

Н. А. Хренов

Русское искусство рубежа XIX–XX веков и его роль в культурном синтезе Запада и Востока

Аннотация: в статье предпринята попытка понять то, что обычно подразумевается под «коллективным бессознательным», применительно к русской культуре. Смысл этого термина автор связывает со скифством, интерес к которому в русской культуре начал проявляться на рубеже XIX–XX вв. (о чем свидетельствует и известное стихотворение А. Блока). Среди русских мыслителей евразийцы были первыми, кто расшифровал смысл, скрывающийся за «скифскими» настроениями, столь характерными для той эпохи. Обращаясь к творчеству разных художников рубежа XIX–XX вв., автор в русском искусстве обнаруживает евразийство до евразийства. Центральная тема статьи — активизация интереса к Востоку, что способствует более интенсивному варианту развертывающегося в истории культурного синтеза.

Ключевые слова: культурология, коллективное бессознательное, европеизм и европоцентризм, культурный синтез, скифство, осевое время, прасимвол, модерн и постмодерн, романтизм и символизм, «свое» и «чужое» в культуре.

Евразийские корни России как бастион против модерна. Западом Россия воспринимается как его, Запада, подсознание, которое его, Запад, пугает, ибо ведь содержанием подсознания является все чуждое выстроенной в Новое время системе ценностей. Сама Россия тоже имеет подсознание, и в нем многое продолжает определять вовсе не византийская, а скорее монгольская, скифская — в общем, восточная традиция, о которой до рубежа XIX–XX вв. мало размышляли и которая разъединяет Россию с Западом. А как размышлять, если история Востока остается малоизвестной? Много внимания уделивший Востоку Л. Карсавин констатировал: «Но если мы обратимся к истории Востока, мы без труда убедимся, что она нам почти неизвестна, за исключением двух ее сторон — религии и искусства. Истории Востока у нас нет. Востоком занимаются до сих пор преимущественно филологи, у которых есть свои специальные интересы и задачи, очень важные и увлекательные, но которые просто-напросто не знают и не понимают, что такое история»¹.

Осуществляющееся в мировой истории осознание ограниченности европеизма в культурном синтезе диктует необходимость новую ситуацию понять. В этом смысле показательна философская рефлексия В. Соловьева, оказавшая влияние на русских символистов и на А. Блока, что и прозвучало в его стихотворении «Скифы». «Соловьев как бы актуализирует те «боковые ветви» греко-европейской культуры, которые были отторгнуты магистральной линией христианской культуры»². Это как раз и свидетельствует о том, что мир преодолевает узкие границы европеизма. Такое пре-

одоление разрушало то табу, что связано с Востоком, и притягивавшим, и отталкивавшим «фаустовского» человека.

Кризис европоцентризма ускорил осознание уникальности существующих в мире культур. Он подстегнул русских к осознанию содержания коллективного бессознательного собственной культуры, каковым как раз и является скифское, или восточное, содержание. Пожалуй, наиболее полное осознание скифского подсознания России было осуществлено евразийцами — группой мыслителей, волею судеб в начале 1920-е гг. оказавшихся в эмиграции.

Впрочем, подсознание русских у евразийцев принимает статус сознания. На этой почве рождаются антизападные настроения. Выразителем их был, например, Н. Трубецкой, доказывавший, что, стремясь быть всецело западной страной, Россия никогда не сможет ею стать, ибо полная ассимиляция ценностей западной культуры невозможна, поскольку ни одна культура понять другую культуру до конца не способна. Европеизация России, по Трубецкому, явилась бы для русской культуры катастрофой, по сути — ее разрушением. С точки зрения «фаустовского» человека, европеизирующийся человек всегда будет отсталым. Русскому человеку такой комплекс прививается именно Западом. Оказавшись в зависимости от Запада, русский перестает любить свою страну и культуру и перестает быть патриотом.

В конце концов Н. Трубецкой приходит к неутешительному выводу: «Последствия европеизации настолько тяжелы и ужасны, что европеизацию приходится считать не благом, а злом»³. Но раз европеизация — зло, то что же способно укреплять и развивать свою культуру, сохранять ментальность?

¹ Карсавин Л. Восток, Запад и русская идея. Петербург, 1922. С. 15.

² Козырев А. Соловьев и гностики. М., 2007. С. 8.

³ Трубецкой Н. Наследие Чингисхана. М., 2007. С. 138.

Пытаясь объяснить наличие в русской культуре двух слоев — верхнего, связанного с культурными верхами и интеллигенцией, и нижнего, связанного с народной стихией, Трубецкой утверждает, что культурные верхи жили в соответствии с византийскими, а затем с романо-германскими традициями. Что же касается народной стихии, то она многое заимствовала от угро-финских «инородцев» и тюрок Волжского бассейна. «С незаметной постепенностью эта культура на Востоке и Юго-Востоке соприкасается с культурой “степной” (тюрко-монгольской) и через нее связывается с культурой Азии. На Западе имеется тоже постепенный переход (через белорусов и малороссов) к культуре западных славян, соприкасающейся с романо-германской, и к культуре балканской. Но эта связь со славянскими культурами вовсе уж не так сильна и уравнивается сильными связями с Востоком. По целому ряду вопросов русская народная культура примыкает именно к Востоку, так что граница Востока и Запада иной раз проходит именно между русскими и славянами, а иногда южные славяне сходятся с русскими не потому, что и те и другие славяне, а потому, что и те и другие испытали сильное тюркское влияние»⁴.

Единство русского человека со скифским элементом позволяет России выдерживать ту разрушительную силу модерна, которую транслирует Запад. Именно это и попытались объяснить евразийцы. Однако евразийцы, с их восточной темой, в России не были ни одинокими, ни даже первыми. Их философской и публицистической мысли предшествует практика русского искусства рубежа XIX–XX вв., которая и является предметом нашего внимания. Задолго до того как содержание коллективного сознания русских было осознано философской мыслью, оно стало предметом искусства. Многие из русских художников того времени интуитивно уже подходили к тем выводам, к которым на философском уровне пришли евразийцы: такую близость демонстрировал западник А. Блок, более решительную позицию занял В. Хлебников.

