению С.Н. Булгакова в его работе «Два града» (см.: Андреев 2009, с. 76). *Во-первых*, это «совокупность процессов, протекающих в тех слоях инобытия, которые, будучи погружены в другие потоки времени и другие виды пространства, просвечивают иногда сквозь процесс, воспринимаемый нами как история» (там же). *Во-вторых*, метаистория — это «учение об этих процессах инобытия, учение, разумеется, не в научном, а именно в религиозном смысле» (там же, с. 77). Д. Андреев подчеркивает, что в его понимании метаистория не является разновидностью «философии истории», или историософии. Это

две разные формы знания: философия есть «именно философия; метаистория же всегда мифологична» (там же, с. 76). Миф оказывается той органичной формой образного мышления, которая соответствует гностическому мировосприятию и самосознанию автора «Железной мистерии», ориентированным на Божественное Откровение. «Я убежден, — пишет Д. Андреев в «Розе Мира», — что не только в России, но и во многих других краях Земли — в первую очередь, кажется, в Индии и Америке, происходит тот же процесс: та же грандиозная потусторонняя реальность вторгается в человеческое сознание <...> Не знаю сколько, но, по-видимому, уже немало людей стоят в этом потоке откровения. И моя задача — выразить его так, как переживаю его именно я, — и только» (там же, с. 75). В трактате он говорит о трех видах религиозного познания: метаисторическом, трансфизическом и вселенском (см. там же, с. 76).

Для понимания эсхатологической композиции «Железной мистерии» необходимо хотя бы вкратце охарактеризовать ее многомерную образную структуру. По Д. Андрееву, наш земной трехмерный физический мир, включающий одно временное измерение и соответствующий видимой астрономической Вселенной, на языке «Розы Мира» именуется Энроф. Планетарный многослойный космос называется Шаданакар (см.: «Книга III. Структура Шаданакара. Миры восходящего ряда»; Андреев 2009, с. 148). Он насчитывает 242 слоя, имеющих разную структуру и количество координатных измерений. Вершиной, сердцем, «внутренним Солнцем» Шаданакара является Мировая Сальватэрра, состоящая из трех высших сфер. Мир земной природы населен духами стихий — стихиялями. Ниже земного пространства находятся инфернальные сферы.

У каждого народа и метакультуры, соотносимой с географическим пространством страны, имеются свои локальные миры. Нижний, демонический мир России, или *шрастр*, именуется Друккарг. В этом мире есть особые области, соответствующие важным областям и городам, в частности Петербургу и Москве. Небесный мир, или *затомис*, российской метакультуры называется Небесная Россия. Его духовным средоточием является Небесный Кремль, символически соответствующий Московскому Кремлю. Имена миров и мифологических существ являются лексическими откровениями поэта, наделенного даром не только ясновидения, но и яснослышания. Всему этому даны в «Розе Мира» подробные пояснения.

Среди метапространств, ознаменованных метавременными границами Грядущего, и происходят события «Железной мистерии». Многочисленные неологизмы трактата «Роза Мира», художественно реализуемые в поэме «Железная мистерия», уже сами по себе читаются как символический язык эсхатологического мифа.

Поясняя в предисловии мистериальный сюжет произведения, Д. Андреев подчеркивает: «Действие “Железной мистерии” разворачивается в многослойном пространстве. Из этих слоев, расположенных горизонтально, особенное значение имеют три слоя» (Андреев 1990, с. 10). Наиболее подробно описывает он земной мир: «СРЕДНИЙ СЛОЙ<sup>1</sup> — арена событий условно-исторического плана. Это — картина большого города на морском берегу. Центром его служит Цитадель; справа от нее — пятиглавый собор, слева — дворец Августейшего. Вокруг этих архитектурных ансамблей размещаются кварталы богатых домов с колоннами, обширные районы многоэтажных громад и лачуг, фабричные предместья. <...> Открытый морю, город оцеплен со стороны материка полукружьем стен с несколькими воротами. Далее простирается равнина, в свою очередь со всех сторон окаймленная скалистыми хребтом. Один из концов этой горной дуги обрывается мысом в море недалеко от города. По мере хода действия пейзаж этот претерпевает значительные изменения» (там же). Расширение городского пространства в горный и морской пейзаж выполняет символическую функцию, моделирует характерный для поэтики Д. Андреева эффект «сквожения» пейзажа (см.: Яковлев 2004, с. 141).

Меньшее визуальное значение имеют невидимые пространства. Однако ощущение их присутствия и роли в земной истории составляет эстетический нерв мистерии, ее параллельный мистический план. Завершая развернутую характеристику «СРЕДНЕГО СЛОЯ», Д. Андреев пишет: «Под этим слоем на больших глубинах расположен НИЖНИЙ СЛОЙ. Это — подобие некоторых миров инфрафизики, связанных со СРЕДНИМ историческим слоем общностью протекающих там процессов. НИЖНИЙ слой становится видимым лишь минутами, когда перебегающие световые вспышки пронизывают его насквозь, а СРЕДНИЙ слой охватывается полутьмой. В осталь-

1 Здесь и далее в цитатах из произведений Д. Л. Андреева прописные буквы — авторские.

ное время оттуда доносятся шумы и голоса. Человеческого облика существа НИЖНЕГО слоя не имеют; однако у некоторых из них, мельчайших, можно заметить отдаленное сходство с человеческой формой.

Третий слой, ВЫШНИЙ, остается невидимым, за исключением редких случаев. Но голоса оттуда доносятся также: вначале — очень редко, потом — чаще» (Андреев 1990, с. 11).

Композиционно «Железная мистерия» состоит из «ВСТУПЛЕНИЯ», двенадцати актов и «ПОСЛЕСЛОВИЯ». Проследить линейное развитие сценического действия мистерии представляется сложным. Визуальная модификация текста возможна скорее средствами киноискусства, чем театра. Драматическая поэма не просто полифонична, но многосюжетна и многомерна — или симфонична, как это свойственно любому мистериальному действию. Показательно, что жанр стихотворной книги «Русские боги» автор определил как «поэтический ансамбль» (Андреев 1993, с. 28).

События в мистерии совершаются одновременно в разных слоях Вселенной, соединяясь в единый многоуровневый процесс и выражаясь в со-звучании голосов. Трагическая земная история предстает как проявление метафизического противостояния ангельских и демонических сил.

Отдельные части произведения воспринимаются как самостоятельные мистерии. Это «ВТОРЖЕНИЕ», «ВОШЕСТВИЕ», «ЦАРСТВОВАНИЕ», «ТИРАНИЯ», «УЩЕРБ», «КРИПТА», «ГЕФСИМАНИЯ», «СПУСК», «НИЗВЕРЖЕНИЕ», «ПЕПЕЛИЩЕ», «ВОЗМОЖНОСТИ», «РОЗА МИРА».

Во «ВСТУПЛЕНИИ» и «ПОСЛЕСЛОВИИ» автор обращается предположительно к своему духу-вдохновителю, даймону, которого он не называет по имени. Даймон был послан к поэту-визионеру ангелом-народоводителем, демиургом России по имени Ярослав (имена духовных сил условные) (см.: Андреев 2009, с. 795). Свое творческое призвание сам поэт связывает с понятием «вестничество», которое подробно раскрывается в X книге «Розы Мира» — «К метаистории русской культуры» (см.: там же, с. 491). В художественной «вести» о совершающемся метаисторическом откровении Д. Андреев видит свою творческую миссию. В финале стихотворения «Я слышу четче с каждым годом...» (1950), входящего в цикл «Святорусские духи» (11-я глава поэтического ансамбля «Русские боги»), он молитвенно восклицает: «О, если б только сроки! сроки! / О, лишь успеть бы до конца, /

До первых нимбов на востоке / Осуществить свой долг гонца» (Андреев 1993, с. 249).

В диалогах и сценах «Железной мистерии» раскрывается пространственно-мистериальная коллизия произведения. Остановимся на отдельных аспектах мистического сюжета. По Д. Андрееву, драматизм метаисторической судьбы России и лично Яросвета связан с тем, что по воле последнего был рожден демон великодержавия уицраор Жругр, необходимый для защиты России в эпоху татаро-монгольского нашествия. Он заинтересован не в уничтожении народа, а лишь в его порабощении. Психические эманации, связанные с проявлением великодержавного насилия, ведут к плену человеческой души в Друккарге. Эмоции великодержавия являются пищей уицраора, поставляемой ему особыми трансфизическими существами — игвами, живущими на «изнанке мира» (см. одноименную поэму в поэтическом ансамбле «Русские боги», глава 7; Андреев 1993, с. 176). Игвам служит армия руруггов — переродившихся демонизированных динозавров прошлого.

Во главе игв стоит Великий Игва, который подчиняется не уицраору, а непосредственно планетарному демону по имени Гагтунгр. По Д. Андрееву, этот демон имеет три ипостаси: Великий мучитель Гистург, Великая блудница Фокерма, Великий осуществитель демонического плана Урпарп. Вероятно, именно Гагтунгра традиционная христианская религия и знает как дьявола. Однако, по-видимому, это все же не библейский Люцифер, судьба которого имеет не планетарный, а вселенский масштаб. Эту антибожественную силу автор-мифолог именует Противобогом. Агрессия Гагтунгра в разы превышает агрессию Жругра и заявляет о себе в периоды бессмысленного массового террора. Такая же неуправляемая агрессия исходит и от Велги — женского демонического существа, которое сдерживает уицраора, по-своему «заботясь» о народе.

Смена власти в Российском государстве, по Д. Андрееву, обусловлена гибелью прежнего демона великодержавия, которого убивают собственные дети, пожирая его сердце и получая власть над игвами и отчасти над людьми. С воцарения Багрового Жругрита (см.: Андреев 1990, с. 23) и начинается «Железная мистерия» («Акт 1. ВТОРЖЕНИЕ»).

В плену у династии Жругра находится Соборная Душа Народа России, которая является его Женским божеством. Сюжет пленения Предвечной Женственности темным демоническим

существом хорошо известен по народным сказкам. В мифологии «Розы Мира» Соборная Душа Народа именуется Навна. В «Железной мистерии» ее плену посвящен 7-й акт «ГЕФСИМАНИЯ», кульминацией которого является соборная молитва об избавлении (см.: Андреев 1990, с. 168).

От духовного брака Яросвета и освобожденной соборными силами Синклита Навны «рождается» новое женское божество — Звента-Свентана. Ее путь в метаистории связан с рождением грядущего трансмифа — Розы Мира, философски предваренного В.С. Соловьевым в учении о Богочеловечестве, Всеединстве и Софии — Вечной Женственности и Премудрости Божьей. В параллельно писавшемся трактате «Роза Мира» («Книга XII. Возможности. Глава 3. Культ»), в храме четвертой, метаисторической иерархии, автору-визионеру видится следующий иконографический образ: «<...> многокрылый демиург Яросвет и восседающая на троне, осененная демиургом Навна с Младенцем-девочкою Звентой-Свентаною на коленях» (Андреев 2009, с. 745). Этот же иконографический образ знаменует будущее и в «Железной мистерии».

В социально-исторических событиях и образах «Железной мистерии» угадываются черты сталинской диктатуры, которая, по Д. Андрееву, строилась как сатанократия. Сталина автор-мифолог называет одним из воплощений грядущего Антихриста (см.: Андреев 2009, с. 626), выращиваемого Гагтунгром для окончательного столкновения сил света и тьмы, символически явленных в Откровении Иоанна Богослова. В драматической поэме («Акт 4. ТИРАНИЯ») власть диктатора осуществляется при помощи магии и постоянно увеличивающегося в размерах гигантского человекоподобного Автомата — своеобразного средства программирования массового сознания, близкого по функции к современным СМИ и другим способам психологического воздействия (см.: Андреев 1990, с. 86).

Двенадцать актов «Железной мистерии» строятся как своеобразные этапы усиления власти демонических сил и противостояния им сил света, мистической войны Яросвета со Жругром и другими темными силами, освобождения плененной Навны, а в земном плане — как этапы подчинения тирании или борьбы с ней. Заканчивается драматическая поэма окончательной гибелью Жругра, «трансформой» Великого Игвы, победой света над тьмой, явлением Звенты-Свентаны и торжеством Розы Мира («Акт 12. РОЗА МИРА»). Этот положительный финал

не заслоняет, однако, от зрителя метаисторических тайн: грядущего воцарения Князя тьмы, Страшного суда и Второго пришествия Христова, предсказанных Апокалипсисом.

Сквозной линией в мистерии проходят судьбы духовных подвижников и визионеров — Прозревающего, ведомого даймоном, и Неизвестного мальчика, которому даймону также открывает смысл метаистории в ее российском апокалиптическом изломе и который с годами становится духовным вождем народа — Экклезиастом. Экклезиаст осуществляет на земле Великую Мистерию явления Розы Мира — «НАРОДОСВЯЩЕНСТВА» (см.: Андреев 1990, с. 296), подготавливающего смену «эонов» как «пресуществления», т. е. мистериальной трансформации материи в Духо-материю, таинства «преображения всего Шада-накара» (см.: Андреев 2009, с. 787).

Одинаковое начало «ВСТУПЛЕНИЯ» и «ПОСЛЕСЛОВИЯ» «Железной мистерии» напоминает композиционное обрамление акафиста, замыкающее молитвословие в священный круг. Сложная неомифология метаисторической мистерии завершается молитвой к Единому Богу, к Творящему Логосу: «И почувствую / в потрясающие / мгновенья, / Что за гранью, / и галактической, / и земной, / Ты нас примешь, как сопричастников / вдохновенья, / Для сотворчества / и сорадования / с Тобой» (Андреев 1990, с. 310).

Придавая молитве «Отче наш» (см.: Лк 11: 2–4) ноуменально присущий ей эсхатологический смысл, созвучный финальному призыву Апокалипсиса (см.: Откр 22: 20), автор «Железной мистерии» исповедует свою мученическую апокалиптическую веру в любовь и мудрость Творца: «Что пред этими просветлениями вселенных / Кратковременность / наших сумеречных / пустынь? / Да придет же / Твое Царствие / совершенных, / Единящее / ныне борющихся. — / Аминь. // 23.12.1950–2.5.1956» (Андреев 1990, с. 310). Дата, внесенная в рамочные границы текста, читается как свидетельство о пророческом смысле поэмы и как точка отсчета, являющая читателю время и вечность, современный и окончательный образ Вселенной.

По Д. Андрееву, теургия исторического становления завершается теозисом. Привычные для истории координаты столетий и даже тысячелетий сменяются понятием «эон». В словаре к трактату «Роза Мира» автор поясняет: «<...> во времена вступления Энрофа Шада-накара во второй эон совершится трансформация органической материи, а при вступлении в третий — транс-

форма также и материи неорганической» (Андреев 2009, с. 794). Возможно, здесь перекличка с Откровением Иоанна Богослова: «се, творю все новое» (Откр 21: 5).

Таким образом, в основе конфликта, жанровой модели, сюжета, композиции и образной системы «Железной мистерии» просматриваются метавременные и метапространственные символы, необходимые автору для демонстрации эсхатологических судеб мира и метаисторического призвания России. Многоуровневая структура образного пространства, система неомифологических персонажей и символов придают «Железной мистерии» черты апокалиптического текста, соединяющего черты религиозной утопии и художественно реализованного эсхатологического мифа. Миросозерцание самого поэта-неомифолога раскрывается как трагический оптимизм, вдохновляемый традициями хилиазма и апокатастасиса. Русская метаисторическая трагедия художественно трактуется Д. Андреевым как predetermined Богом, символически озаменованное движение к «Всечеловеческому Братству» (см.: Андреев 1993, с. 431).