Евразийская идентичность России, какой она предстает в искусстве рубежа XIX–XX вв. Некоторые русские футуристы, в том числе В. Хлебников, настаивали на том, что футуризм появился именно в России, а не в Италии, что не совсем верно. Дело, однако, не в этом. Дело в том, что русский футуризм вообще подчеркивал свое восточное, а потому и антизападное начало. Приверженность «восточности» была продемонстрирована неприятием приехавшего в 1914 г. в Россию и читавшего в Москве лекции о футуризме Т. Маринетти. В пику ему русские футуристы организовали вечер, оппо-

зиционный по отношению к надменному (но, как они считали, провинциальному) Западу. На вечере Б. Лившиц читал доклад «Итальянский и русский футуризм и их взаимоотношения». Вот как пишет о нем В. Марков: «В своем докладе Б. Лившиц подчеркивал, что итальянский футуризм утверждает себя во всех областях искусства в качестве нового канона, тогда как русское бюджетлянство избегает каких-либо положительных формулировок. У итальянцев есть программа, у русских — конкретные достижения. В конце своего полуторачасового доклада Б. Лившиц обозначил Запад и Восток как две совершенно разные эстетические системы. Россия — органическая часть Востока, в доказательство чего докладчик указал на связь русской иконописи с персидской миниатюрой, русского лубка — с китайским, русской частушки — с японской танка. Но гораздо существеннее другое — теснейшая связь русских с художественным материалом, исключительное его чувство, отсутствующее на Западе, — именно это, по словам Лившица, главнейший признак надвигающегося кризиса европейского искусства, заканчивался доклад призывом пробудиться и признать превосходство России над Западом»⁵. Маринетти оказанным ему приемом оскорбился и после возвращения в Италию заявил, что русские «бюджетляне» искажают «истинный смысл великой религии обновления мира при помощи футуризма»⁶.

Как свидетельствует письмо В. Хлебникова Н. Бурлюку, написанное под впечатлением прочитанных Т. Маринетти лекций, поэт ассоциировал вождя итальянского футуризма с грибоедовским «французиком из Бордо». Мысленно обращаясь к Маринетти, Хлебников говорил: «Вы, приятель, опоздали приехать в Россию, вам нужно было приехать в 1814 году. Сто лет ошибки в рождении человека будущего»⁷. Брюзжание поэта, однако, не ограничивалось претензиями на футуристическое первородство. В факте неприятия Маринетти проявилось представление поэта о своей восточной идентичности. Хлебников противопоставлял Россию Западу, отождествляя ее с Востоком («... здесь Восток бросает вызов надменному Западу...»⁸). Поэт увлекается, и дело доходит до того, что он прогнозирует схватку с романо-германским миром («Я уверен, что некогда мы встретимся при пушечных выстрелах в поединке между итало-германским союзом и славянами на берегах Далмации»⁹).

Разумеется, на этих крайних высказываниях Б. Лившица и В. Хлебникова по поводу Запада сказываются настроения времени. Позднее все будет

⁵ Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000. С. 136.

⁶ Там же.

⁷ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 368.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

⁴ Трубецкой Н. Наследие Чингисхана. С. 190.

пересматриваться, переоцениваться и критически осмысляться, и прежде всего самими футуристами. В книге мемуаров, вышедшей в 1933 г., Б. Лившиц о футуристических пережестках пишет так: «И мне, охваченному нелепейшим приступом своеобразного “гилейского” национализма, в котором сквозь ядовитый туман бейлисиады пробивались первые ростки расовой теории искусства, рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атаквистические пласты, диллювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад — полтораглазый стрелец»¹⁰. Утверждаясь в своей восточной идентичности, Б. Лившиц и В. Хлебников демонстративно отворачиваются от Запада.

Все свидетельствовало о том, что России наконец-то пришло время в своем подсознании разобраться. Здесь возникали интересные и отнюдь не однозначные следствия открытия значимости Востока. Восток предстал в образе фрейдовского Оно и, следовательно, не мог не пугать и не отталкивать. Если Блок и признается в своей скифской идентичности, то это признание дается ему не без труда: поэт как бы преодолевает барьер, понимая, что идет против течения. Что уж говорить о В. Соловьеве, которого А. Блок боготворил; восприятие Востока у выдающегося русского философа было обратным блоковскому. Скифство (читай: варварство) пугало не только европейца, но и самого русского. Демонстрацию скифства, т. е. подчеркивание своего восточного лица, русские художники использовали лишь для того, чтобы подчеркнуть независимость, самостоятельность по отношению к Западу.

Стихотворение А. Блока «Скифы» написано в 1918 г., когда уже позади была Первая мировая война и когда отношения между Россией и Западом осложнились, а чувства русского по отношению к Западу стали амбивалентными. Выходя из европейского притяжения, Россия оказывалась чем-то неопределенным, загадочным — Сфинксом. Возникло чувство отталкивания, даже враждебности к Западу. «Россия — Сфинкс. Минуя и скорбя, / И обливаясь черной кровью, / Она глядит, глядит, глядит в тебя, / И с ненавистью, и с любовью!..». Можно ли точнее выразить раздвоенность русского, с его скифской («черной») кровью стремящегося стать западником? Его любовь к Западу смешивается с ненавистью. Здесь очень точен образ Сфинкса, т. е. тайны, загадки, которую следует разгадать. А она заключается в особенности России.

¹⁰ Лившиц Б. Полтораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 373.

Не существует языка, на котором можно было бы прочитать присущий ей смысл, приходится обращаться к языкам других культур. Но эти языки еще не позволяют выявить суть России, прасимвол русской культуры. Так Россия и продолжает оставаться Сфинксом.

В стихотворении А. Блока звучит также мотив русской отзывчивости, способности перевоплощаться в другие миры («Мы любим все — и жар холодных чисел, / И дар божественных видений, / Нам внятно все — и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...»). И в полном соответствии с этим внутренним законом Россия еще сохраняет любовь к Западу, ее идентичность — западная идентичность. Но эта определенность идентичности уже утрачивается. Россия становится Сфинксом. Знает ли Россия сама, чем она станет, утратив западную идентичность? Возможный распад российской идентичности как идентичности западной, помысленный поэтом, имел продолжение. Тут-то и возникла проблема Востока для России как альтернатива западной идентичности.

Но что очень важно, так это то, что на стихотворении А. Блока лежит печать отношения к Востоку не только П. Чаадаева, но и В. Соловьева. Стихотворению «Скифы» предпослан эпитафия из В. Соловьева: «Панмонголизм! Хотя имя дико, / Но мне ласкает слух оно». В 1894 г. В. Соловьев (а он, как известно, был не только философом, но и поэтом) написал стихотворение «Панмонголизм», откуда А. Блок и взял процитированные строки. В отношении Соловьева к Востоку многое определяют его размышления о состоянии христианского мира, во многом носившие мистический характер. Как и Блок, Соловьев всячески подчеркивает мысль о враждебности безликого Востока. Восток для него — «рой пробудившихся племен», «народ безвестный и чужой» и опять же, как потом будет у Блока, «тьмы полков»: «Как саранча неисчислимы / И ненасытны, как она, / Нездешней силою хранимы, / Идут на север племена»¹¹.

Но почему Восток, «безвестный и чужой», навигается на Русь? По мнению поэта, это возмездие — расплата за то, что христианский (в данном случае русский) мир забыл «завет любви», т. е. христианский идеал. Однажды это уже произошло в Византии. Когда «остыл божественный алтарь» в Риме вторым, возмездием стало нашествие «роя пробудившихся племен» Востока, и Рим пал.

Забвение «завета любви» может привести и к падению Третьего Рима.

Ценности христианского мира как препятствие для единения Запада и Востока, с одной стороны, и России и Востока, с дру-

¹¹ Соловьев В. Неподвижно лишь солнце любви... М., 1990. С. 89.

2011. Привлекая некоторые суждения и обобщения философов и художников рубежа XIX–XX вв., мы пока констатировали только две фазы развертывавшегося в то время культурного синтеза. Первой фазой был интерес к Востоку, зародившийся еще в эпоху романтизма. Развитие этого комплекса способствовало большому осознанию национальной самостоятельности, которое провоцировало на выстраивание новых отношений с Западом. Ощущение общности с Востоком породило отталкивание России от Запада, что не замедлило проявиться в высказываниях художников и в их творчестве.

Однако на вспыхнувшей конфликтности России и Запада процесс не заканчивается. Дело в том, что, несмотря на нарастающее стремление преодолеть европеизм, сделать это вряд ли бы удалось, поскольку в данном случае речь должна была идти о единстве христианского мира. Ибо что такое Восток? Какой смысл мы вкладываем в это понятие? Размышляя над данным вопросом в связи с распространением в России «моды на Восток», Л. Карсавин склонен был под Востоком понимать все, что не входит в христианский культурный мир. В таком понимании все возможные географические соображения попросту исчезают. Все разнообразие человечества Карсавин сводит к двум культурам. Есть христианский мир — синтез эллинизма, иудейства и восточных религий с религиозностью Запада (он в «непреходимо-ценном язычестве Греции, Рима, Азии и варварского Запада переживает себя и завершает себя в христианстве, которое делает органическим целым объемлемый его идею мир»¹²). И есть Восток — «земли ислама, буддийской культуры, индуизма, даосизма, древних натуралистических культов эллинской, римской и варварских религий»¹³. Говоря о моде на Восток в России рубежа XIX–XX вв., следует иметь в виду пестроту вкладываемого в понятие «Восток» содержания.

Определив содержание понятия «Восток», можно вновь вернуться к рефлексии В. Соловьева и попытаться понять не только его идею всеединства и объединения народов и Церквей, т. е. западной и восточной ветвей христианства, но и его позицию по отношению к Востоку, отличавшуюся от многих существовавших в тот период установок. Соловьев преодолевал поверхностные настроения и моду, усматривая в Востоке именно то, что христианскому миру было чуждо, предупреждал о надвигающейся на Запад восточно-монгольской опасности. По его мнению, России грозит не Запад, а панмонголизм: его распространение будет расплатой Запада за измену Христу (в этом улавливается усвоенная В. Соловьевым славянофильская традиция). Напряже-

ние, возникшее между Россией и Западом, перед лицом монгольской угрозы не кажется таким уж существенным. Его можно и нужно преодолеть; с Западом необходимо объединяться, а не разъединяться (на наш взгляд, эта точка зрения является более конструктивной, нежели возникающая позднее и оппозиционная по отношению к Западу точка зрения евразийцев).

Главным для В. Соловьева оказывается грядущее и неизбежное столкновение с Востоком, в результате которого ценности, сформированные христианством, в частности личностное начало, будут разрушены. В движении к культурному синтезу Соловьев намечает новую фазу, где существенным будет также разъединение, но уже не между Россией и Западом, а между христианским и нехристианским миром, т. е. Востоком. (Преодоление этого разъединения выходит за хронологические рамки рассматриваемого нами периода, являясь актуальным и в наши дни. Здесь, видимо, намечается новая ступень культурного синтеза — активная ассимиляция восточных ценностей, которая была актуальной на протяжении всего XX в., но заявила о себе уже на рубеже XIX–XX в.). Чтобы преодолеть грозящую с Востока опасность, необходимо и ощутить глубокую связь с Западом, и способствовать культурному синтезу Востока и Запада.