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1990 — Андреев Д.Л. Железная мистерия: Драматическая поэма. М., 1990.
- Андреев 1993 — Андреев Д.Л. Собр. соч.: В 3 т. / Сост., вступ. ст., подг. текстов и прим. А.А. Андреевой; послесл. Б.Н. Романова. М., 1993. Т. 1. Русские боги: Поэтический ансамбль.
- Андреев 2009 — Андреев Д.Л. Роза Мира: Метафилософия истории. М., 2009.
- Бежин 2006 — Бежин Л.Е. Даниил Андреев — Рыцарь Розы. М., 2006.
- Белгородский 2015 — Белгородский М.Н., *сост.* Андреевская энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://rozamira.nl/lib/ae/>
- Лукьянов 2010 — Лукьянов О.М. Миф о планетарном космосе: «Роза Мира» Даниила Андреева. М., 2010.
- Садиков-Лансере 2010 — Даниил Андреев: Pro et contra. Личность и творчество Д.Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей / Сост. Г. Садиков-Лансере. СПб., 2010.
- Родон 2015 — Портал «Родон»: Изучение и дальнейшая разработка идейного наследия Д.Л. Андреева [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rodon.org/>
- Романов 2011 — Романов Б.Н. Вестник, или Жизнь Даниила Андреева: Биографическая повесть в двенадцати частях. М., 2011.
- Яковлев 2002 — Яковлев М.В. Д.Л. Андреев // Русская литература XX века: В 2 т. / Под ред. Л.П. Кременцова. М., 2002. Т. 2. С. 169-178.
- Яковлев 2004 — Яковлев М.В. Тютчев в художественном сознании М.А. Волошина и Д.Л. Андреева // Литературоведческий журнал. 2004. № 18. С. 133-143.
- Яковлев 2006 — Яковлев М.В. Д.Л. Андреев // Избранные имена. Русские поэты XX века / Под ред. Н.М. Малыгиной. М., 2006. С. 207-236.
- Яковлев 2015 — Яковлев М.В. Апокалиптическое направление в русской поэзии XX века: Монография. Орехово-Зуево, 2015.

Эсхатологическая символика в драматической поэме  
Даниила Андреева «Железная мистерия»

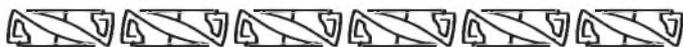
Своеобразие эсхатологической символики драматической поэмы Д.Л. Андреева «Железная мистерия» рассматривается во взаимодействии отдельных аспектов ее апокалиптической неомифологии с книгой «Роза Мира» и поэтическим ансамблем «Русские боги». В статье раскрывается специфика мистериального пространства произведения, художественно воплощающего самобытный эсхатологический миф своего автора.

*Ключевые слова:* Д.Л. Андреев, «Железная мистерия», «Роза Мира», «Русские боги», символика, мистерия, неомифология, метаистория, апокалипсис.

Eschatological Symbolism in the Dramatic Poem  
by Daniil Andreev «The Iron Mystery»

The article considers the originality of eschatological symbolism in D. Andreev's dramatic poem «The Iron Mystery» through the lens of its interaction with the apocalyptic neo-mythology of the author's other books — «The Rose of the World» and poetic ensemble «Russian Deities». The peculiarities of the mystery's space and time are revealed, which artistically incarnate the original eschatological myth of its author.

*Keywords:* D.L. Andreev, «The Iron Mystery», «The Rose of the World», «Russian Deities», symbolism, mystery, neo-mythology, meta-history, apocalypse.



Б.А. Ланин (Москва)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ АНТИУТОПИЯ:  
ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Работа выполнена  
в рамках гранта РГНФ  
№16-06-00963 (а)  
«Национальный  
читательский канон»





Особенность развития русской литературной антиутопии заключается в том, что в признаваемом ныне классическим жанровом формате она зародилась в эпоху модернизма, а массовым жанром стала в постмодернистской литературе. В одном из последних крупных исследований русской утопии В.П. Шестаков утверждает: «Сегодня мы убеждаемся, что антиутопическая энергия никуда не исчезла. Для нашей современной жизни утопии Замятина, Хаксли и Оруэлла так же актуальны, как и для середины XX века. Оценивая современную реальность, мы убеждаемся, что эти антиутописты оказались во многом правы в предвидении будущего» (Шестаков 2013, с. 126). В основе антиутопии, как известно, лежит пародия на жанр утопии либо на утопическую идею. Антиутопия обычно включает в себя описание утопического государства. Если утописты предлагают счастье для всех, причем для всех сразу, то антиутописты, как правило, берут обычного жителя утопического общества и предлагают читателю разобраться, чем же расплачиваются за это всеобщее счастье обычные люди, обыватели. Изучая современную антиутопию, по мнению В.П. Шестакова, мы лучше понимаем не только эстетические процессы, происходящие внутри современной литературы, но и более отчетливо представляем социальную и политическую ситуацию, в которой оказалась в начале XXI в. Россия. Конечно, для культуролога естественно рассматривать воздействие литературных произведений «на жизнь», в то время как литературоведу интереснее проследить развитие литературных традиций. Однако, имея дело с родственными друг другу жанрами, трудно удержать себя в рамках «методологической чистоты», ибо соблазн связывать литературные изменения с социальной действительностью весьма настойчив.

Американская исследовательница Аниндита Банерджи (см.: Валегеев 2012) доказывает, что именно благодаря русской утопии и научной фантастике рубежа XIX–XX вв. стали возможны форсированные процессы модернизации в Советской России 1920-х гг. «Мы именно такие» благодаря выраженным в русской фантастике идеям. Она не только стала важной эстетической ценностью, но и питательной средой для утопических пред-



ставлений о будущем, для формирования эстетической модели будущего. У людей, оказавшихся у власти после революций 1917г., *конкретных* представлений об отдаленном будущем, как известно, не было. Как кормить? Как поить? Как обогревать? Как передвигаться по стране? Большевики оказались перед необходимостью решать тактические задачи сохранения своей власти, а интеллектуальное наполнение стратегических задач они часто черпали в русской фантастике. Началось это задолго до того, как революция свершилась, еще на рубеже веков.

Многие утопические идеи проникли в русскую литературу через научную фантастику. Они распространялись не только в литературных кругах, но и в интеллектуальной повседневности массы образованных людей. Так, Брюсов, Богданов, Замятин и др. стали весьма значимыми для русских читателей. Банерджи показывает, что глобальная модернизация России была задумана еще в конце XIX в. Для модернизации, как ни странно, одной лишь революции мало. Гораздо важнее оказываются культурные порывы к будущему, выраженные в человеческих мечтах. То, о чем люди мечтают, и определяет их отношение к современности. Для Банерджи нет сомнений, что именно литература рубежа XIX–XX вв. и начала XX столетия сделала русских современными людьми, включила в их жизнь мечты о космосе, любовь к электричеству (не случайно Василий Аксенов так назвал свою повесть о террористе-революционере Леониде Борисовиче Красине — лидере Боевой технической группы большевиков, русском Джеймсе Бонде; см.: Аксенов 1971), страсть к преодолению пространства, желание посетить иные миры. Банерджи помещает фантастико-утопические романы и повести в широкий социальный контекст: в ее книге приводятся рекламные объявления в газетах, публичные споры о перспективах электричества, описывается общественный ажиотаж вокруг К. Циолковского и его идей.

1920-е годы стали десятилетием становления и кристаллизации жанра антиутопии в русской литературе. Именно в это время сложились ключевые образы и жанровые константы антиутопии, ставшие мерилем жанра. Мы рассмотрим в статье лишь некоторые из них:

- 1) описываемая утопическая модель, провалившаяся при воплощении и находящаяся в остром кризисе;
- 2) упоминание или фиксация катастрофы, открывающей отсчет «новой» истории;

- 3) «антиутопический вирус» (протагонист, наделенный творческим даром и ведущий свою собственную, отличную от официальной, хронологию событий);
- 4) утопическая «мифология тела»;
- 5) пространство и границы: разделительная стена между утопическим миром и миром «другим»;
- 6) символическое представление политики: мистические или таинственные символы катастрофы — «тайное оружие», «Интеграл», «глобальный щит» (в романе М. Юрьева «Третья империя») и т. п.;
- 7) пародийный и социально-сатирический дискурсы и др.

В современной литературе антиутопическое государство само по себе — тело. У тела есть голова, есть множество органов зрения и слуха, оно многоруко и вездесуще. Тело государства — предмет его особых забот. С этой точки зрения антиутопический герой является «вирусом» в государственном теле, активным инородным организмом. Более того, поначалу одиночка, он способен активно находить сторонников, множить их число. Такой механизм похож на последствия генетического сбоя, когда клетка начинает хаотически делиться и в организме разрастается злокачественная опухоль.

Отсюда стремление государства уничтожить антиутопического героя, извести его наиболее наглядным и поучительным для других способом — ведь не вирус же он на самом деле, а всего лишь человек, возжелавший не государственного, а своего, «частного», «персонального» счастья. Истребить этот «вирус», заведшийся в государственном организме, и есть задача государства. Сюжетное напряжение — это температура утопического государства, борющегося за свое идеологическое выживание.

Е. Замятин в романе «Мы» описал Единое Государство, в котором у каждого есть работа и квартира, развивается государственное искусство, из репродукторов льется государственная музыка, люди слушают стихи государственных поэтов, здоровые и стройные дети (другие отбраковываются) учатся, проникаясь государственной идеологией. Замятин увидел главное, что несет с собой Единое Государство: подавление личности, всепроникающую слежку, прозрачные стены домов, всеобщее поклонение Благодетелю-государю и, в конце концов, фантастическую операцию по разделению души и тела у каждого из граждан-«номеров». Он описал государство, которое в будущем

станут называть тоталитарным. Однако стоило в романе Замятина «Мы» упустить из виду один номер, одну лишь I-330 — и в Едином Государстве появляются МЕФИ, чужеродные образования, сплоченные общей идеологией и отношением к Государству. Не начни пропадать в 101-й комнате люди в Ангсоце Оруэлла — разоблачительные вопросы к прошлому и настоящему множились бы.

Своего рода инверсия «вирусного» поведения антиутопических тел представлена в трилогии Владимира Сорокина «Лед» (2002), «Путь Бро» (2004), «23 000» (2005). Тела граждан в этой трилогии — источники альтернативы. После удара ледяным молотом в грудь они либо пробуждаются к новой жизни, узнают свое новое имя и приобщаются к таинственному братству, либо погибают с проломленной грудной клеткой. Лишь немногие остаются в живых. Цель этих бесконечных манипуляций с телами — создание магического сообщества численностью 23 000 человек. Оно-то и является утопическим образованием, скрепленным тайной властью и типичным утопическим желанием добиться счастья «для всех». Садистская охота за новыми «братьями», которые отныне получают странные короткие имена, наподобие Бро, в конечном счете должна изменить жизнь во всем мире. Впрочем, можно взглянуть на эту ситуацию с другой точки зрения. Садистские тенденции антиутопического сообщества начинают проявлять задолго до своего окончательного формирования. Еще ничего не началось, но уже все проявилось. Как часто бывает в антиутопиях, всеобщего счастья приходится достигать ценой преступлений и бессмысленных жертв. Те, кто не пробудился к ледяному братству, никогда не узнают об этом: они мертвы. Для Сорокина тело объемно, функционально и опасно для обитающей в нем души.

Таким образом, в сорокинской трилогии «Лед», «Путь Бро» и «23 000» представлена иная по сравнению с модернистскими антиутопиями 1920-х гг. жанровая вариация. В трилогии, которая сама по себе заслуживает отдельного исследования, антиутопия становится воплощением не утопического *государства*, а утопической *идеи*, реализация которой превращает в антиутопию любое человеческое общежитие. Появление 23 000 «ледяных собратьев» — метафора КПСС, но образ этой общности сам по себе гораздо шире, нежели просто политическая партия. Связанные ледяными «пробуждениями» братство не становится, как это задумывалось, новым генератором счастья. Напротив, поиски собратьев и

ритуал их пробуждения и наречения новыми именами превращаются в жестокую компьютерную игру. Любая компьютерная игра изначально задумывается как бесконечное восхождение от низшего уровня к более высокому. Охота за потенциальными ледяными собратьями никогда не достигнет конца.

В модернистских антиутопиях, например у Замятина или Платонова, мотив разделения души и тела становился обязательным элементом жанровой поэтики. В современных антиутопиях манипуляции с телами становятся расхожими сюжетными приемами. У Владимира Сорокина в «Дне опричника» (2006) идея незаконной и порочной власти, основанной на безнаказанности и вседозволенности, реализуется через бесчисленное разнообразие способов проникновения в другие тела. В романе попросту нет автономных, суверенных, принадлежащих лишь своим хозяевам тел. Начинается роман с сильнейшей, написанной словно на одном дыхании сцены казни столбового Куницына и группового изнасилования его жены. Завершается роман сценами проглатывания золотых наркотических рыбок, групповой содомии, сверления ног друг другу в состоянии наркотической эйфории. При этом только опричники как представители коррумпированной власти получают право на вторжение внутрь тела — все равно, своего или чужого. Позже в «Теллурии» (2013) забивание наркотических теллурических гвоздей в голову человека происходит в результате сугубо личного решения, которое способно приблизить как просветление, так и смерть.

Проблемы, которые опричник Комяга решает за определенную мзду, — свидетельство социальной неоднородности империи, назревающего протеста, неприемлемости правления опричнины для многих обычных граждан. Сорокинская антиутопия, которая затем была продолжена книгой «Сахарный Кремль» (2008), наиболее близка к жанру политической сатиры. В «Сахарном Кремле» облизывание и поедание сахарных фигурок Кремля носит ритуальный и символический характер. Люди, облизывающие сахарные фигурки, через рот впускают в свое тело не опричника, а сам Кремль. Таким образом, вторжение в тело оказывается функцией государства, а не личности.

Опричник Комяга, главный герой «Дня опричника», в «Сахарном Кремле» гибнет. Его смерть становится последним убийством в дилогии, где сладость кремлевидных леденцов оказывается горькой... Социальная и политическая актуальность «Дня опричника» заключается вовсе не только в показе

гротескного дня простого чекиста. В этот обычный для него день главный герой успевает принести много горя другим, а сам, напротив, радуется жизни в самых разнообразных ее проявлениях. Прежде всего «День опричника» ценен художественным выражением коллективного бессознательного, когда подспудные страхи интеллектуалов вербализуются в заостренной гротескной форме антиутопического повествования.

Антиутопии Владимира Сорокина — это вариации на тему «русской идеи». Если роман «Метель» (2010) был построен вокруг постижения идеи русского пространства, то в основе «Теллурии» — добываемое в России вещество, которое фактически должно покорить время. Казалось бы, за героем-пространством должен последовать герой-время, но у Сорокина вместо этого появляется герой-материал, герой-вещество. Однако этот герой, судя по названию, подчиняется пространству, иначе роман назывался бы «Теллур», а не «Теллурия» — страна, названная в честь металла, обладающего якобы наркотическими свойствами. Образ теллурического гвоздя, который нужно забить в голову, чтобы ощутить новые возможности, повторяется во всех пятидесяти главах романа.

В «Теллурии» повествовательное мастерство Сорокина достигает уникальной изощренности. Создается впечатление, что ему посильны любые повествовательные задачи. Все, что было начато в ранних рассказах, в дебютной «Очереди» (1983, опубликована в 1985), в «Голубом сале» (1999), наконец, в «Дне опричника» (2006) и в «Сахарном Кремле» (2008), здесь представлено в отточенном виде. Он меняет повествовательные формы и стили с исключительной легкостью и изяществом.

В анамнезе антиутопии всегда оказывается катастрофа. Например, после катастрофы, предварявшей события в романе Замятина «Мы», остались лишь сотые доли процента населения. В «Теллурии» постоянно вспоминают о битве цивилизаций, которая превратила мир в поле для нового глобального сражения. Салафиты и новые тамплиеры, ваххабиты и православные партизаны-коммунисты не устают бороться за свои интересы. Правда, благодаря цивилизационным прорывам новые герои теперь пересекают границы и пространства на индивидуальных реактивных сапогах-сороходах, новые тамплиеры во главе с великим магистром вылетают в Стамбул на «тринадцатый крестовый полет» внутри трехметровых вооруженных роботов. Сочетание псевдоноваторских технологий

с подчеркнута архаичной, даже кондовой формой их реализации позволяет населить антиутопические миры Сорокина диковинными гибридами. Вот только из Московии выехать уже стоит тысячу золотых... В сорокинской «Теллурии» границы размножились, разрезая Россию на мелкие государственные образования: Московия, Рязанское княжество, Уральская республика, Тартария, собственно Теллурия и т. п.