Прогнозируя столкновение цивилизаций (тема, ставшая актуальной на все последующее время), В. Соловьев в очередной раз (после И. В. Гёте) призывает к более глубокому пониманию нехристианского мира. Еще в 1890 г. в журнале «Русское обозрение» он публикует статью «Китай и Европа», в которой ссылается на выступление одного китайского генерала в Париже на заседании Географического общества и признается, что оно его поразило. По мнению русского философа, это выступление выражало суть исторического момента, не осознаваемого на Западе («Предо мною был представитель чужого, враждебного и все более и более надвигающегося на нас мира»¹⁴). Оно заставляло задуматься над приближающимся возможным столкновением цивилизаций. «Мы готовы и способны — говорил китайский генерал — взять от вас все, что нам нужно, всю технику вашей умственной и материальной культуры, но ни одного вашего верования, ни одной вашей идеи и даже ни одного вашего вкуса мы не усвоим. Мы любим только себя и уважаем только силу. В своей силе мы не сомневаемся: она прочнее вашей. Вы истощаетесь в непрерывных опытах, а мы воспользуемся плодами этих опытов для своего усиления. Мы радуемся вашему прогрессу, но принимать в нем

¹² Карсавин Л. Указ. соч. С. 17.

¹³ Там же.

¹⁴ Соловьев В. Китай и Европа // Русское обозрение. 1890. № 2. С. 674.

активное участие у нас нет ни надобности, ни охоты: вы сами приготавливаете средства, которые мы употребим для того, чтобы покорить вас»¹⁵.

Комментируя это выступление, В. Соловьев провёл параллель между двумя удалёнными друг от друга во времени историческими ситуациями: европейцы приветствовали речь китайского генерала с таким же легкомысленным восторгом, с каким иудеи маккавейской эпохи впервые приветствовали римлян; однако в Европе есть думающие люди, «которые смотрят со вниманием и опасением на грозную тучу, надвигающуюся с дальнего Востока»¹⁶. Подобные суждения русского философа объясняются страхом перед утратой того, что К. Ясперс назвал ценностями, возникшими в «осевое время».

Роль русского искусства рубежа XIX–XX вв. в развертывании культурного синтеза между Западом и Востоком. Таким образом, в России отношение к Востоку было не столь уж однозначным — от решительного утверждения своей восточной идентичности, что представляло для русской культуры совершенно новое явление, до ощущения нарастающей опасности от активизирующегося Востока, враждебного и Западу, и России как его части. Эта ускользающая идентичность русского, его раздвоение между Западом и Востоком были проблемой рубежа XIX–XX вв.

Искусство того периода актуально для нас сегодняшних тем, что в его недрах, несмотря на всплывшее стремление утвердить самобытность и противостоять тому, что еще недавно считалось своим, намечалось движение к синтезу, понимаемому как синтез культур. Последующая история человечества развертывалась в направлении критики идеи, высказанной в начале XX в. О. Шпенглером, — идеи неспособности какой-либо культуры понимать другие культуры. Эта идея, которая подтверждается все время намечающимся в истории столкновением между цивилизациями, тем не менее должна быть преодолена. Средством преодоления как раз и оказывается культурный синтез. Для разрешения этой задачи в комплексе гуманитарных дисциплин возникла специальная наука о культуре.

Идея культурного синтеза была выдвинута еще в 1920-е гг. Э. Трельчем¹⁷. Мы коснемся лишь одного аспекта культурного синтеза, связанного исключительно с искусством. Развертывавшийся в искусстве того времени культурный синтез прежде всего связан с обращающим на себя внимание на рубеже XIX–XX вв. символизмом как основным художественным направлением, утверждение эстетики которого было конфликтным, затронувшим отношения между поколениями. Обращает на себя

внимание в этом смысле пассеизм символизма (он затем будет подвергнут критике столь заметным и эпатажным футуризмом). Символисты раздвинули границы исторического сознания, устремляясь к славянской древности, архаике, отчего и распространилась мода и на скифство, и на Восток вообще. (Кстати, в 1920-е гг. существовала группа поэтов, называвшаяся «Скифами»; в нее входили А. Белый, А. Ремизов, Е. Замятин, М. Пришвин, Н. Клюев, С. Есенин и др. Они пытались осмыслить революцию как «скифскую» революцию.)

Для осознания атмосферы рубежа XIX–XX вв. показательным творчеством Н. Рериха. Оно было близко символистам, и символисты очень хотели видеть художника выразителем своих идей. Тем не менее, Н. Рерих пытался сохранить дистанцию и самостоятельность. В начале XX в. полотна художника выставлялись в Вене, Берлине, Париже, Милане, Венеции... В его живописи оживала древняя языческая Русь. Комментируя свои северные пейзажи, Рерих писал: «Все ищем красивую древнюю Русь»¹⁸. Пытаясь ощутить дух древней Руси на его полотнах, С. Маковский всматривается в излюбленные сюжеты картин художника: «Ночью на поляне, озаренной заревом костра, сходятся старцы. Горбатые жрецы творят заклания в заповедных рощах. У свайных изб крадутся варвары. Викинги, закованные в медные брони, с узкими алыми щитами и длинными копьями, увозят добычу на ярко раскрашенных ладьях. Бой кипит в темно-лазурном море. Деревянные городища стоят на прибрежных холмах, изрытых оврагами, и к ним подплывают заморские гости. И оживают старые легенды, сказки; вьются крылатые драконы; облачные девы носятся по небу; в огненном кольце томится златокудрая царевна-змеевна; кочуют богатыри былин в древних степях и пустынях. И снова — Божий мир; за белыми оградами золотятся кресты монастырей; несметные полчища собираются в походы; темными вереницами тянутся мужики, воины — копейщики; верхами скачут гонцы. А в лесу травят дикого зверя, звенят рога царской охоты»¹⁹. Сравнивая полотна Н. Рериха и П. Гогена, Маковский говорит, что Гоген — сын юга, влюбленный в солнечную наготу тропического дикаря, а Рерих — сын Севера. По мнению критика, Рерих не просто извлекает из-под христианства славянское язычество — он вообще притупляет чувство этнического и национального. Это древний человек, «первобытный варвар земли»²⁰. А так С. Маковский описывает излюбленные сюжеты художника: «Чередуются замыслы. Сколько их! В длин-

¹⁵ Соловьев В. Китай и Европа. С. 674.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Трельч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994.

¹⁸ Рерих Н. Собр. соч. Кн. 1. М., 1914. С. 207.

¹⁹ Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. 2. СПб., 1911. С. 94.

²⁰ Там же. С. 95.

ном ряде картин, этюдов, рисунков, декоративных эскизов воскресает забытая жизнь древней земли: каменный век, кровавые тризны, обряды далекого язычества, сумраки жутко-таинственных волхвований; времена норманнских набегов, удельная и Московская Русь»²¹.

А. Бенуа, пытаясь понять несходство между собственными творчеством и творчеством Н. Рериха, пишет: «Рериха тянет в пустыню, в даль, к первобытным людям, к лепету форм и идей. Он утверждает всем своим творчеством, всеми своими вдохновениями, что благо в силе, что сила в упрощении и простоте — и что нужно начинать с начала»²².

Так обозначается обращающая на себя внимание тяга Н. Рериха к архаике. Но в этих устремлениях он не был одиноким. М. Волошин устремленность к архаике обнаруживает сразу у трех художников: у Рериха, Богаевского и Бакста («Все трое связаны одной мечтой об архаическом»²³). По его мнению, любовь к архаическому была создана откровениями археологических раскопок конца XIX в. Волошин называл Н. Рериха художником каменного века, поскольку тот из четырех стихий пытается познать лишь землю, а в земле — костистую ее основу — камень: «И во всем остальном растущем, поющем, сияющем и глаголящем мире Рерих видит лишь то, что есть в нем слепого, немного, глухого и каменного. Небо для него становится непрозрачным камнем, докрасна иногда во время закатов накаленным, и под тускло-багровым сводом он мечет тяжкие каменные облака»²⁴.

А. Гидони отмечал однако не только интерес Н. Рериха к отечественной праистории, но и к скифской стихии, без чего этой праистории не существует: «Рерих шел от “варягов”, жадно воспринимая восточную красоту, откуда бы она ни была принесена, — из эмалевой Византии, от монгольских степей или “заманчивым индийским путем»²⁵; у Рериха отсутствует отрицательная оценка монголов. Цитируя высказывание, связанное с враждебным отношением к татаро-монгольской стихии, А. Гидони пишет, что для Рериха это немыслимо, ибо художник знает, «сколько прекрасных и тонких украшений Востока внесли на Русь монголы»²⁶.

Сам Н. Рерих писал: «Из татарщины, как из эпохи ненавистной, время истребило целые страницы прекрасных и тонких украшений Востока, которые внесли на Русь монголы. О татарщине остались

воспоминания только как о каких-то мрачных погромах. Забывается, что таинственная колыбель Азии вскормила этих диковинных людей и повела их богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. В блеске татарских мечей Русь вновь слушала сказку о чудесах, которые когда-то знали хитрые арабские гости Великого Пути и греки»²⁷. В статье 1914 г. «Радость искусству» он утверждал, что кроме установленной всеми учебниками истины может существовать и иная точка зрения на присутствие татар на Руси. Таким образом, Рерих опередил и евразийцев, и Л. Гумилева.

Возрождение романтической традиции в символизме как реакция на развертывание заката западного модерна. Символисты никогда не относились к поэзии как к чистому искусству. Они мыслили себя демиургами новой культуры, приходящей на смену старой, умирающей (именно поэтому рефлексия о культуре в России начинается с символизма), все они так или иначе размышляли о культуре. И именно символисты, ощущая необходимость в контактах с разными культурами, сделали значительный вклад в то, что мы называем культурным синтезом. Иногда утверждают, что русский символизм — порождение западного символизма, говорят о зависимости русского символизма от западного романтизма. Здесь все справедливо: и то, что символизм продолжает традицию романтизма, и то, что русские символисты много заимствовали у западных символистов. Но необходимо учитывать и другое, а именно цивилизационный контекст. Тесная связь русской культуры с европейским миром, о чем много размышляли евразийцы (а их рефлексия нельзя не учитывать, хотя и не обязательно с ней соглашаться) и в самом деле диктует специфическую ситуацию культурного синтеза, уникальность которого нельзя сбрасывать со счетов. Художественный синтез развертывается в контексте более тесных связей России с Востоком, нежели это имеет место на Западе. Это и следует изучать. Пытаясь осознать то, что происходило в искусстве того времени, А. Гидони, посвящая свою статью Н. Рериху, отмечает: «Мы все это чувствуем, мы все присутствуем при том, как варится амальгама даров Запада и Востока, и еще не знаем, создается ли чудо, или случайный сплав»²⁸.

Ориентируясь на Восток, русская культура открывала свои собственные, но уже забытые ценности: духовные ценности средневековой Руси и более ранние языческие. Любопытно, что интерес к прошлому в русском символизме возникает как следствие конфронтации «отцов и детей». Стар-

²¹ Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. 2. С. 94.

²² Бенуа А. Путь Рериха // Рерих. Пг., 1916. С. 36.

²³ Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1. С. 43.

²⁴ Там же. С. 51.

²⁵ Гидони А. Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 21.

²⁶ Там же.

²⁷ Рерих Н. Собр. соч. Кн. 1. С. 124.

²⁸ Гидони А. Указ. соч. С. 3.

шее поколение упрекало символистов в том, что они пренебрегают традицией, прошлым. В пику «отцам» символисты стали демонстрировать любовь к прошлому, но не к более близкому историческому прошлому, а к национальной древности, к истокам истории, и средневековью. А. Белый от имени «детей» отвечал «отцам»: «Вы нас упрекаете в беспринципном новаторстве, в разрушении устоев и догматов вечной музейной культуры; хорошее же, — будем «за» это все; но тогда подавайте настроенный строй, — не прокисший устой, не штамп, а стиль, продуманный заново, не скепсис, а — критицизм; отдайте нам ваши музеи, мы их сохраним, вынеся из них Клеверов и внеся Рублевых и Врубелей»²⁹. В пику «отцам», не заметившим и не оценившим Фета, Тютчева, Боратынского, символисты сделали их своими кумирами.