В романе Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» (2011) пространство разделено на «верхний» и «нижний» миры. Верхний, шарообразный мир — это «Бизантиум», BigByz. Нижний называется «Уркаина», мир примитивных и отсталых людей. Они различаются цивилизационно, культурно и даже антропологически. Обитатели «верхнего» мира посвятили себя «маниту» — это и «монитор», и имя бога верхнего мира, и просто местная валюта, которая автоматически зачисляется на личный счет главного героя по фамилии Карпов. Девиз и жизненный принцип Карпова: «Случилось у тебя горе — продай его как радость, и будет в твоём доме счастье!» Его работа — это продажа новостей, но, если новостей нет, их нужно создать. Поэтому ему нужна летающая, дистанционно управляемая видеочамера, оснащённая пулеметом и ракетами.

В модернистских антиутопических романах границы между мирами были строго очерченными и всякое пересечение границы строго каралось. В современных антиутопиях границы — «текучие» и часто оказываются условными, легкопроницаемыми. Если герой пелевинского романа приглашает девушку пообедать в Токио, это лишь означает, что в местном ресторане официант нажмет на пульт и сменит пейзаж за окном. В зависимости от престижности обеденного пейзажа услуга может стоить дороже или дешевле. Разграничение романного пространства в модернистском романе создавало новые «утопические смыслы». В современной антиутопии такое разграничение оказывается условием для активизации сюжетного действия.

В романе Сорокина «День опричника» воображаемая разграничительная стена превращается в технологический и политический заслон. Большинство граждан «добровольно» сжигает заграничные паспорта, а право путешествовать остаётся только у опричников. У Сорокина, как и у его литературного предшественника Оруэлла, созданная картина становится метафорической формулой нового тоталитарного порядка. Не случайно известный русский философ-эмигрант Роман Редлих

называл «1984» «развернутым метафорическим определением тоталитарного общества»<sup>1</sup>.

Утопия всегда умножает пространство. Прежде считалось, что идеальной пространственной моделью жанра является остров, но в современной утопии жанровое пространство расширяется и укрупняется. В книге М. Юрьева «Третья империя» (2006) рассказчик — 28-летний бразильский социолог Алвареду Бранку душ Сантуш. Он выходец из богатой американской семьи (его дед — основатель новой Американской Федерации), выпускник Университета имени семьи Буш. В этой антиутопии почти нет персонажей: куда важнее нарисовать образ будущего государства. В этом выражается изначальная авторская установка: главный образ — новая империя. Эта империя утвердила себя благодаря агрессивно-мессианской внешней политике императора Гавриила, опиравшегося на «чудо-щит» — тайное всепобеждающее оружие. Такая империя весьма отличается от ранее известных. В 2053 г. в мире есть только пять государств: Российская Империя, Американская Федерация, Исламский Халифат, Поднебесная Республика, Индийская Конфедерация. В Российской Империи — пять столиц: Москва, Санкт-Петербург, Берлин, Алма-Ата и Гавриловск (Красноярск).

«Интегралом» в книге М. Юрьева становится «чудо-щит», тайное оружие. Между США и Россией в 2019 г. разыгралась Двенадцатидневная война (как раз вдвое длиннее Шестидневной войны — такой вот юмор характерен для этой книги). После обмена ядерными ударами США безоговорочно капитулировали. Чудооружие — непробиваемый щит, его мистическая герметичность является новой реинкарнацией замятинского «Интеграла». Америке в итоге запретили вмешиваться в дела других государств и заставили ее уплатить триллион долларов контрибуции. Россия вновь — могущественная империя, обладающая тайным оружием и «проинтегрировавшая» весь мир.

Современная американская исследовательница София Хаги задается вопросом, который ей представляется ключевым: «Возможно ли сформулировать, каким именно путем современные писатели вступают в диалог с братьями Стругацкими? Гаррос-Евдокимов, Быков и Пелевин делают это различными путями, но все же существует некий общий подход»<sup>2</sup> (Наги 2013,

1 Из личных бесед автора статьи с Р.Н. Редлихом (1911-2005).

2 Перевод с английского выполнен автором статьи.

р. 283). Увлеченной исследовательнице кажется, что все ниточки ведут именно к братьям Стругацким. Конечно, следует отметить удивительный талант братьев Стругацких и невероятную их популярность в советское время. Пожалуй, уместно привести любопытное свидетельство. В 1962 г. вышла в свет повесть Стругацких «Возвращение (Полдень, XXII век)» — попытка диалога с антиутопией Андре Нортон «Рассвет — 2250 от Р. Х.». В повести говорилось о «методе Каспаро-Карпова». Так вот, в 1980-е гг. противостояние Каспарова и Карпова станет нервным узлом всей шахматной жизни планеты, но в 1962 г. Каспаров *еще не родился*. Как удалось писателям придумать «метод Каспаро-Карпова»? Ответ один — проблеск гениальности...

Все же представляется, что взгляд на творчество братьев Стругацких как на «единственный источник» современной русской антиутопии есть преувеличение: мы лишь наблюдаем работу внутренних механизмов внутри самого жанра. Сформировавшись в модернистском романе Евгения Замятина «Мы», а позже утвердившись в «1984» Джорджа Оруэлла, эти жанровые механизмы наполняются время от времени актуальным политическим содержанием, выраженным в метафорической, символической, образной форме.

Истоки современной литературной антиутопии — именно в антиутопии модернистской, в романах Е. Замятина и А. Платонова. Именно с ними, а также с романом Оруэлла «1984» и ведет прежде всего диалог современная антиутопия.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аксенов 1971 — Аксенов В. Любовь к электричеству: Повесть о Леониде Красине. М., 1971.
- Шестаков 2013 — Шестаков В. Русская утопия в контексте английской утопической традиции (Опыт сравнительной типологии) // Русская утопия в контексте мировой культуры / Сост. В.П. Шестаков. СПб., 2013. С. 71-126.
- Banerjee 2012 — Banerjee A. We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity. Middletown, 2012.
- Hagi 2013 — Hagi S. One Billion Years after the End of the World: Historical Deadlock, Contemporary Dystopia, and the Continuing Legacy of the Strugatskii Brothers // Slavic Review. Vol. 72. № 2 (Summer 2013). P. 267-286.

### Русская литературная антиутопия: от модернизма к постмодернизму

Русская литературная антиутопия зародилась в эпоху модернизма, а массовым жанром стала в постмодернистской литературе. В модернистской антиутопии уже были представлены важнейшие особенности жанра: провалившаяся при воплощении утопическая модель; катастрофа, открывающая отсчет «новой» истории; «антиутопический вирус» — протагонист, ведущий свою собственную хронологию событий; утопическая «мифология тела»; разделительная стена между утопическим миром и миром «другим»; символическое представление политики: мистические или таинственные символы катастрофы и т. п.; пародийный и социально-сатирический дискурсы и др. Открытия модернистской антиутопии стали обычными повествовательными и сюжетными приемами в массовой постмодернистской антиутопии.

*Ключевые слова:* утопия, антиутопия, модернизм, постмодернизм.

### Anti-Utopia in Russian Literature: from Modernism to Postmodernism

Russian anti-utopia was born in the modernist period and transformed into a mass genre in postmodernist literature. The main genre features have been already represented in modernist anti-utopia: failed utopian model; a catastrophe that starts «new» history; an «anti-utopian virus», which is usually a protagonist that writes his own chronology of the events; utopian «mythology of body»; a dividing wall between utopian world and «another» world; symbolic representation of the politics: mystical or enigmatic symbols of catastrophe; parody or satirical discourse, etc. The insights and discoveries of modernist anti-utopia became usual narrative and plot-founding technics in the postmodern mass anti-utopia.

*Keywords:* utopia, anti-utopia, dystopia, modernism, postmodernism.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### ИЛЛЮСТРАЦИИ ЧЕРНО-БЕЛЫЕ

*Е.В. Глухова, Д.О. Торшилов*

Социальная и языковая утопия в творчестве Андрея Белого  
революционных лет

- Илл. 1. Андрей Белый. Схемы из черновиков («фигурный комплекс» и др.). Ок. 1917–1918 гг. Перо, карандаш // ОР РГБ. Ф. 25. К. 3. Ед. хр. 12. Л. 15 об.
- Илл. 2. Андрей Белый. Схемы из черновиков (готические розы). Ок. 1917–1918 гг. Перо, карандаш // Там же. Л. 15.
- Илл. 3. Андрей Белый. Схемы из черновиков («фигурный комплекс», готические розы, цветы). Ок. 1917–1918 гг. Перо, карандаш // Там же. Л. 14 об.

*С.Р. Федякин*

Утопия Александра Скрябина и антиутопия Сергея  
Рахманинова

- Илл. 1. Скрябин А.Н. Тема вступления из «Божественной поэмы». (Первые такты.) // Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 169.
- Илл. 2. Рахманинов С.В. Симфонические танцы. Авторское переложение для 2 фортепиано. СПб., б/г. С. 186, 200, 201–202, 208.
- Илл. 3. Рахманинов С.В. Симфонические танцы. Авторское переложение для 2 фортепиано. СПб., б/г. С. 180, 182.



## ВКЛЕЙКА

К. Бланк

Петроград Мстислава Добужинского

- Илл. 1. М.В. Добужинский. Поцелуй (из серии «Городские сны»). 1916 г. Фанера грунтованная, акварель, карандаш, тушь, сангина, процарапывание. 109,0 × 77,7. Государственный Русский музей.
- Илл. 2. М.В. Добужинский. Летящий (из серии «Городские сны»). 1909 г. Бумага, тушь. 44 × 27,8. Литовская национальная библиотека им. Мартинаса Мажвидаса, Вильнюс.
- Илл. 3. Н.И. Альтман. Эскиз оформления Зимнего дворца ко дню первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. 1957 г. (Авторское повторение работы 1918 г.) Бумага, масляная темпера, гуашь, карандаш. 27 × 97. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.
- Илл. 4. М.В. Добужинский. [Без названия]. 1920 г. Бумага, тушь. 10 × 16,5. Частное собрание.
- Илл. 5. Статуя ангела на Александровской колонне. Дворцовая площадь, Санкт-Петербург. Фотография автора.
- Илл. 6. В.Е. Татлин. Памятник III Интернационалу. Источник изображения: Пунин Н. Памятник III Интернационала: Проект худ. В.Е. Татлина. Петербург, 1920.

*Дж. Джиганте*

Отражение конца эпохи в произведениях

Александра Чайнова. Между утопией и ностальгией

- Илл. 1. К. Юон. Купола и ласточки. 1921 г. Холст, масло. 71 × 89 см. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: <http://www.artsait.ru/foto.php?art=y%2Fuon%2Fimg%2F13>
- Илл. 2. К. Юон. Ночь. Тверской бульвар. 1909 г. Бумага на картоне, акварель, белила. 62 × 75 см. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: <http://www.artsait.ru/foto.php?art=y/uon/img/19>

О.С. Давыдова

Символизм как предчувствие утопии:  
скрытые смыслы модерна

- Илл. 1. Г.А. Мусатов. Прыжок. 1931 г. Холст, масло. 92 × 68. Моравская галерея, Брно, Чехия. Источник изображения: <https://www.facebook.com/events/390563387766847/>
- Илл. 2. Хильма аф Клинт. Лебеди, № 1, группа IX. 1915 г. Холст, масло. 150 × 150. Музей современного искусства, Стокгольм. Источник изображения: Hilma af Klint — A Pioneer of Abstraction / Ed. by I. Müller-Westerann, J. Widoff. Stockholm, 2013. P. 131.
- Илл. 3. Н.Я. Хавкина. Молодость. 1915–1917 гг. Бумага серая, карандаш, пастель. 45 × 68,5. Частное собрание. Источник изображения: Давыдова О.С. Концептуальный модерн: Слово — Образ — Место. М., 2014. С. 71. (Имеется разрешение на публикацию от коллекционера.)
- Илл. 4. М.В. Добужинский. Петропавловская крепость. 1922 г. Лист из альбома литографий «Петербург в двадцать первом году» (1923). Илл. 12. Бумага коричневая, литография, гуашь. 32,2 × 40,3; 24,5 × 30. ГТГ. Источник изображения: Сохранить для России. К 80-летию Русского культурно-исторического музея в Праге / Отв. ред. Т.Л. Карпова. М., 2015. С. 84.
- Илл. 5. Оскар Домингес. Паровоз и роза. 1937 г. Холст, масло. 65 × 54. Центр искусств королевы Софии, Мадрид. Источник изображения: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/apisonadora-rosa-steamroller-and-rose>
- Илл. 6. Филипп Халсман. Мечта поэта (Жан Кокто). 1949 г. Бумага, серебрино-желатиновый отпечаток. 25 × 19,5. Музей Жана Кокто, Ментона. Источник изображения: Musée Jean Cocteau. Collection Séverin Wunderman / Concept and general editor С. Bernasconi. Menton, 2011. P. 122.

А.А. Меерзон

Эсхатологические образы в литературном творчестве  
композитора Алексея Станчинского

- Илл. 1. Портрет А.В. Станчинского // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 434.
- Илл. 2. Портрет А.Н. Скрябина с дарственной надписью А.В. Станчинскому. Прислан предположительно весной 1911 г. // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 239. Ед. хр. 491.

Н.В. Михаленко

«Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» А.В. Чаянова в контексте утопических произведений начала XX в.

- Илл. 1. Е.В. Честняков. Город Всеобщего Благоденствия. Начало XX в. Холст, масло. 195 × 330. Источник изображения: <http://chestnyakov.ru/>
- Илл. 2. Е.В. Честняков. Чудесное яблоко. Начало XX в. Холст, масло. 96,5 × 179,5. Источник изображения: <http://megabook.ru/media/>
- Илл. 3. Е.В. Честняков. Наш фестиваль. Начало XX в. Холст, масло. 93 × 180. Источник изображения: <http://geofotoput.ru/neobychnyie-hudozhniki/chestnyakov-e-v-hudozhnik-i-skazochnik>
- Илл. 4. Е.В. Честняков. Слушают гусли. Начало XX в. Холст, масло. 101 × 178,7. Источник изображения: <http://chestnyakov.ru/>

Е.В. Глухова, Д.О. Торшилов

Социальная и языковая утопия в творчестве Андрея Белого революционных лет

- Илл. 1. Андрей Белый. [Символическая схема Церкви]. 1920-е гг. Цветные карандаши // ОР РГБ. Ф. 25. Оп. 46. Ед. хр. 30. Л. 2.



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Неда Андрич* (Подгорица, Черногория), доктор филологии, доцент кафедры русского языка и литературы филологического факультета Черногорского государственного университета. Область научных интересов: русская литература, символизм.

*Марина Альбиновна Ариас-Вихиль* (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Архива А.М. Горького Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: французская и итальянская литература и критика XX в., история русско-французских и русско-итальянских литературных связей XX в.

*Наталья Николаевна Арсентьева* (Гранада, Испания), доктор филологических наук, профессор Университета Гранады. Область научных интересов: славянская филология, компаративистика, изучение религиозной философии и древней магии.

*Татьяна Борисовна Батыр* (Кишинев, Молдавия), доктор философии, преподаватель Славянского университета. Область научных интересов: история философии, философская антропология, русская философия (космизм), история утопической мысли, философия музыки.

*Ксана Бланк* (Принстон, США), доктор философии по специальности «Русская литература», профессор, старший лектор кафедры славянских языков и литератур Принстонского университета. Область научных интересов: русская литература, междисциплинарные исследования.

*Ольга Алимовна Богданова* (Москва), доктор филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: художественная проза рубежа XIX–XX вв., творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция



наследия Достоевского в конце XIX — начале XX в., история достоевсковедения, русская проза рубежа XX–XXI вв.

*Владимир Владимирович Варава* (Воронеж), доктор философских наук, профессор Воронежского государственного университета. Область научных интересов: русская философия, философия смерти, этика.

*Анастасия Георгиевна Гачева* (Москва), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская философия и литература XIX–XX вв.

*Елена Валерьевна Глухова* (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в., поэтика, библиография.

*Ольга Сергеевна Давыдова* (Москва), кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств (НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ), член Ассоциации искусствоведов России и Международной ассоциации художественных критиков. Автор книг и альбомов о модерне и современном искусстве. Область научных интересов: изобразительное искусство XIX–XXI вв.

*Джулия Джиганте* (Брюссель, Бельгия), Ph.D. филологии, старший научный сотрудник Брюссельского свободного университета. Область научных интересов: русская литература XIX–XXI вв.

*Наталья Васильевна Дзюцева* (Иваново), доктор филологических наук, профессор Ивановского государственного университета (ИвГУ). Область научных интересов: русская поэзия Серебряного века.

*Агнеш Дуккон* (Будапешт, Венгрия), доктор филологии, доктор Венгерской академии наук, профессор кафедры русского языка и литературы Института славянской и балтийской филологии Будапештского университета им. Лоранда Этвеша. Область научных интересов: русская литература XIX в. (Н.В. Гоголь, В.Г. Бе-

линский, Ф.М. Достоевский), венгерско-русские литературные контакты, венгерская литература и культура XVI-XVII вв., массовые издания (старые печатные календари).

*Инга Владиславовна Желтикова* (Орел), кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Орловского государственного университета. Область научных интересов: социальная философия.

*Ольга Анатольевна Казнина* (Москва), доктор филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: философия русского зарубежья, история идей, русская литература, английская литература, русско-английские литературные связи.

*Татьяна Александровна Касаткина* (Москва), доктор филологических наук, заведующая Отделом теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Сфера научных интересов: теория литературы, теория культуры, история русской литературы, личность и творчество Ф.М. Достоевского.

*Владимир Николаевич Катасонов* (Москва), доктор философских наук, доктор богословия, профессор, заведующий кафедрой философии Общецерковной аспирантуры и докторантуры им. свв. равноап. Кирилла и Мефодия. Область научных интересов: история философии, философия культуры, религиозные аспекты культуры, философия и литература.

*Елена Юрьевна Кнорре (Константинова)* (Москва), магистр филологии, преподаватель кафедры философии религии и религиозных аспектов культуры богословского факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ). Область научных интересов: русская литература XIX-XX вв., русская религиозная философия XIX — начала XX в.

*Виктория Викторовна Кулыгина* (Иваново), кандидат филологических наук, независимый исследователь литературы. Область научных интересов: творчество Вяч.И. Иванова.

*Елена Леонидовна Куранда* (Санкт-Петербург), кандидат филологических наук, независимый исследователь литературы. Область научных интересов: история русской литературы, текстология.

*Борис Александрович Ланин* (Москва), доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института стратегии развития образования Российской академии образования (ИСРО РАО). Область научных интересов: утопическая литература, русская литература конца XX — начала XXI в., методика преподавания литературы в школе и вузе.

*Ирина Ивановна Матвеева* (Москва), кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Московского городского педагогического университета (МГПУ). Область научных интересов: русская сатира, русский модернизм, творчество А.П. Платонова, А.Н. Новикова.

*Анастасия Андреевна Меерзон* (Москва), заведующая Отделом научной работы Мемориального музея А.Н. Скрябина. Область научных интересов: русская музыка рубежа XIX–XX вв., русская музыка XX в., новейшая русская музыка.

*Наталья Владимировна Михаленко* (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская литература XX в., творчество С.А. Есенина, В.В. Маяковского, А.В. Чаянова, К.Г. Паустовского, связь живописи и литературы, синтез искусств.

*Екатерина Александровна Михеичева* (Орел), доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы XX–XXI вв. и истории зарубежной литературы Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева (ОГУ). Область научных интересов: творчество Л.Н. Андреева, И.А. Бунина, А.М. Горького, В.В. Набокова.

*Елена Алексеевна Папкова* (Москва), кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская литература 1920–1930-х гг., творчество Вс.В. Иванова.

*Наталья Георгиевна Полтавцева* (Москва), кандидат филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института «Русская антропологическая школа» Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Область научных интересов: история и теория культуры, социология культуры, антропология литературы.

*Оливер Пфау* (Санкт-Петербург), кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ). Область научных интересов: немецкая поэзия XIX в. (эпигонство и модернизм), немецкая народная комедия (стандартный язык и диалектные уклонения), сравнительная культурология (взаимодействие между немецко- и русскоязычными пространствами).

*Екатерина Николаевна Ратникова* (Москва), аспирант Отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская поэзия XIX — первой половины XX в., субъект-объектные отношения в поэтическом тексте, типы поэтического высказывания.

*Антон Аркадьевич Ровнер* (Москва), кандидат искусствоведения, Ph. D. музыковедения, преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сфера научных интересов: русская музыка XIX–XX вв., авангард в русской, европейской и американской музыке XX в., музыка XX в. и духовные течения.

*Адам Савицкий* (Краков, Польша), доктор философии, профессор философии Краковского педагогического университета. Сфера научных интересов: русская религиозная философия, эсхатология русских религиозных мыслителей.

*Оксана Михайловна Седых* (Москва), кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов: культура модернизма и Серебряного века, философия П.А. Флоренского, пространство и время как категории культуры, культурная антропология.

*Светлана Андреевна Серегина* (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Сфера научных интересов: биография и творчество С.А. Есенина, Н.А. Клюева, А. Белого, русская религиозная философия.

*Ольга Алексеевна Симонова* (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская литература конца XIX — начала XX в., женские журналы, массовая литература, детская литература.

*Наталья Николаевна Смирнова* (Москва), кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории литературы Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: теория литературы в системе гуманитарного знания, пушкиноведение, история филологии XIX–XX вв. в контексте развития гуманитарных, естественных и общественных наук, творческое наследие М.О. Гершензона, «медленное чтение», память и забвение в истории культуры.

*Моника Львовна Спивак* (Москва), доктор филологических наук, заслуженный работник культуры Российской Федерации, заведующая «Мемориальной квартирой Андрея Белого» (отдел Государственного музея А.С. Пушкина), старший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: литература, культура, идеология первой трети XX в.

*Татьяна Дмитриевна Суходуб* (Киев, Украина), кандидат философских наук, доцент Центра гуманитарного образования при Национальной академии наук Украины. Область научных интересов: история философии, история русской философии конца XIX — первой половины XX в., типы философской рациональности, смысл философствования, культура философского мышления, философия как проблема философии.

*Евгений Михайлович Титаренко* (Санкт-Петербург), кандидат философских наук, доцент кафедры английской филологии и теории перевода филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ). Область научных интересов: теория межкультурной коммуникации, история русской философии, философия Н.Ф. Федорова, эстетика.

*Дмитрий Олегович Торшилов* (Москва), кандидат филологических наук, доцент Института восточных культур и античности Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Область научных интересов: античная литература и культура, античная мифография, стиховедение, поэтика Андрея Белого.

*Сергей Романович Федякин* (Москва), кандидат филологических наук, доцент Литературного института им. А.М. Горького, ведущий научный сотрудник Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына. Область научных интересов: русская литература, русская музыка, творчество А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, М.П. Мусоргского, В.В. Розанова, А.А. Блока, Г.В. Иванова.

---

*Николай Андреевич Хренов* (Москва), доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации (ГИИ). Сфера научных интересов: искусствознание, эстетика, история и теория искусства, кино-, теле- и другие экранные искусства.

*Елена Геннадьевна Чернышева* (Москва), доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы МПГУ. Область научных интересов: мифопоэтика, фантастика, история русской литературы XIX–XX вв.

*Михалина Михайловна Шibaева* (Москва), доктор философских наук, профессор кафедры теории культуры, этики и эстетики Московского государственного института культуры (МГИК). Сфера научных интересов: русская философия культуры, эстетика, проблемы художественного творчества.

*Михаил Владимирович Яковлев* (Орехово-Зуево), кандидат филологических наук, доцент кафедры английской и русской филологии Государственного гуманитарно-технологического университета (ГГТУ, г. Орехово-Зуево), докторант кафедры русской литературы XX в. Московского государственного областного университета (МГОУ). Область научных интересов: неомифологические концепции в русской литературе XX в.



## ABOUT THE AUTHORS

*Neda Andrić* (Podgorica, Montenegro), Ph. D. in Philology, Associate professor of Russian language and literature at the Department of Russian language and literature of Philological faculty of Montenegrin State University. Research interests: Russian literature, symbolism.

*Marina A. Arias-Vikhil* (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior researcher at the Archives of A. M. Gorky of the A. M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: French and Italian literature and criticism of the 20<sup>th</sup> century, the history of Russian-French and Russian-Italian literary relations in the 20<sup>th</sup> century.

*Nataliya N. Arsentieva* (Granada, Spain), Doctor of Philology, Professor at the University of Granada. Research interests: Slavic philology, comparative literature, religious philosophy and ancient magic.

*Tatiana B. Batyr* (Kishinev, Moldova), Doctor of Philosophy, University lecturer at the Slavonic University. Research interests: history of philosophy, philosophical anthropology, Russian philosophy (Russian cosmism), history of utopian thought, philosophy of music.

*Ksana Blank* (Princeton, USA), Ph. D. in Russian Literature, Professor, Senior lecturer of the Department for Slavic Languages and Literatures at Princeton University. Research interests: Russian literature, interdisciplinary studies.

*Olga A. Bogdanova* (Moscow), Doctor of Philology, Senior researcher at the Department of Russian literature of late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century of the A. M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: fiction at the turn of 19<sup>th</sup> -20<sup>th</sup> centuries, life and works of F. M. Dostoevsky, reception of Dostoevsky's heritage in the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century, history of Dostoevsky studies, Russian prose at the turn of 19<sup>th</sup> -20<sup>th</sup> centuries.

*Elena G. Chernyshova* (Moscow), Ph. D., Associate professor, professor of Russian literature department in Moscow State Pedagogical Uni-



---

versity (MSPU). Research interests: mythopoetics, fantastic fiction, history of Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries.

*Olga S. Davydova* (Moscow), Ph. D. in History of Art, Senior researcher at the Scientific Research Institute for Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts. The author of numerous articles, books and albums on art of romanticism, symbolism, art of the Russian Silver Age and contemporary art. Research interests: fine art of the 18<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.

*Natalia V. Dzutseva* (Ivanovo), Doctor of Philology, Professor at the Ivanovo State University. Research interests: poetry of the Russian Silver Age.

*Ágnes Dukkon* (Budapest, Hungary), Doctor of Philology, Doctor of Hungarian Academy of Sciences, Professor at the Department of Russian language and literature in the Institute of Slavic and Baltic Philology of the University of Budapest. Research interests: Russian literature of the 19<sup>th</sup> century (N.V. Gogol, V.G. Belinsky, F.M. Dostoevsky), Hungarian-Russian literary contacts, Hungarian literature and culture of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries, mass media publications (older printed calendars).

*Sergei R. Fedyaikin* (Moscow), Ph. D. in Philology, Associate professor at Maxim Gorky Literature Institute, Leading researcher at the Aleksandr Solzhenitsyn House of Russia Abroad. Research interests: Russian literature, Russian music, A. Scriabin, S. Rachmaninoff, M. Mussorgsky, V. Rozanov, A. Blok, G. Ivanov.

*Anastasia G. Gacheva* (Moscow), Doctor of Philology, Leading researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russia Abroad of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian philosophy and literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries.

*Giulia Gigante* (Bruxelles, Belgium), Ph. D. in Russian literature, Senior research assistant at the Free University Brussels (ULB). Research interests: Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries.

*Elena V. Glukhova* (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior researcher at the Department of Russian literature of late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century of the A.M. Gorky Institute for World Literature of Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature and culture of the Silver Age, poetics, prosody, bibliography.

*Tatyana A. Kasatkina* (Moscow), Doctor of Philology, Head of the Department of literary theory at the A.M. Gorky Institute for World Liter-

ature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: literary theory, cultural theory, history of Russian literature, work of F.M. Dostoevsky.

*Vladimir N. Katasonov* (Moscow), Doctor of Philosophy, Doctor of Theology, the Chair professor of Philosophy in the Saint Cyril and Methodius School of Post-Graduate and Doctoral Studies in the Russian Orthodox Church. Research interests: history of philosophy, philosophy of culture, religious aspects of culture, philosophy and literature.

*Olga A. Kaznina* (Moscow), Doctor of Philology, Senior researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russia Abroad of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian émigré philosophy, history of ideas, Russian literature, English literature, Anglo-Russian literary relations.

*Nickolay A. Khrenov* (Moscow), Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher at the Department of media and popular arts of the State Institute for Art Studies in the Ministry of Culture of the Russian Federation. Research interests: art studies, aesthetics, history and theory of art, cinema, television and other screen arts.

*Elena Yu. Knorre (Konstantinova)* (Moscow), M. A. in Philology, Lecturer at the Department of Philosophy of Religion and Religious Aspects of Culture at the Faculty of Theology at the St. Tikhon Orthodox University. Research interests: Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, Russian religious philosophy of late 19<sup>th</sup>—early 20<sup>th</sup> century.

*Victoria V. Kulygina* (Ivanovo), Ph. D. in Philology, independent researcher. Research interests: work of Vyach.I. Ivanov.

*Elena L. Kuranda* (St. Petersburg), Ph. D. in Philology, independent researcher. Research interests: history of Russian literature, textual criticism.

*Boris A. Lanin* (Moscow), Doctor of Philology, Professor, Leading researcher at the Institute for the Strategy of Educational Development of the Academy of Education of Russia. Research interests: Utopian literature, modern literature, methods of teaching literature at secondary school and university.

*Irina I. Matveeva* (Moscow), Ph. D. in Philology, Associate professor at the Russian Literature department of the Institute for Humanities in the Moscow City Pedagogical University. Research interests: Russian satire, Russian modernism, work of A.P. Platonov and A.N. Novikov.

---

*Anastasia A. Meerzon* (Moscow), Head of the Department of scientific work at the A.N. Scriabin Memorial Museum. Research interests: Russian music at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Russian music of the 20<sup>th</sup> century, the latest Russian music.

*Natalia V. Mikhalenko* (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, works of S.A. Yesenin, V.V. Mayakovsky, A.V. Chayanov, K.G. Paustovsky, painting and literature, synthesis of arts.

*Ekaterina A. Mikheicheva* (Oryol), Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian literature of the 20<sup>th</sup> -21<sup>st</sup> centuries and of History of Foreign literature at Philological faculty of the I.S. Turgenev Oryol State University. Research interests: works of L.N. Andreev, I.A. Bunin, M. Gorky, V.V. Nabokov.

*Elena A. Papkova* (Moscow), Ph. D. in Philology, Associate professor, Senior researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian literature of the 1920-1930s, works of Vsev.V. Ivanov.

*Oliver Pfau* (St. Petersburg), Ph. D. in Philology, Associate professor at the Institute for German Philology of the Philological faculty of the St. Petersburg State University. Research interests: 19<sup>th</sup>-century German poetry (epigonism and modernism), German popular drama (standard language and dialects), comparative culture studies (German-Russian relations and influences).

*Natalia G. Poltavtseva* (Moscow), Ph. D. in Philology, Associate professor, Leading researcher at the Institute «Russian anthropological school» of the Russian State University for the Humanities. Research interests: history and theory of culture, sociology of culture, anthropology of literature.

*Ekaterina N. Ratnikova* (Moscow), postgraduate student at the Department of literary theory of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Russian poetry of the 19<sup>th</sup> — first half of the 20<sup>th</sup> century, the subject-object relationship in poetic text, types of poetic utterance.