Открытие символистами архаики развертывалось в русле авангарда, открывшего восточное и африканское искусство, «славянскую мифологию, русский фольклор, древнерусскую иконопись, первобытное искусство, древнюю скифскую скульптуру, каменных баб южнорусских степей, полинезийское искусство и искусство мексиканских индейцев, лубок и народный орнамент»³⁰. Все это будет названо примитивизмом, проникающим в поэзию, живопись и музыку, но вся эта получившаяся в футуризме и вообще в авангарде традиция сформировалась именно в символизме. Например, В. Брюсов отмечал особенность Вяч. Иванова, связанную со стремлением «в чужом находить свое», что является характерной особенностью символистского пассаизма: «То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости — поочередно дают ему сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое»³¹.

Характеризуя поэзию К. Бальмонта, В. Брюсов писал, что тот стремится слиться то «с холодной и жесткой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая»³². Огромный интерес к Востоку проявлял и А. Белый. В мемуарах он вспоминает себя «юношей, заинтересовавшимся Востоком», посещающим кружок теософов³³, признается в том, что читал книгу Блаватской «Из пещер и дебрей Индостана». Там же можно найти упоминания о его знакомстве с «Упа-

нишадами»: «Впечатление от “Упанишад” взорвало все бытие»³⁴. Интерес к Востоку А. Белый объяснял ощущением своей чуждости старому быту, отцовским традициям («Я выпадал, так сказать, из всех форм быта буржуазной культуры; а культуры, которую я мог бы противопоставить ей, у меня не было»³⁵). В состоянии утраты равновесия интерес к Востоку позволял ему заполнить окружающую его пустоту. «Интерес к Востоку, будирование европейской цивилизации, — признается он, — это был беспомощный вызов по отношению к тому, что должен бы я предпринять»³⁶.

Когда знакомишься с поэзией В. Хлебникова, начинаешь отдавать себе отчет в прорвавшейся в искусство стихии хаоса. В поэме «Ладомир», написанной в 1920-е гг., рядом оказываются разные религии, науки, материки, боги, художники, представляющие многие культуры: «Туда, туда, где Изанаги / Читала “Моногатори” Перуну / А Эрот сел на колени Шанг-ти, / И седой хохол на лысой голове / Бога походит на снег, / Где Амур целует Маа-Эму, / А Тиэн беседует с Индрой, / Где Юнона с Цинтекуатлем / Смотрят Корреджио / И похищены Мурильо, / Где Ункулункулу и Тор / Играют мирно в шашки, / Облокотясь на руку, / И Хоккусаем восхищена / Астарта, — туда, туда!»³⁷. Правда, у Хлебникова такой разброс символов и образов — не самоцель, призванная выразить стихию хаоса, а совсем наоборот — синтез, понимаемый в планетарном или, как сегодня говорят, глобализационном выражении. «Ладомир» написан под воздействием идей революции, а следовательно, в поэме звучит идея объединения самых разных народов и культур, т. е. преодоления несвободы и хаоса. Это оптимистическое и утопическое произведение. Но оно интересно еще и тем, что в нем реконструируются разные временные контексты. Некогда имевшие место в разных исторических эпохах явления у В. Хлебникова представлены в своей одновременности. Культурный синтез, как он представлен у Хлебникова, повертывается монтажом разных культур, в том числе и угаснувших, но существующих одновременно. Это свидетельствует о неприятии столь категорично утверждаемого с эпохи раннего модерна, т. е. Просвещения, принципа линейности в историческом времени. Этим, в частности, объясняется пристрастие Хлебникова к такой разновидности организации произведения, как фрагмент или отрывок, что опять-таки делает актуальной поэтику открытого произведения, о которой впоследствии будет писать У. Эко и которая

²⁹ Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 38.

³⁰ Марков В. Указ. соч. С. 100.

³¹ Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 296.

³² Там же, с. 277.

³³ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 69.

³⁴ Белый А. На рубеже двух столетий. С. 337

³⁵ Там же, с. 429.

³⁶ Там же.

³⁷ Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 288.

в эстетике XX в. будет иметь значительный резонанс. В. Хлебников, как и многие представители авангарда, не признавал такое построение произведения, в основе которого лежит сюжетная канва. Связи между элементами он пытался обнаружить на ином уровне, чем объясняется его пристрастие к фрагменту. Как отмечает прекрасный знаток русского футуризма В. Марков, «излюбленным жанром Хлебникова был жанр отрывка; крупные произведения создавались сложением мелких, “нанизыванием” фрагментов без всякого соблюдения традиционной композиции»³⁸. Но это тоже восточная традиция.

Перевоплощение в другие культуры как художественный прием и как форма культурного синтеза. Интерес к Востоку, мода на Восток — внешние проявления совершающегося в подпочве процесса. На более глубоком уровне влияние Востока может просматриваться лишь в сдвигах, происходящих в поэтике. И такие сдвиги действительно наблюдаются. Как пишет Вяч. Вс. Иванов, «в первой половине XX в. мировая поэзия отказывается от своих традиционных форм, пытаясь найти опору в неевропейских традициях»³⁹. Замечено также, что в новом искусстве художник не имеет одного стиля, как это было раньше. Делая такое обобщение, А. Кребер в качестве примера ссылается на творчество П. Пикассо, обращавшегося к стилям разных времен и культур. Исследователь полагает, что множественность стилей — отличительная черта искусства XX в. Основываясь на этом наблюдении Кребера, Вяч. Вс. Иванов утверждает, что у многих художников XX в. можно найти монтаж целых культур. Предшественниками использования такого приема он считает И. В. Гёте и А. С. Пушкина. С начала XX в., однако, подобный протеизм в искусстве приобретает новое качество, которое ярко и проявилось в творчестве Пикассо.

О Пикассо в связи с протеизмом художника и его умением обращаться к разным художественным стилям, эпохам и культурам, в том числе неевропейским и архаическим, написано много, в частности Х. Зедльмайром, считавшим его художником, отчасти продолжающим традицию романтизма. Зедльмайр отмечает остроумную игру Пикассо с формами прошлого и настоящего в произвольных комбинациях и деформациях. В этом смысле художник предстает «образцово-показательной фигурой нашего времени»⁴⁰. Собственно, стремление отождествиться с чужой культурой, вести повествование от име-

ни представителя другой культуры имеет своим истоком именно романтизм, влияние которого на искусство рубежа XIX–XX вв. несомненно. Неслучайна популярность в то время А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, творчество которых несет на себе печать романтизма в его западных формах. Об интересе к Востоку Лермонтова свидетельствует, например, такое его высказывание в беседе с А. А. Краевским: «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинство азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, там, на Востоке, — тайник богатых откровений»⁴¹.