*Anton A. Rovner* (Moscow), Ph. D. in Arts, Ph. D. in Music, teacher at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Research interests: 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup>-century Russian music, avant-garde trends in 20<sup>th</sup>-cen-

tury Russian, European and American music, 20<sup>th</sup>-century music and spiritual trends.

*Adam Sawicki* (Cracow, Poland), Doctor of Philosophy, Professor of Philosophy at the Cracow Pedagogical University. Research interests: Russian religious philosophy, particularly in terms of eschatology.

*Oxana M. Sed'ych* (Moscow), Ph. D. in Philosophy, Associate professor at the Chair of history and theory of culture of the Lomonosov Moscow State University (MSU). Research interests: culture of modernism and Silver Age, P. Florensky's philosophy, space and time as categories of culture, cultural anthropology.

*Svetlana A. Seryogina* (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior researcher at the Department of modern Russian literature and literature of Russian abroad of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: biography and works of S.A. Esenin, N.A. Klyuev, Andrey Bely; Russian religious philosophy.

*Mikhailina M. Shibaeva* (Moscow), Doctor of Philosophy, Professor at the Department of cultural theory, ethics and aesthetics of the Moscow State Institute of Culture. Research interests: Russian philosophy of culture, aesthetics, the problems of art.

*Olga A. Simonova* (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior researcher at the Department of manuscripts of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: literature of the Russian Silver Age, women's magazines, mass literature, children's literature.

*Natalia N. Smirnova* (Moscow), Ph. D. in Philology, Senior researcher at the Department of theory of literature of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: literary theory and the humanities, Pushkin studies, the history of philology and the interaction between natural science, social science and arts in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, M.O. Gershenzon's heritage, «slow reading», memory and oblivion in cultural history.

*Monika L. Spivak* (Moscow), Doctor of Philology, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Head of the «Memorial Apartment of Andrey Bely» (department of A.S. Pushkin State Museum), Senior researcher at the Department of Russian literature of late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century of the A.M. Gorky Institute for World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: literature, culture, ideology of the first third of the 20<sup>th</sup> century.

---

*Tatiana D. Sukhodub* (Kiev, Ukraine), Ph. D. in Philosophy, Associate professor at the Center for Arts Education of National Academy of Sciences of Ukraine. Research interests: history of philosophy, Russian philosophy in the end of the 19<sup>th</sup> — the first half of the 20<sup>th</sup> century, types of philosophical rationality, the sense of philosophizing, the culture of philosophical thinking, philosophy as a problem of philosophy.

*Evgeny M. Titarenko* (St. Petersburg), Ph. D. in Philosophy, Associate professor at the Department of English Philology and Translation Theory of the Philological faculty at the St. Petersburg State University. Research interests: theory of intercultural communications, history of Russian philosophy, philosophy of N.F. Fedorov, aesthetics.

*Dmitry O. Torshilov* (Moscow), Ph. D. in Philology, Associate professor at the Institute for Oriental culture and Antiquity of the Russian State University for Humanities. Research interests: Ancient literature and culture, Ancient mythography, prosody, poetics of Andrey Bely.

*Vladimir V. Varava* (Voronezh), Doctor of Philosophy, Professor at the Voronezh State University. Research interests: Russian philosophy, philosophy of death, ethics.

*Mikhail V. Yakovlev* (Orekhovo-Zuevo), Ph. D. in Philology, Associate professor at the Department of English and Russian Philology of the Moscow State Regional Humanitarian University (Orekhovo-Zuevo), doctoral student for Russian Literature of the 20<sup>th</sup> century at Moscow State Regional University. Research interests: neo-mythological concepts in the Russian literature of the 20<sup>th</sup> century.

*Inga V. Zheltikova* (Oryol), Ph. D. in Philosophy, Associate professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies of Oryol State University. Research interests: philosophy, social philosophy.



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Абеляр П. 455  
Августин Блаженный 43, 49–51,  
53, 60, 85, 95, 398  
Авель (библ.) 179  
Авенариус Р. 542  
Аверинцев С.С. 112, 115, 120, 623,  
627–629, 632  
Агриппа Неттесгеймский 319  
Адам (библ.) 50, 140, 145, 161, 173,  
203, 204, 256, 324, 353, 413, 461,  
629, 630  
Адамович Г.В. 203, 207  
Андрианова-Перетц В.П. 478  
Азадовский К.М. 469, 471, 475,  
476, 481  
Айтматов Ч.Т. 88  
Аксаков И.С. 166, 199, 207  
Аксенов В.П. 673, 679  
Алданов М. (Ландау М.А.) 377, 389  
Александр Дж. С. 45, 60  
Александр III, Великий (Маке-  
донский), имп. 416  
Александр VI, Папа Римский 416  
Александров А.А. 360, 365, 366, 368  
Александрова Н.И. 298  
Алексеев Н.Н. 268, 269, 271, 272  
Альгейм д' П. (П.И.) 506, 507  
Альтман М.С. 626, 629, 632  
Альтман Н.И. 308, 309, 317  
Альшванг А.А. 343, 354  
Амфитеатров А.В. 544, 545  
Андреев Д.Л. 178, 635, 637, 638, 640,  
642, 643, 645–655, 657–669  
Андреев Л.Г. 120  
Андреев Л.Н. 83, 113, 324, 442, 443,  
444, 445, 447–451, 458, 635, 636,  
638, 640, 642, 643  
Андреева А.А. 657  
Андреева В.А. 333  
Андреева И.П. 300  
Андреева М.Ф. 544  
Андреева-Рыжкова И.Г. 643  
Андрей Рублев, преп. 337  
Андрич Н. 418, 419  
Анисфельд Б.И. 279  
Анненков Ю.П. 310  
Анненский И.Ф. 129, 136, 341  
Анциферов Н.П. 304, 316  
Арапов А.А. 289, 300  
Ариас-Вихиль М.А. 538, 544, 550  
Аристотель 85, 95, 179  
Аристофан 438–441, 443, 445, 446,  
448–451  
Арсентьева Н.Н. 371, 438  
Арсеньев Н.С. 229  
Артемов М. (Бренстед М.М.) 175, 180  
Арцыбашев М.П. 83  
Арьев А.Ю. 423, 435  
Асабина Т.Ю. 493, 494  
Асмус В.Ф. 436  
Аурити М. 297  
Афиноген Пидакхойский, свмч. 629  
Ахиезер А.С. 489, 494  
Ахматова А.А. 117, 462, 465  
Ахтырский Д.К. 650, 654  
Баженов И.А. 424, 435  
Базилиус фон Рамдор Ф.В. 385,  
386, 387  
Байер Т. 520  
Байрон Дж. Г. 398, 402  
Бакст Л.С. 116, 279, 286, 291  
Бакунин М.А. 25, 377  
Бальмонт К.Д. 265, 329, 502  
Бандура А.И. 326, 327, 333  
Банерджи А. 671, 672  
Барас К.В. 342, 354  
Баратынский Е.А. 88  
Барсов М.В. 458  
Барсова Л.Г. 282, 285, 298  
Барсуков А.В. 60  
Барт Р. 279

\* Составитель — М.А. Соловьева.



- Баршт К.А. 609, 610, 619  
 Басинский П.В. 197, 207  
 Баталов Э.Я. 485, 489, 494  
 Батыр Т.Б. 7, 371, 494, 685  
 Бах И.-С. 110  
 Бахтин М.М. 6, 24, 40, 112, 120, 230, 231, 233, 234, 235, 239-241, 396, 399, 405, 590, 600  
 Бежин Л.Е. 657, 668  
 Безродный М.В. 533  
 Бекетов А.Н. 376  
 Белгородский М.Н. 657, 668  
 Белинский В.Г. 398, 399, 405-407  
 Белов Г.Г. 323  
 Белокуров К.К. 299  
 Беломор А.К. 265, 272  
 Белоус В.Г. 510, 515, 529, 533  
 Белый А. (Бугаев Б.Н.) 8, 27, 107, 114, 116, 117, 120, 126, 136, 202, 274, 319, 333, 338, 343, 349, 375, 376, 378, 384, 388, 391, 401, 417, 458, 465, 480, 496-536, 681, 684  
 Бельский В.И. 554, 555, 563  
 Беляев А.И. 249, 489  
 Беляев М.М. 60  
 Бенжамен-Констан Ж.-Ж. 284, 298  
 Бентам И. 142  
 Бенуа А.Н. 131, 202, 203, 279, 282, 283, 287, 293, 298, 310, 312, 313, 401, 504, 515  
 Бергсон А. 109, 110, 120  
 Бердяев Н.А. 7, 18, 20, 23, 24, 26, 28, 40, 66, 69, 70-72, 75, 76, 81-84, 87, 88, 90, 119, 120, 125, 127, 132-134, 136, 139, 141-143, 146, 148-152, 157, 159, 161, 164, 165, 169-172, 175, 179-182, 189, 194, 203, 207, 224, 225, 227, 230, 240, 271, 272, 373, 374, 377, 391, 392, 396, 399-407, 412, 419, 636  
 Берков П.Н. 466  
 Берлиоз Г. 349  
 Бернс Р. 360  
 Бёклин А. 323, 346  
 Бёме Я. 179  
 Бёрдслей О. 506, 507  
 Библихин В.В. 528, 534, 620  
 Библер В.С. 494  
 Библибин И.Я. 117, 279, 522  
 Биск А.А. 294, 298  
 Блаватская Е.П. 327, 363, 364  
 Бланк К. 6, 277, 302, 327, 682, 685  
 Блок А.А. 27, 40, 53, 58, 114, 116, 117, 119-121, 125, 128, 168, 202, 205, 214, 265, 305, 338, 343, 348, 349, 354, 356, 362, 363, 368, 375, 376, 379, 383-385, 387-389, 417, 458, 462, 463, 465, 467, 469, 480, 521, 523, 530, 533-535, 559, 594, 637, 640, 645, 660, 690  
 Блок Л.Д. 376  
 Блох Э. (Bloch E.) 6, 64, 75, 185, 194, 211-217  
 Богданов (Малиновский) А.А. 262, 272, 487, 494, 540-546, 548-551, 557, 611, 672  
 Богданова О.А. 4, 6, 15, 196, 201, 207, 391, 405, 685  
 Богомолов Н.А. 300  
 Боград Г. 375, 388  
 Бойчук А.Г. 534  
 Болдырев И.А. (Boldyrev I.) 214, 216  
 Борджиа Ч. (Ц.) 416  
 Борзунов А.А. 60  
 Борисов-Мусатов В.Э. 279, 281, 296-298  
 Ботеро Дж. 498, 500, 516  
 Боткин В.П. 398  
 Боткин Ф.В. 282, 298  
 Бочаров С.Г. 300  
 Браз О.Э. 279  
 Брейгель П. (Старший) 560  
 Брихничев И.П. 469, 480-482  
 Бройль Л. де 611  
 Брокгауз Ф.А. 423, 428, 429  
 Брускин Г.Д. 308, 316  
 Брюсов В.Я. 7, 53, 128, 262, 264, 265, 272, 338, 354, 362, 419, 462, 463, 465, 467, 469, 486-495, 531, 672  
 Брюсова В.Г. 114, 120  
 Брянцева В. Н. 347, 348, 350, 354  
 Бубер М. 85  
 Бубнов Н.Н. 212  
 Бугаев Н.В. 107, 498, 524, 525, 530, 531, 534  
 Бугаева К.Н. 534  
 Букетов И. 323  
 Булгаков М.А. 489, 588-592, 600, 601  
 Булгаков С.Н. 7, 24, 25, 27, 28, 40, 71, 74, 75, 80, 81, 87, 90, 133, 134, 139, 152, 157, 159, 161, 164-166, 168, 171, 175, 178, 180, 183, 203, 229, 234, 249, 270, 273, 337, 338, 354, 391, 392, 396, 398, 399, 402, 405, 407, 435, 478, 481, 645, 660  
 Бунаков (Фондаминский, Фондаминский) И.И. 270, 273  
 Бунин И.А. 116, 202, 205-207, 460, 465-467, 688

- Буркхардт Я. 23, 40  
 Бурлюк Д. Д. 298  
 Бухштаб Б. Я. 110, 120, 466  
 Быков Д. Л. 678  
 Быстров В. Н. 298, 417, 419  
 Быстрова В. Ю. 298  
 Бэкон Ф. 98, 244, 245, 256
- Ваганова Н. А.** 113, 114, 120  
 Вагинов К. К. 589, 616  
 Вагнер Н. П. 606  
 Вагнер Р. 286, 328, 659  
 Валиханов Ч. Ч. 582, 586  
 Ван Гог В. 33  
 Ванечкина И. Л. 341, 354, 355  
 Варава В. В. 5, 15, 78, 686  
 Василий (Кановский), свящ. 180  
 Васильев Н. А. 342  
 Васнецов В. М. 116, 117, 300  
 Ватто А. 503, 504, 506-508, 510, 517  
 Вебер М. 212  
 Вебер Х. фон 291  
 Вейдле В. В. 229  
 Вейсман А. Д. 388  
 Вельдина О. 567, 576  
 Венгеров С. А. 436  
 Венецианов А. Г. 560  
 Верас Д. 256  
 Вербицкий В. И. 581, 586  
 Вересаев (Смидович) В. В. 442  
 Верлен П. 506, 507  
 Верн Ж. 248, 249  
 Вернадский В. И. 234, 263, 264, 273, 547, 619  
 Вертинский А. Н. 288, 298  
 Верхарн Э. 487, 494  
 Вершинин С. Е. 214-216  
 Веселовский Н. И. 586  
 Веснин А. А. 267  
 Веснин В. А. 267  
 Вильмонт (Вильям-Вильмонт) Н. Н. 394, 405  
 Виндельбанд В. 212  
 Винкельман И. И. 23  
 Виноградов Н. Д. 559  
 Владимир Мономах 456  
 Владимир Д. 271, 273  
 Воейков С. В. 424  
 Войнович В. Н. 54  
 Волошин (Кириенко-Волошин) М. А. 128, 132, 133, 136, 668  
 Вольтер Н. 342, 355, 508  
 Воробьев И. С. 569  
 Воронцов В. П. 260
- Врангель Н. Н. 202  
 Вранеш А. 534  
 Врубель А. А. 285  
 Врубель М. А. 116, 117, 128, 281, 282, 284-286, 298  
 Выготский Л. С. 37  
 Вышеславцев Б. П. 15, 120, 139, 156, 157  
 Вышнеградский И. А. 330, 331
- Гайденок П. П.** 414, 419, 516  
 Галеев Б. М. 342, 355  
 Галеева Т. А. (Galeeva T.) 280, 300  
 Гальцева Р. А. 173, 181  
 Ганди М. 646  
 Гансовский С. Ф. 249  
 Гардзонио Ст. 466  
 Гаркави С. Л. 423, 436  
 Гарнин В. П. 471, 481  
 Гаррос-Евдокимов (Гаррос А. П. и Евдокимов А. Г.) 678  
 Гарт Б. 580  
 Гартман Э. фон 212  
 Гаспаров М. Л. 107-109, 120  
 Гастев А. К. 265  
 Гачев Г. Д. 233, 234, 238, 240  
 Гачева А. Г. 5, 15, 160, 171, 173, 176, 234, 238, 401, 405, 468, 480, 481, 563, 686  
 Ге Н. Н. 285  
 Гегель Г.-В.-Ф. 30, 39, 40, 85, 141, 398  
 Гегесий Киренский (Александрийский) 95  
 Гельфрейх В. Г. 267  
 Генкель А. Г. 509, 515, 516  
 Генон Р. 293, 298  
 Герасимов М. П. 265  
 Герик Х. Ю. 294, 405  
 Герцен А. И. 200, 201, 377  
 Гершензон М. О. 6, 20, 108, 120, 135, 136, 200, 219-227, 261, 690  
 Гесиод 30, 243  
 Гессен С. И. 229  
 Гёте И.-В. 179, 349, 384, 396, 398, 464, 488, 658, 659  
 Гиппиус З. Н. 132, 135, 391, 401, 402, 413, 414, 417-420  
 Гиппиус Н. Н. 417  
 Гиппиус Т. Н. 417  
 Гипподам Милетский 439  
 Гириц К. 59, 60  
 Гитлер А. 211, 349  
 Глаголь С. (Голоушев С. С.) 281, 298  
 Глазкова М. В. 204, 207  
 Глазунов А. К. 345

- Глинка М.И. 368, 369, 637, 683  
Гловели Г.Д. 539, 549, 550  
Глухова Е.В. 4, 8, 371, 503, 510, 515, 518, 521, 528, 530, 534, 681, 684, 686  
Гоголь Н.В. 82, 83, 87, 90, 176, 181, 197, 198, 201, 202, 207, 348, 355, 361, 375, 376, 488, 589, 652, 686  
Голенищев-Кутузов А.А. 349  
Голенищев-Кутузов И.Н. 466  
Голлербах Э.Ф. 291, 298  
Головин А.Я. 116, 636  
Головня В.В. 441, 450  
Голубев А.В. 271, 273  
Голубева Е.И. 198, 201, 208  
Гольдбах П. 530  
Гомберг-Вержбинская Э.П. 298  
Гомер 30, 33, 243  
Гонкур, братья Ж. и Э. Де 506  
Гончаров И.А. 207, 432  
Гончарова Н.С. 116, 426  
Горелик Дж. 539  
Городнова Л.Е. 201, 207  
Горский (Горностаев) А.К. 6, 161, 167, 175, 178, 234, 239-241, 262, 273  
Горький А.М. (Пешков А.М.) 11, 88, 202, 304, 539-541, 543-548, 550, 551, 583, 613  
Гофман Э.-Т.-А. 488, 575  
Грачев В.Н. 347, 355  
Григорий Палама, св. 299  
Григорьев Б.Д. 279  
Гримм В. и Я., бр. 606  
Гродецкая А.Г. 457, 461, 465  
Громов М.Н. 79, 90, 416  
Грот Н.Я. 499  
Грушецкий В.И. 657  
Гуаттари Ф. 68  
Гумбольдт В. фон 143, 147, 157, 528, 532, 536  
Гумилев Н.С. 129, 130, 136  
Гурфинкель Н.Л. 543  
Гусарова А.П. 307, 316  
Гусева Т.К. 635, 643  
Гуторов В.А. 439, 450  
Гюнтер Х. 597, 600
- Давид, пророк (библ.) 449  
Давыдова О.С. 6, 277, 278, 286, 297-299, 575, 576, 683, 686.  
Даль В.И. 608, 619  
Даниелян Э.С. 488-490, 494  
Данте Алигьери 112, 114, 396, 455, 466, 658  
Даргомыжский А.С. 349
- Дашевский Г.М. 60  
Декарт Р. 72, 348  
Делез Ж. 68  
Делекторская И.Б. 534  
Демокрит 95  
Державин Г.Р. 457, 466  
Деррида Ж. 68  
Дехтяренко А.В. 414, 420  
Дешарт (Шор) О. 625, 629, 632  
Джеймс У. 649, 654, 672  
Джером К. Дж. 489  
Дживелегов А.К. 480, 481  
Джиганте Дж. 8, 371, 566, 682, 686  
Джойс Дж. 109  
Джонсон Б. 441  
Джонстон В.В. 482, 499, 502, 515  
Дзуцева Н.В. 8, 371, 622, 686  
Диккенс Ч. 110  
Дикман М.И. 465  
Дмитренко Л.В. 299  
Дмитриева Е.Е. 201, 202, 207  
Дмитровская М.А. 609, 619  
Добров Ф.А. 636  
Доброва Е.М. 636  
Добролюбов Н.А. 83  
Добужинский М.В. 6, 202, 279, 288, 292, 303-317, 682, 683  
Добычин Л.И. 616  
Долгополов Л.К. 303, 316, 519, 533, 534  
Домбровский Ю.О. 540  
Домингес О. 294, 683  
Донелли И. 487, 489  
Дорн А. 547  
Достоевский М.М. 394  
Достоевский Ф.М. 7, 21, 28, 40, 82, 83, 85, 88, 90, 140, 141, 144, 148, 150, 153, 155-159, 162-172, 177, 178, 181, 182, 201, 205, 207, 208, 214, 240, 303, 306, 307, 337, 348, 373, 374-385, 387-389, 391, 393-397, 399, 400, 403-407, 475, 486, 494, 569, 573, 576, 636, 637, 638, 639, 685-687  
Дронова Т.И. 414, 420  
Дуккон А. 7, 371, 390, 399, 405, 686  
Дурново И.Н. 261  
Дурылин С.Н. 113, 114, 120, 229, 230, 240  
Дутли Р. 120  
Дучке Р. 211  
Дымшиц В.А. 632  
Дюшан М. 286  
Дягилев С.П. 279, 282, 287, 290, 294, 299  
Дягилева Е.В. 299

- Евангулова О.С. 205, 208  
 Евреинов Н.Н. 425  
 Егоров Б.Ф. 197, 208, 505  
 Егунов А.Н. 436  
 Екатерина II Великая (Романова), имп. 198  
 Елизаветина Г.Г. 466  
 Енукидзе Н.И. 425, 435  
 Есенин С.А. 265, 273, 274, 516, 522, 534, 535, 553–555, 562, 563, 565, 581, 582, 688  
 Ефремов И.А. 249  
 Ефрон И.А. 423, 428, 429
- Жаккар Ж.-Ф.** 603, 609–611, 619  
 Желтикова И.В. 6, 15, 258, 687  
 Жилиев Н.С. 337, 355, 360  
 Жуковский В.А. 456  
 Жукоцкая З.Р. 26, 40  
 Жукоцкий В.Д. 26, 40  
 Жураковский А.Е. 179, 181
- Заболоцкий Н.А.** 14, 652  
 Зайцев Б.К. 14, 202  
 Замирайло В.Д. 279, 291, 292  
 Замятин Е.И. 54, 204, 231, 249, 435, 489, 557, 589, 590, 600, 671, 673, 675, 676, 678, 679  
 Зелинский А.Н. 624, 629, 632  
 Зенкевич М.А. 461, 467  
 Зенкевич С.Е. 466  
 Зенкин С.Н. 528, 534  
 Зеньковский В.В. 80, 90, 139, 159, 161, 409, 420  
 Зильберштейн И.С. 299  
 Зиммель Г. 212  
 Знаменский Д.В. 471  
 Золотарев А.А. 539, 540, 544, 547, 548, 550, 551  
 Зорич А.В. (Гордевский Д.В. и Боцман Я.В.) 589  
 Зошенко М.М. 590, 595, 596, 600, 601
- Ибсен Г.** 659, 502  
**Иванов В.И.** 8, 14, 23, 58, 60, 82, 90, 112, 114–116, 120–122, 132, 135, 136, 319, 333, 338–340, 342, 343, 355, 359, 374, 388, 412, 420, 458, 623–630, 632, 633, 687  
**Иванов Вс. В.** 8, 55, 56, 60, 579, 580–586, 587, 688  
**Иванов Вяч. Вс.** 116, 120  
**Иванов Г.В.** 288, 504, 515, 690  
**Иванов Д.В.** 632
- Иванов И.И.** 249  
**Иванова Е.В.** 107, 121  
**Иванова Л.В.** 625, 632  
**Иванова Т.В.** 60  
**Иванов-Разумник (Иванов Р.В.)** 522, 534  
**Игнатий де Лойола И., св.** 31  
**Игнатъев В.Я.** 555, 563  
**Игошева Т.В.** 114, 121  
**Игумнов К.Н.** 359, 360  
**Игумнов М.М.** 424, 436  
**Иезуитова Л.А.** 639, 643  
**Иеремия, пророк (библ.)** 453, 454  
**Ижболдин Б.** 270, 273  
**Иисус Христос** 53, 102, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 190, 192, 193, 213, 236, 250, 339, 373, 374, 380–384, 387, 388, 393, 394, 397, 398, 400–404, 409, 411, 412, 414, 416, 418–421, 458  
**Ильин В.Н.** 178  
**Ильин И.А.** 14, 79, 90, 139, 141, 158, 165, 181  
**Ильинский А.А.** 488, 494  
**Ильф И.А.** 589  
**Иоанн Богослов, апостол** 4, 554, 617, 665, 667  
**Иоанн Дамаскин, св.** 320, 333, 334  
**Иоахим Флорский (Калабрийский)** 414–416, 420, 421  
**Иона, пророк (библ.)** 172  
**Ионеско Э.** 611  
**Ионин Г.Н.** 466  
**Иофан Б.М.** 267  
**Иринеи Лионский, св.** 170  
**Исайя, пророк (библ.)** 453  
**Исакитин И.П.** 310  
**Исупов К.Г.** 131, 136, 373, 375, 378, 388  
**Итин В.А.** 54  
**Иустин Мученик, св.** 170  
**Ичин К.** 534
- Йованович М.** 512, 515
- Кабе Э.** 98  
**Каблуков С.П.** 471  
**Каждан Т.П.** 201, 208  
**Казанцев А.П.** 249  
**Казнина О.А.** 5, 138, 553, 563, 687  
**Каидзава Х.** 524, 534  
**Каин (библ.)** 179, 395, 627  
**Какинума Н.** 528, 534  
**Калидаса** 659  
**Каменский В.В.** 544

- Кампанелла Т. 8, 67, 98, 245, 260, 267, 497, 498, 500–503, 505, 506, 509–517, 529  
Камю А. 88  
Кандинский А.И. 347, 355  
Кант И. 95, 141, 143, 144, 147, 158, 216, 252  
Кантор В.К. 125, 133, 136, 434, 435  
Капилупи С.М. 176, 181  
Карамзин Н.М. 457  
Кареев Н.И. 69  
Карлейль Т. 152  
Кармен Л.О. 464, 466, 467  
Карпов А.Е. 679  
Карпова Т.Л. 683  
Карсавин Л.П. 269, 270, 273, 553  
Карташев А.В. 401, 417  
Касаткина Т.А. 7, 176, 181, 371, 372, 377, 383, 388, 389, 687  
Каскабасов С.А. 582, 583, 586  
Каспаров Г.К. 679  
Кассирер Э. 48, 60, 485, 494  
Катасонов В.Н. 6, 15, 242, 250, 256, 687  
Кацис Л.Ф. 462, 466  
Келдыш В.А. 637, 638, 643  
Керенский А.Ф. 558  
Ким А.А. 88  
Киприан (Керн К.Э.), архим. 299  
Киреев А.А. 177  
Киреевский И.В. 143, 147  
Киреевский П.В. 200  
Кириллов В.Т. 554, 556, 558, 563–565  
Кирьянов Ю.И. 261, 273  
Киселев М.Ф. 283, 299  
Клепинина Т.Ф. 150, 158  
Клерг Л. 296  
Клинт Х. аф 287, 298, 683,  
Клычков С.А. 553  
Клюев Н.А. 7, 116, 469–471, 474–482, 519, 522, 523, 553, 582, 689  
Кнорре (Константинова) Е.Ю. 6, 15, 228, 233, 240, 687  
Кобринский А.А. 608, 619  
Ковалевский М.М. 498–501, 503, 516, 517  
Коваленский А.В. 645  
Ковтун Н.В. 603, 619  
Кожевников В.А. 473  
Козырев А.П. 166, 181  
Козырев М.Я. 589, 595  
Кокто Ж. 296, 297, 299, 329, 683  
Колчак А.В. 579  
Кольцов А.В. 470  
Кольцов М.Е. 589  
Комаров В.В. 430  
Кондорсе Ж.-А. 246–248, 256  
Коненков С.Т. 116  
Конрад М. 489  
Константин Великий, имп. 411  
Конт О. 121, 141, 246, 523, 524  
Кончаловский П.П. 559, 560  
Конюшенко Е.И. 460, 466  
Коперник Н. 505  
Корелли А. 347  
Корнелл Дж. 294  
Корнилова Е.П. 382  
Коровин К.А. 292, 299  
Костенко К.В. 60  
Костина Д.А. (Kostina D.) 280, 300  
Котельников В.А. 391, 405  
Красин Л.Б. 672, 679  
Красницкий И.И. 261, 273  
Крестовский Вс. В. 425  
Кржижановский С.Д. 616  
Криволапова Е.М. 414, 420  
Криницын А.Б. 394, 405  
Криничная Н.А. 606, 619  
Кропоткин П.А. 261  
Кроули А. 298  
Крутиков Г.Т. 267  
Кручёных А.Е. 330, 458  
Крымов Н.П. 279  
Ксенофонт 243  
Кубин А. 283, 288, 291–293, 299  
Кудрявцев О.Ф. 67, 75  
Кузмин М.А. 293, 295, 299  
Кузнецов П.В. 279, 286  
Кузьмин Ю.А. 436  
Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Скобцова) 165, 182  
Кулыгина В.В. 8, 371, 622, 687  
Куприн А.И. 261, 264, 273  
Купцова О.Н. 201–203, 207  
Куракин Д.Ю. 60  
Куранда Е.Л. 7, 371, 422, 423, 436, 687  
Курилко-Рюмин М.М. 292  
Курочкин Н.С. 457  
Кусовац Е. 607, 619  
Кустодиев Б.М. 279, 308, 310, 315, 317, 559  
Кьеркегор С. 85, 636,  
Лавров А.В. 465, 497, 510, 515, 516, 530, 533–535  
Лазарев Е.Я. 60  
Лазаревский Б.А. 464–467  
Ланин Б.А. 9, 371, 670, 688  
Лансере Е.Е. 279, 303