Конечно, «открытие» Востока произошло прежде всего на Западе. Формула оптимальной ассимиляции восточной культуры связана с именем Гёте, который считал, что в художественных формах и образах восточного искусства нужно видеть не экзотику, а выражение духа самобытной и совершенно отличной от античной культуры. Такой переход от увлечения экзотикой к постижению духа культуры в отечественной литературе и был осуществлен Пушкиным и Лермонтовым. Пушкин, быстро пройдя стадию восточного экзотизма, достаточно рано продемонстрировал то, что И. Брагинский называет «западно-восточным» литературным синтезом⁴². Воспользуемся некоторыми наблюдениями этого превосходного исследователя. За частое обращение к восточной поэзии молодого Пушкина называли именем выдающегося иранского поэта — «наш юный Саади». Своей романтической поэме «Бахчисарайский фонтан» Пушкин предпослал эпиграф из Саади: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече». Саади вернется к поэту еще раз — в «Евгении Онегине» («Иных уж нет, а те далече, как Сади некогда сказал»).

Брагинский наиболее показательным считал стихотворение «Виноград». В связи с усвоением поэтики стиха иранского поэта он говорит о протеичности Пушкина, обладавшего великим даром вживания в другие культуры. Выявляя в пушкинском стихе как западные, так и восточные элементы, исследователь находит в нем хафизовский «пафоса намека», который впервые высоко оценил в своем «Западно-восточном диване» Гёте. В иранском стихе высоко ценится музыкальность, когда словесные комплексы не выражают прямо определенные эмоции, но провоцируют их появление в воспринимающем. «Пафос намека — это не просто эзопов язык, который хорошо был известен и западной поэзии,

³⁸ Марков В. Указ. соч. С. 18.

³⁹ Иванов Вяч. Вс. Темы и мотивы Востока в поэзии Запада // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. М., 2004. С. 200.

⁴⁰ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 423.

⁴¹ О Толстом. Воспоминания и характеристики представителей различных наций. М., 1911. С. 100.

⁴² Брагинский И. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // Народы Азии и Африки. 1966. № 4. С. 143.

а намеренная, принципиально-иносказательная система образов, сложившаяся в классической иранской поэзии и в чем-то упредившая образную систему “подтекста” в западной поэзии»⁴³.

Мы сознательно остановились на одном из приемов восточной поэзии, ассимилированном в русской поэзии эпохи романтизма. Этот опыт будет продолжен и в искусстве Серебряного века, продолжившего намеченную романтизмом линию. Но не то же ли самое происходило и в других видах искусства, связанных со словом, — в театре, например, испытывавшем на себе влияние символизма? Н. К. Гудзий, изучая законы построения символистского произведения, пишет: «Связь образов тут чисто случайная. Воображению читателя предоставляется самостоятельно объединить и связать их. Символизм поэтому можно назвать “поэзией намеков”»⁴⁴. Как видим, на первый план в этом наблюдении выдвигаются две особенности: повышенное требование к воспринимаемому и специфическая композиция.

Посмотрим, как эти качества проявились в театральном искусстве. В начале XX в. русский театр подвергся радикальному реформированию, и едва ли не самым ярким реформатором был В. Э. Мейерхольд, вырабатывавший в то время принципы «условного» театра. Фигура Мейерхольда в свете рассматриваемого нами вопроса очень показательна в двух отношениях: во-первых, он был близок к эстетическим устремлениям символистов; во-вторых, относился к тем театральным деятелям, которые пытались ассимилировать опыт восточного театра (его увлечение Востоком позднее окажет влияние на С. Эйзенштейна, разрабатывавшего вопросы поэтики кино с использованием приемов средневекового китайского и японского театра⁴⁵).

Излагая свою систему, В. Мейерхольд в дневнике 1907 г. пишет: «Условный метод полагает в театре четвертого творца — после автора, актера и режиссера; это зритель. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески приходится дорисовывать данные сценой намеки»⁴⁶. Не о тех же ли двух особенностях восточной поэтики — специфическом построении произведения и активном сотворчестве в процессе восприятия — здесь идет речь?

Е. Завадская, прекрасный знаток восточного искусства, попыталась обобщить суть влияний Востока на искусство XX в. В качестве основополагающе-

го принципа, используемого в этом искусстве, она называет принцип намека и недосказанности⁴⁷. Н. Фельдман, изучая стилистику японского поэта Басё, писавшего в жанре хайку, обращает внимание на то, что такого рода стихи рассчитаны на специфический способ восприятия Японцы называют его «едзе» — «послечувствование». Другое слово, с помощью которого можно передать смысл данного приема, — «суггестивность». «Задача хайку, — пишет исследователь, — не показать или рассказать, а только намекнуть; не выразить как можно полней, а наоборот, сказать как можно меньше; дать только деталь, стимулирующую полное развертывание темы — образа мысли, сцены — в воображении читателя. Эта работа воображения читателя, это “послечувствование” и является неотъемлемой частью эстетического восприятия хайку, — и оно-то менее всего привычно читателю-европейцу»⁴⁸.

Этот принцип присущ не только хайку, но вообще китайскому и японскому искусству. Там основной смысл произведения скрыт в подтексте. Анализируя построение драм модного в начале XX в. в России драматурга М. Метерлинка, В. Мейерхольд пишет: «В каждом драматическом произведении два диалога — один “внешне необходимый” — это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой “внутренний” — это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений. “Внешне необходимый” диалог построен Метерлинком так, что действующим лицам дано минимальное количество слов при крайнем напряжении действия. И чтобы выявить перед зрителем “внутренний диалог” драм Метерлинка, чтобы помочь ему воспринять этот диалог, художнику сцены предстоит подыскать новые выразительные средства»⁴⁹. Внутренний диалог и есть подтекст, но выражаемый уже не словами, а созданной режиссером атмосферой. Таким образом, кроме двух признаков восточной поэтики (приема недосказанности и активности воспринимающего), в высказывании В. Мейерхольда выявляется и некая генеральная установка восточного искусства: истина постигается на более глубоком уровне, нежели это позволяет слово.