- Ланц Г.Э. 86, 90  
 Лао-цзы 498  
 Лаппо-Данилевский К.Ю. 632  
 Ларионов М.Ф. 559  
 Лафарг П. 509, 516  
 Лебина Н.Б. 310, 316  
 Левая Т.Н. 322, 333, 338, 355  
 Левинтон Г.А. 535  
 Левитан И.И. 292  
 Левшин В.А. 558  
 Лейбниц Г.В. 529, 531, 651  
 Ленин (Ульянов) В.И. 20, 212, 215, 260, 267, 310, 311, 316, 509, 516, 541, 546, 551, 558, 641  
 Леонардо да Винчи 416, 458, 466  
 Леонидов И.И. 267  
 Леонтьев К.Н. 12, 83, 84, 87, 90, 143, 148, 158, 162, 164, 165, 174, 182  
 Лермонтов М.Ю. 114, 128, 176, 348, 355, 398, 402, 406  
 Лесаж О. 298  
 Лесков Н.С. 201  
 Лидов А.М. 186, 187, 194  
 Лиотар Ж.Ф. 68  
 Липавский Л.С. 609  
 Лист Ф. 349  
 Лихачев Д.С. 466, 481, 571, 576  
 Лобачевский Н.И. 342  
 Лозина-Лозинский А.К. 457  
 Лозинский М.Л. 466  
 Локк Дж. 252, 256  
 Лондон Дж. 487, 489  
 Лопатин Л. М. 499  
 Лопатина И.С. 360, 368  
 Лопухина Е.Ф. 303  
 Лосев А.Ф. 388, 436, 440, 441, 450  
 Лосский Б.Н. 75  
 Лосский Н.О. 69, 75, 139, 159, 168, 178, 182, 212, 229  
 Лотман Ю.М. 17, 40, 136, 199, 208, 466, 632  
 Лукач Г. 211, 214  
 Лукьянов О.М. 657, 668  
 Луначарский А.В. 314, 316, 509, 516, 539-541, 543-545, 550, 551  
 Лурье А.С. 319, 333  
 Лурье Ф.М. 282, 299  
 Львов Г.Е. 525  
 Лютер М. 35, 40, 455  
 Лядов А.К. 325, 334, 349  
 Ляхович А.В. 347, 355  
 Лященко С.В. 267  
 Магун А.В. 58, 60  
 Майдель Р. фон 533  
 Макарий Египетский, св. 524  
 Макаров Н.П. 559  
 Макиавелли Н. 67  
 Маклюэн М. 493  
 Маковский С.К. 131, 136, 282, 283, 299  
 Максимов Д.Е. 465  
 Малевич К. С. 29, 281, 608, 611  
 Малер Г. 281  
 Малиновская А.А. 539, 540  
 Малыгина Н.М. 610, 619, 668  
 Мальмстад Дж.Э. (Malmstad J.E.) 533, 534  
 Малявин Ф.А. 279  
 Мангейм (Манхейм) К. 64, 65, 75  
 Мандельштам О.Э. 107-113, 120, 121  
 Маркс К. 25, 53, 95, 103, 105, 139, 141, 433, 509, 540, 543, 580  
 Масляников К.И. 382  
 Массимилиано Дж. 297  
 Масютин В.Н. 292  
 Матвеев В.С. 8, 360  
 Матвеева И.И. 371, 588, 688  
 Матешук А.В. 60  
 Матич О. 414, 420  
 Маттесич Р. 539  
 Матюшин М.В. 334  
 Мах Э. 213, 253, 542  
 Мацейна А. 79, 90  
 Мачкарина О.Д. 212, 216  
 Маяковский В.В. 53, 135, 376, 419, 420, 435, 559, 589, 590, 688  
 Меерзон А.А. 7, 277, 358, 683, 688  
 Меерсон О.А. 377, 388  
 Мейе А. 530, 535  
 Мейер А.А. 6, 229, 230-232, 235, 239, 241, 547  
 Мейер В. 547  
 Мейерхольд Вс. Э. 29, 34  
 Мейлах М.О. 604, 606, 619  
 Мейринк Г. 608  
 Меланхтон Ф. 441  
 Мелетинский Е.М. 436, 619, 628, 632  
 Менглинова Л.Б. 600  
 Менделеев Д.И. 423, 436, 547  
 Мережковский Д.С. 7, 23, 53, 125, 127, 135, 137, 161, 338, 391, 401, 409-421, 432, 436, 456-459, 466, 471, 480  
 Мерзляков А.Ф. 457, 466  
 Метерлинк М. 323  
 Метнер Э.К. 521  
 Микелис Ч., де (Michelis C.) 539, 551  
 Милашевский В.А. 305

- Миллиоти (Милиоти) Н.Д. 279  
 Милль Дж. Ст. 143, 279  
 Мильдон В.И. 260, 273  
 Милькеев Е.Л. 456  
 Мильтон Дж. 658  
 Милюков П.Н. 558, 640  
 Михаил (Семёнов), еп. 459, 471, 376, 481  
 Михайлов А.В. 385–388  
 Михайлова Н.Г. 299  
 Михайловский А.В. 299  
 Михайловский Н.К. 375  
 Михаленко Н.В. 8, 371, 552, 684, 688  
 Михеев М.Ю. 623, 632  
 Михеичева Е.А. 8, 371, 634, 688  
 Монастырский Д.Н. 423, 436  
 Мор Т. 63, 67, 98, 153, 243, 244, 256, 260, 485, 487, 572, 576  
 Морев Г.А. 299  
 Моро Г. 285  
 Морозов Н.А. 262  
 Морозова А.И. 280  
 Моррис У. 487, 494  
 Московская Д.С. 550, 616, 619  
 Мочульский К.В. 83, 90, 367, 368  
 Муравьев В.Б. 564  
 Муравьев В.Н. 161, 167, 175, 182, 234, 239, 262, 273, 286  
 Муравьев В.П. 482, 489, 492  
 Мусатов Г.А. 280, 683  
 Мусоргский М.П. 349, 637, 690  
 Мэмфорд Л. 43, 52, 57  
 Мюллер В. 530  
 Мюллер М. 520, 530, 535, 536  
 Мюнцер Т. 67
- Набоков В.В.** 86, 304, 388, 619, 688  
 Навуходоносор (библ.) 458  
 Надсон С.Я. 460, 466  
 Намин Стас (Микоян А.А.) 330  
 Нарбут Г.И. 279  
 Наседкина Е.В. 534, 535  
 Наум, пророк 453  
 Нащокина М.В. 299  
 Небольсин А.С. 454, 455, 466  
 Некрасов Н.А. 199, 200  
 Немтин А.П. 328  
 Несмелов В.И. 178  
 Нестеров М.В. 281, 298  
 Никё М. 553, 566, 567, 564  
 Никитин А.Л. 646, 654, 655  
 Никитин Б.С. 347, 355  
 Никитин В.А. 173, 182  
 Никитин Е.Н. 539, 541, 550
- Николаев В.Г. 60  
 Николаев Д.Д. 436, 600  
 Николеску Т. 534  
 Никольский Б.В. 426, 436  
 Николожкин А.Н. 420  
 Нил Сорский, св. 31  
 Нимрод (библ.) 456  
 Ницше Ф. 21, 23, 40, 46, 50, 52, 126, 135, 137, 144–146, 149, 150, 158, 179, 216, 398, 399, 402, 445, 502, 544, 636  
 Новалис (Гарденберг Ф. фон) 581  
 Новгородцев П.И. 66, 72–76, 139, 141, 142, 144–146, 158, 159, 165, 182  
 Новиков А.Н. 589, 593–595, 600, 601, 688  
 Новиков Ю.В. 298  
 Новомирский Я.И. 261  
 Новоселов А.Е. 585, 587  
 Ной (библ.) 49, 456  
 Нортон А. 679  
 Носов А.А. 177, 178, 182
- Обнорский Н.П.** 429, 436  
 Обухов Н. Б. 331, 334  
 Овидий (Публий Овидий Назон) 243  
 Огарев Н.П. 457, 466  
 Одоевский А.И. 350  
 Одоевский В.Ф. 589  
 Озеров Л.А. (Гольдберг) 466  
 Оленина-д'Альгейм М.А. 506  
 Орлова Э.А. 44, 49, 60  
 Оруэлл Дж. (Блэр Э.А.; Орвелл) 57, 431, 491, 674, 677, 679  
 Осоргин (Ильин) М.А. 204  
 Оссендовский А.Ф. 264, 265, 273  
 Оссовский А.В. 346  
 Остафьев Д.М. 424  
 Оствальд В.Ф. 253, 542, 548, 611  
 Островский Г.С. 559, 564  
 Остроумова-Лебедева А.П. 303  
 Остроухов И.С. 282, 298  
 Офросимов Ю.В. 436
- Павел, ап.** 363, 387  
 Павлова А.П. 116  
 Павлова Л.В. 625, 632  
 Павлова О.А. 557, 564  
 Павлова Т.В. 534  
 Павчинский С.Э. 342, 355  
 Паганини Н. 347  
 Панченко А.М. 27, 32, 40, 478, 481  
 Паперный В.З. 21, 34, 40  
 Папий Иерапольский, св. 170  
 Папкова Е.А. 8, 371, 578, 579, 587, 688

- Паршин А.Н. 116, 121  
 Паскаль Б. 72, 85  
 Пастернак Б.Л. 376, 388  
 Паунд Э. 121  
 Пелевин В.О. 57, 677, 678  
 Перовская Ц.А. 619  
 Петр I Великий (Романов), имп.  
   199, 205, 303, 313, 409, 410, 585  
 Петрарка Ф. 455  
 Петренко Е.Л. 60  
 Петров Е.П. 589  
 Петров М.К. 50, 60  
 Петров-Водкин К.С. 279, 308, 310, 317  
 Печерин В.С. 83  
 Пешехонов А.В. 260  
 Пешкова И.В. 619  
 Пиаци Дж. 547  
 Пижок Н. 118, 121  
 Пиранези Дж. Б. 33  
 Пискунов В.М. 515, 533  
 Пискунова С.И. 533  
 Платон 23, 63, 75, 95, 114, 153, 219,  
   220, 243, 427, 436, 485, 488, 651  
 Платонов (Климентов) А.П. 8,  
   54-56, 60, 83, 85, 87, 88, 589, 592,  
   595-601, 609-617, 619, 675, 688  
 Плеханов Г.В. 212, 260, 543  
 Плотин 114  
 Плунгян В.А. 112, 121  
 По Э.А. 488  
 Победоносцев К.П. 261  
 Подкопаева Ю.Н. 298  
 Подорога В.А. 531, 535  
 Поленов В.Д. 121  
 Поленова Е.Д. 118, 121  
 Полонский В.В. 4, 204, 208, 414, 420  
 Полонский В.П. 581, 582  
 Полтавцева Н.Г. 5, 15, 42, 58, 60, 688  
 Поппер К.Р. 23, 40  
 Потемкина А.А. 528, 532, 534-536  
 Пристли Дж. 142  
 Пришвин М.М. 6, 88, 206, 208, 230,  
   234-241  
 Прокопов Т.Ф. 420  
 Прокофьев С.С. 330, 334, 346  
 Пропп В.Я. 606, 619  
 Протопопов С.В. 328  
 Пунин Н.Н. 314, 316, 504, 516, 682  
 Пуришев Б.И. 544, 550  
 Пустарнаков В.Ф. 212, 216  
 Пушкин А.С. 88, 176, 199, 201, 202,  
   219, 330, 348, 350, 376, 560, 608,  
   619, 660, 690  
 Пфау О. 6, 15, 210, 689  
 Радбиль Т.Б. 617, 619  
 Радомская Т.И. 592, 600  
 Раппапорт А. 29, 40  
 Рассказова Л.В. 204, 208  
 Ратникова Е.Н. 9, 371, 644, 689  
 Раух А. 333  
 Рафаева А.В. 619  
 Рахманинов С.В. (Rachmaninoff S.)  
   7, 322, 323, 334, 335, 337, 345-357,  
   681, 690, 693  
 Рахманинова Н.А. 323  
 Рачинский Г.А. 535  
 Ребиков В.И. 324, 334  
 Ревякина И.А. 539, 542, 550  
 Редлих Р.Н. 677, 678  
 Редон О. 285  
 Резниченко А.И. 230, 240  
 Рейнхардт М. 23  
 Рейхлин И. 441  
 Ремизов А.М. 116, 294, 299, 349  
 Рерих Н.К. 131, 279, 286, 299  
 Рескин Дж. 152, 157  
 Римская-Корсакова Н.Н. 344, 345,  
   355  
 Римский-Корсаков Г.М. 341, 355  
 Римский-Корсаков Н.А. 322, 334,  
   341, 355, 522, 553, 554, 563, 659  
 Ровинский Д.А. 292, 299, 559  
 Ровнер А.А. 6, 277, 318, 689  
 Родных А.А. 263, 273  
 Родригес Ф. 441  
 Розанов В.В. 82-84, 87, 90, 144, 148,  
   158, 178, 264, 273, 373, 374, 376, 388,  
   389, 391, 406, 458, 690  
 Розенбах П.Я. 429, 436  
 Романов Б.Н. 657, 668  
 Романов П.С. 592, 600, 601  
 Рубцова В.В. 338, 356, 681  
 Рузвельт П. 199, 201, 208  
 Рукавишников И.С. 290, 299  
 Русак см. Баженов И.А.  
 Руссо Ж.-Ж. 141  
 Рылов А.А. 279  
 Рязанцев Н.П. 204, 208  
 Сабанеев Л.Л. 332-334, 344, 356,  
   359-362, 366, 368  
 Савицкий А. 5, 689  
 Савицкий П.Н. 268, 269, 273  
 Садиков-Лансере Г.Г. 657, 668  
 Сажин В.Н. 620  
 Сакс Г. 441  
 Салтыков-Щедрин (Салтыков) М.Е.  
   200, 201, 426, 432

- Самков В.А. 299  
Сапрыкин Д.Л. 245, 256  
Сапунов Н.Н. 284, 291  
Сараскина Л.И. 395, 399, 406  
Сартр Ж.-П. 88  
Сарычев Я.В. 414, 420  
Сарьян М.С. 279  
Сати Э. 324  
Сатина С.А. (Satina S.) 348, 349, 356  
Сахарова Е.В. 118, 121  
Свенцицкий В.П. 169, 469, 471-475, 477, 478, 481, 482  
Свешникова А.Н. 299  
Свифт Дж. 425, 434, 488  
Святловский В.В. 423, 425, 436  
Святогор А. (Агеенко А.Ф.) 266  
Северский Г.М. 60  
Северянин И. (Лотарев И.В.) 129  
Седых О.М. 5, 15, 106, 115, 121, 689  
Селищев А.М. 456, 466  
Семенова С.Г. 88-90, 173, 176, 177, 182, 186, 194, 234, 240, 265, 266, 274, 469, 470, 472, 473, 481, 563, 564, 610, 619, 620  
Серафим Саровский, преп. 31  
Серегина С.А. 4, 265, 274, 371, 468, 497, 503, 516, 519, 535, 689  
Серов В.А. 279  
Сетницкий Н.А. 6, 161, 167, 169, 173, 175, 176, 182, 234, 239, 240, 241, 262, 274  
Сиверс М.Я. фон 521, 535  
Силард Л. 524, 535  
Симонек Ст. 109, 121  
Симонова О.А. 7, 371, 452, 689  
Синкевич В.А. 254, 256  
Сиоран Э. 95, 99, 100, 409, 417, 420  
Сипягин Д.С. 261  
Сирано де Бержерак С. 256  
Скобцова Е. см. Кузьмина-Караваева Е.Ю.  
Сковорода Г.С. 82, 90  
Скороспелова Е.Б. 553, 564  
Скорородов М. В. 4  
Скрипкина В.А. 466  
Скрябин А.Н. 7, 131, 326-334, 337, 338, 340-346, 349, 353-357, 359, 361-366, 368, 369, 681, 684, 688, 690  
Скрябин А.С. 356  
Скуйтен Л. 572, 577  
Славникова О.А. 58  
Слонов М.А. 323  
Случевский К.К. 350  
Смирнов Д.Н. 333  
Смирнов И.П. 478, 481  
Смирнова Н.Н. 6, 15, 218, 690  
Смирнова Ю.Д. 243, 256  
Соколов Б.В. 600  
Соколова О.И. 347, 356  
Соколовский В.И. 456  
Сократ 147  
Солженицын А.И. 22  
Соливетти К. 553, 556, 557, 564, 574, 576  
Соллогуб В.А. 201  
Солнцева Н.М. 4, 420, 469, 481  
Соловьев В.С. 27, 53, 55, 81, 83, 87, 90, 112-117, 119, 121, 127, 131, 133, 137, 139, 146-148, 157, 158, 161, 163, 164, 166, 168, 170-175, 177, 178, 181-183, 189, 212, 213, 216, 234, 264, 274, 331, 338, 356, 367, 368, 375, 377, 391, 402, 403, 406, 419, 458, 472, 473, 499, 502, 523, 665  
Соловьев Вс. С. 375  
Соловьев М.С. 375  
Соловьев С.М. 459, 460, 466, 467  
Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.) 128  
Соломон (библ.) 244, 245, 454, 520  
Сомов К.А. 279, 285-287, 291, 292, 299, 303  
Сорокин В.Г. 57, 674-677  
Соссюр Ф. де 108  
Спенсер Г. 543  
Спенсер Э. 455  
Спивак М.Л. 8, 116, 117, 121, 371, 496, 497, 503, 512, 516, 521, 522, 534, 535, 690  
Спиноза Б. 543  
Спиридонова Л.А. 550  
Сталин (Джугашвили) И.В. 22, 29, 211, 215, 645, 665  
Станчинский А.В. 7, 359-369, 683  
Станюкович В.К. 281, 296, 299  
Стасов В.В. 118, 284, 285, 300  
Стейла Д. 539  
Степун Ф.А. 14, 82, 90, 132, 137, 156, 158, 206, 208, 270, 271, 274  
Столыпин П.А. 264  
Стоун Дж. 520, 521, 535  
Стравинский И.Ф. 116, 312, 329, 333, 334, 559  
Страда В. 539  
Стратановский С.Г. 567  
Страхов Н.Н. 425, 426  
Стриндберг А. 548  
Струве Г.П. 574, 576  
Струве Н.Г. 323  
Струве П.Б. 261, 419, 433, 434, 436

- Стругацкие, А.Н. и Б.Н., бр. 249, 678, 679  
 Субботин С.И. 468, 469, 474, 481  
 Сувчинский П.П. 268, 269  
 Сугай Л.А. 515, 533  
 Судейкин С.Ю. 279  
 Сукачев В.Н. 547  
 Сумароков А.П. 457, 467  
 Суслов М.Д. 435, 436  
 Суслопарова Г.Д. 535, 519, 532  
 Сутин Х.С. 291  
 Сухово-Кобылин А.В. 262, 274  
 Суходуб Т.Д. 5, 15, 62, 690  
 Сухотина Л.Г. 391, 406  
 Сыроватко Л.В. 377, 389
- Тавернье Е.** 173  
**Тагор Р.** 659  
**Танеев С.И.** 320, 321, 334, 345, 359–361, 368, 369  
**Тассис Ж.** 389, 377  
**Татлин В.Е.** 313, 314, 682  
**Тахо-Годи А.А.** 436  
**Тенишева М.К.** 282,  
**Тернавцев В.А.** 414, 164, 182  
**Тик Л.** 606  
**Тимофеев-Ресовский Н.В.** 547  
**Титаренко Е.М.** 15, 184, 690  
**Тихомиров Б.Н.** 171, 182  
**Тихон Задонский, св.** 51  
**Токарев Д.В.** 609, 612, 616, 620  
**Толмачев В.М.** 115, 121  
**Толстой А.К.** 320, 321, 333  
**Толстой А.Н.** 54, 202–204, 206, 249, 489  
**Толстой В.П.** 308, 316  
**Толстой Л.Н.** 83, 85–88, 127, 137, 163, 197, 200, 201, 207, 214, 261, 273, 274, 337, 345, 376, 377, 424, 435, 436, 457, 461, 466, 494  
**Толстой Н.И.** 600  
**Томпакова О.М.** 356  
**Топорина В.А.** 198, 208  
**Топорков А.Л.** 4, 515, 604, 608, 620  
**Топоров В.Н.** 189, 190, 194, 313, 316, 453, 466, 652–654  
**Торчинов Е.А.** 653, 655  
**Торшилов Д.О.** 371, 518, 641, 680, 681, 684, 690  
**Тоффлер Э.(О.)** 492  
**Трачевский А.С.** 428, 436  
**Троцкий (Бронштейн) Л.Д.** 260, 582, 587  
**Трубецкой Е.Н.** 113, 115–117, 121, 203, 213, 216, 217  
**Трубецкой Н.С.** 268, 269, 274  
**Трубецкой П.П.** 279  
**Трубецкой С.Н.** 229, 499, 516  
**Туган-Барановский М.И.** 261  
**Турбин В.Н.** 229  
**Тургенев И.С.** 199–201, 207, 688  
**Тургенева А.А.** 528  
**Тюрго А.-Р.-Ж.** 246  
**Тютчев Ф.И.** 85, 88, 166, 668
- Уайльд О.** 485, 488, 606  
**Умов Н.А.** 234, 263, 264, 274  
**Унамуно М.** де 643  
**Уокер Г.** 520  
**Урванцов Л.Н.** 7, 423–437  
**Урицкий М.С.** 309  
**Урманов К.Н.** 580  
**Успенский Г.И.** 202  
**Успенский Л.А.** 191, 195  
**Уткин П.С.** 279  
**Ухтомский А.А.** 229–231, 235, 239, 240  
**Уэллс Г.** 249, 487
- Фаризова Н.Ф.** 563  
**Федоров Н.Ф.** 7, 53, 81, 87, 88, 112, 133, 161, 163, 164, 166–168, 170–173, 175–178, 180–183, 185–195, 225, 233, 234, 238–240, 250, 251, 261–264, 266, 273, 274, 337, 472, 473, 479, 481, 556, 563, 594, 619, 649, 655, 690  
**Федотов Г.П.** 14, 80, 81, 87, 90, 161, 175, 178, 182, 229, 270, 630, 631, 632  
**Федотова С.В.** 631, 632  
**Федяева Т.А.** 589, 600  
**Федякин С.Р.** 7, 277, 377, 341, 347, 356, 681, 690  
**Феофан Грек** 337  
**Феофан Затворник, св.** 295  
**Феофилактов Н.П.** 283, 284, 289, 293, 300  
**Фет (Шеншин) А.А.** 114, 205, 207, 393, 394, 406  
**Фещенко В.В.** 531, 535  
**Фигуровская Н.К.** 550  
**Филипченко И.Г.** 265  
**Филон Александрийский** 114  
**Филонов П.Н.** 14, 40  
**Философов Д.В.** 298, 413, 471  
**Фихте И.-Г.** 70, 216, 343  
**Флоренский П.А.** 107, 109, 111, 113, 116, 121, 123, 134, 161, 230, 349, 356, 376, 389, 534, 689

- Флоровский Г.В. 85, 86, 90, 119, 122, 152, 158, 189, 378, 389, 412, 420  
Фогт А. 63, 64, 65, 75  
Фокин М.М. 116  
Фокин П.Е. 387, 389  
Фома Аквинский (Аквинат) 85  
Фомин И.А. 279, 310,  
Форе Г. 506  
Франк С.Л. 71, 75, 126, 137, 139, 152, 153, 154-156, 158, 159, 261  
Франк-Каменецкий И.Г. 453, 454, 467  
Фрейд З. 35, 37  
Фрейденберг О.М. 632, 627  
Фридрих К.Д. 216, 385, 386, 387  
Фролова С.Б. 564,  
Фуко М. 68  
Фуксман М.А. 323  
Фурье Ш. 248
- Жабермас Ю.** 18, 40, 44, 48, 60  
Хавкина Н.Я. 288, 292, 683  
Хаги С. 678  
Хайдегер М. 57, 66, 75, 151, 489, 671  
Хаксли О. 57, 66, 75, 151, 489, 671  
Хализев В.Е. 229, 235, 240  
Халсман Ф. 296, 683  
Хан А.А. 528, 535  
Хармс (Ювачев) Д.И. 8, 603-612, 616, 617, 619-621  
Хлебников В.В. 14, 53, 265, 572, 576, 611, 652  
Ходасевич В.Ф. 133, 137, 285, 300  
Холодный Н.Г. 263  
Хольберг Л. 441  
Хомяков А.С. 143, 148, 207, 321, 333  
Хренов Н.А. 5, 15, 16, 17, 40, 43, 691  
Хундертвассер Ф. (Штовассер Ф.) 572
- Цезарь Г.Ю.** 416, 487  
Циолковский К.Э. 263, 264, 611, 672
- Чаадаев П.Я.** 207, 377  
Чаликова В.А. 492, 494  
Чаянов А.В. (Кремнев И., Čajanov A.) 8, 268, 274, 552, 553, 555-577, 682, 684, 688  
Чекрыгин В.Н. 14  
Чернов Л. 261  
Чернышева Е.Г. 8, 371, 602, 614, 620, 691  
Чертков В.Г. 466, 494  
Чертков Л.Н. 553, 564  
Черткова Е.Л. 485, 495
- Честняков Е.В. 554-556, 559, 564, 565, 684  
Чехов А.П. 83, 202, 432, 437  
Чеховский В.К. 646, 647  
Чехонин С.В. 279, 308, 317  
Чижевский А.И. 234, 263  
Чижевский Д. (Tschihewskij D.) 394, 406  
Чиколаев В.Н. 263, 274  
Чиладзе О.И. 88  
Чинизелли Г. 23  
Чистов К.В. 27, 40, 579, 584, 585, 587  
Чони П. (Cioni P.) 539, 543, 544, 550, 551  
Чугунов Г.И. 316  
Чуковский К.И. (Корнейчук Н.В.) 606  
Чулков Г.И. 204, 391
- Шагал М.З.** 559  
Шагинян М.С. 345  
Шаляпин Ф.И. 544  
Шамиссо А. фон 575  
Шапиро И.А. 256  
Шаповалова Н.Е. 261, 266, 274  
Шарапов С.Ф. 487, 495  
Шатобриан Ф.Р. де 508  
Шахматова Е.В. 116, 122  
Шацкий Е. 63, 64, 75  
Шекспир У. 380, 396, 397, 441  
Шеллинг Ф.В. 53, 114, 216  
Шеррер Ю. 539, 546, 551  
Шестаков В.П. 81, 90, 435, 436, 489, 495, 671, 679  
Шестов Л.И. (Шварцман И.Л.) 83, 636  
Шибаева М.М. 5, 15, 124, 691  
Шиле Э. 291  
Шиллер Ф. 392-397, 405, 407  
Шилов Д.Н. 436  
Шипунова П.Т. 300  
Шишкин А.Б. 624, 632  
Шкловский В.Б. 314, 316  
Шкулев Ф.С. 265  
Шлепфер М. 281  
Шлецер Б.Ф. 322, 326, 327, 333, 365  
Шмелёв И.С. 203, 205  
Шнейдерман Э.М. 466  
Шопенгауэр А. 95, 126, 543, 636  
Шпенглер О. 596, 597  
Штейнер Р. 297-298, 363, 503, 535, 658  
Штук Ф. фон 29  
Шубин Л.А. 610, 620  
Шубин Э.А. 487, 495.  
Шубинский С.Н. 437  
Шурова М. 60

- Щенников Г.К. 396, 406  
 Щербатов М.М. 520  
 Шукин В.Г. 200, 201, 208  
 Шуко В.А. 267, 279, 310
- Эвгемер** (Евгемер) 63  
 Эйгес К.Р. 360  
 Эйзенштейн С.М. 27, 29–41  
 Эйнштейн А. 611  
 Элзенберг Х. (Elzenberg Н.) 104, 105  
 Элиаде М. 189, 195, 410  
 Элиот Т.С. 109, 121, 606  
 Эллис (Кобылинский Л.Л.) 265  
 Эль Греко (Теотокопулос Д.) 33  
 Энгель Ю.Д. 337, 356  
 Энгельс Ф. 105, 509  
 Эпикур 95  
 Эпштейн М.Н. 616, 620  
 Эриксон Э. 35, 40  
 Эрн В.Ф. 82, 83, 90, 169, 203  
 Эсхил 659  
 Эткинд А.М. 32, 40, 56, 477, 481  
 Эткинд Е.Г. 108, 112, 122  
 Этти Ф. 281  
 Эфрос А.М. 570, 576
- Юлиан Отступник** (Флавий Клавдий Юлиан) 41  
 Юнг К.Г. 297  
 Юнгер Э. 288, 299  
 Юон К.Ф. 279, 570, 576, 682  
 Юрьев М.З. 673, 678  
 Юрьева Л.М. 427, 437
- Яблоков** Е.А. 610, 614, 619, 620  
 Яблоков М. 256  
 Яворский Б.Л. 328  
 Якимович А.К. 280  
 Яковлев В.Н. 279  
 Яковлев М.В. 9, 371, 656–658, 660, 662, 668  
 Якулов Г.Б. 279, 292  
 Якунчикова М.Ф. 202, 292  
 Ямбул 63  
 Ямпольский М.Б. 603, 608, 611, 612, 616, 620  
 Яновский В.С. 14  
 Яремич С.П. 279  
 Ярославский А.Б. 266  
 Ясперс К. 636  
 Яссер И.С. 347
- Banerjee A. 671, 679  
 Bertensson S. 346, 356  
 Bloch E. *см.* Блох Э.  
 Boldyrev I. *см.* Болдырев И.А.  
 Burns J.H. 159
- Carrière J.C. 440, 450  
 Cioni P. *см.* Чони П.  
 Čajanov A. *см.* Чаянов А.В.
- Elzenberg H. *см.* Элзенберг  
 Emmerson R.K. 455, 467
- Fernández C. 439, 446, 450  
 Fitzpatrick S. 543, 551  
 Florensia I. 415, 420
- Galeeva T. *см.* Галеева Т.А.  
 Geller L. 568, 576  
 Gerhardt V. 215, 216
- Hagi S. 678, 679  
 Hansen H. 212, 216  
 Hart H.-L.-A. 159
- Koenen G. 214–216  
 Kostina D. *см.* Костина Д.А.  
 Kramer S.N. 443, 450
- Leyda J. 356  
 Lyngstad A. 394, 406
- Maffey A. 569, 576  
 Malmstad J.E. *см.* Мальмстад Дж.Э.  
 Martínez C. 440, 450  
 McGinn B. 467  
 Michelis C., de *см.* Микелис Ч., де  
 More T. *см.* Мор Т.  
 Mumford L. 43, 60  
 Münster A. 216
- Navarro S. 439, 450  
 Negt O. 211, 216  
 Noce V. 286, 300
- Olson D. 448, 450
- Rachmaninoff S. *см.* Рахманинов С.В.  
 Raffetto A. 575, 576.  
 Roob A. 415, 420  
 Rodríguez A.F. 439, 450  
 Rutherford W.G. 450
- Satina S. *см.* Сатина С.А.  
 Schulz Ch. 394, 406
- Tschizewskij D. *см.* Чижевский Д.  
 Walker G. 520, 536



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- |  |   |
|--|---|
| ВМОМК им. М.И. Глинки —<br>Всероссийское музейное<br>объединение музыкальной<br>культуры им. М.И. Глинки<br>(Москва)     | ОР РНБ — Отдел рукописей Рос-<br>сийской национальной би-<br>блиотеки (Санкт-Петербург) |
| ГТГ — Государственная<br>Третьяковская галерея (Мо-<br>сква)   | РАН — Российская академия<br>наук   |
| ГЦТМ — Архивно-рукописный<br>отдел Государственного<br>центрального театрального<br>музея им. А.А. Бахрушина<br>(Москва) | РАХ — Российская академия<br>художеств  |
| ОР ГРМ — Отдел рукописей<br>Государственного Русского<br>музея (Санкт-Петербург)   | РГАЛИ — Российский государ-<br>ственный архив литерату-<br>ры и искусства (Москва)      |
| ОР ГТГ — Отдел рукописей<br>Государственной Третьяков-<br>ской галереи (Москва)  | РО ИРЛИ — Рукописный отдел<br>Института русской литера-<br>туры (Пушкинский Дом)        |
| ОР ГЭ — Отдел рукописей Го-<br>сударственного Эрмитажа<br>(Санкт-Петербург)  | Ед. хр. — единица хранения  |
| ОР РГБ — Отдел рукописей Рос-<br>сийской государственной<br>библиотеки (Москва)  | К. — картон   |
|  | Л. — лист   |
|  | Оп. — опись   |
|  | С. — страница   |
|  | Ф. — фонд   |
|  | Vd. — Band  |
|  | Vol. — volume   |
|  | P. — page   |
|  | S. — Seite  |
|  | s. — strona   |



Научное издание

# УТОПИЯ и ЭСХАТОЛОГИЯ в культуре русского модернизма

Корректор И.В. Леонтьева  
Оригинал-макет А.С. Старчеус

В оформлении обложки использованы  
фрагменты керамического декора  
доходного дома З.А. Перцовой. 1905–1907,  
художник С.В. Мелютин, архитектор Н.К. Жуков.  
Москва, Пречистенская наб., 35.  
Фото А.Л. Топорков.

**Издательство «Индрик»**

INDRIK Publishers has the exceptional right  
to sell this book outside Russia  
and CIS countries. This book as well as other INDRIK publications  
may be ordered by  
+7(495)938-01-00  
[www.indrik.ru](http://www.indrik.ru)  
[market@indrik.ru](mailto:market@indrik.ru)

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.  
Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Печать офсетная.  
45,5 п. л. Тираж 500 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский печатный Двор»  
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1  
[www.chpd.ru](http://www.chpd.ru), [sales@chpk.ru](mailto:sales@chpk.ru), 8(495)988-63-87