Первое, что бросается в глаза в культурном синтезе, — разочарование в вербальной коммуникации. Это отразится на изменении отношения к некоторым видам искусства. На первый план выдвигаются искусства невербальные, меньше зависящие от литературы: живопись, музыка, но в том числе

⁴³ Брагинский И. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина. С. 143.

⁴⁴ Гудзий Н. Из истории раннего русского символизма // Искусство. 1927, № 4. С. 195.

⁴⁵ Иванов В. Эйзенштейн и культура Японии и Китая // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988.

⁴⁶ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. М., 1968. С. 164.

⁴⁷ Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977. С. 54.

⁴⁸ Восток. Сборник первый: Литература Китая и Японии. М., 1935. С. 305.

⁴⁹ Мейерхольд В. Указ. соч. С. 126.

и театр. Понижение значимости слова связано с повышением роли мимики и жеста, однако и в самой литературе, в поэзии, вдруг возникают попытки преодолеть слово, заменив его молчанием. Не напоминает ли это, хотя бы отдаленно, исихазм? Но ведь и происхождение исихазма связано с Востоком. Что же могло послужить причиной столь неожиданной актуализации древней мистической практики в сфере, менее всего для этого предназначенной — в искусстве? Быть может, ответ на этот вопрос нам поможет найти творчество поэта-символиста А. Добролюбова.

«Свое» и «чужое» в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: вариант А. Добролюбова. В истории символизма А. М. Добролюбов занимает место совершенно исключительное. Он относится к поэтам, которых в России знают плохо. Смысл его творчества до некоторых пор вообще понят не был. Первые его поэтические сборники вызывали всеобщее недоумение, в том числе и у поэтов. Правда, в 1903 г. А. Блок написал стихотворение «А. М. Добролюбов», которое начиналось так: «Из городского тумана, / Посохом землю чертя...»⁵⁰. Этот факт свидетельствует о том, что имя А. Добролюбова для символистов что-то значило. В 1906 г. в письме к И. Брюсовой Блок признается, что вышедший в 1900 г. сборник стихов Добролюбова ему известен, но его поэзию он тогда не понимал. Однако, прочитав последний сборник поэта «Невидимая книга» (1905), Блок начал глубже понимать смысл первого сборника⁵¹. В письме 1915 г., адресованном В. Гиппиусу, написавшему о Добролюбове статью, Блок признается, что он наконец-то почувствовал поэзию А. Добролюбова по-настоящему⁵². Известно, что поклонником поэзии А. Добролюбова был один из вождей символизма В. Брюсов, признававший его влияние на свое творчество. Брюсов же выступил составителем и организатором издания его второго поэтического сборника (1900 г.) и вместе с И. Коневским написал к нему предисловие.

Первый поэтический сборник «Natura naturans, natura naturata» А. Добролюбов выпустил в 1895 г. Исследователи его творчества утверждают, что его стихи предвосхитили многие приемы художественного авангарда⁵³. Прямое отношение к нашей теме, однако, имеют не стихи Добролюбова, а его личность. Свой творческий путь он начинал декадентом: курил опиум и проповедовал самоубийство. В какой-то момент в его отношении к жиз-

ни произошел перелом. Утратив интерес к слову и вообще к искусству, Добролюбов превратился в странника. В 1898 г. он стал послушником Соловецкого монастыря. Однако монашеский аскетизм в Соловках длился недолго, и Добролюбов снова отправился странствовать. Важным событием в жизни поэта стала встреча с Л. Н. Толстым, принявшим его сначала за простого крестьянина, но затем увидевшего в нем идеального последователя своего учения⁵⁴. В Поволжье Добролюбов основал секту «добролюбовцев». Последний сборник его стихов вышел в 1905 г. В течение всей своей жизни он продолжал странствовать и умер в 1945 г.

Человек, обладающий поэтическим талантом, вдруг уходит от поэзии, от литературы, от слова, от искусства вообще, более того — от «настоящей» жизни. Что это? Не свидетельство ли близости его идеала восточным учениям? Ведь, по сути дела, смысл жизни А. Добролюбова связан с преодолением индивидуализма — того самого индивидуализма, который на Западе получил гипертрофированное развитие. Своим творчеством Добролюбов словно иллюстрировал тезис А. Шопенгауэра о том, что гениальность — «это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, т. е. совершенно упускать из вида свои интересы, свои желания и цели, полностью отрешаться на время от своей личности, оставаясь только чистым познающим субъектом, ясным оком мира, — и это не на мгновения, а с таким постоянством и с такою обдуманностью, какие необходимы, чтобы воспроизвести постигнутое сознательным искусством и “то, что предносится в зыбком явлении, в устойчивой мысли навек закрепить”»⁵⁵. Стоит ли говорить, что мысль Шопенгауэра о самоотречении в творчестве родилась в результате знакомства философа с восточными учениями. Очевидно, и знакомство русских поэтов с Шопенгауэром не было поверхностным.

Идея преодоления индивидуализма владела тогда многими. В связи с этим нельзя, например, не обратить внимания на реакцию редактора журнала «Аполлон» С. Маковского на полотна Н. Рериха. Известный и авторитетный критик своего времени, С. Маковский делит художников на два типа: на тех, кто пытается познать тайну индивидуальности, и тех, кого «манит тайна души слепой, безликой, общей для целых эпох и народов, проникающей всю стихию жизни, в которой тонет

⁵⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 1. С. 275.

⁵¹ Там же. Т. 8. С. 151.

⁵² Там же. С. 448.

⁵³ Кобринский А. «Жил на свете рыцарь бедный...» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005. С. 434.

⁵⁴ Этот эпизод превосходно описан Е. Ивановой. См.: Иванова Е. Один из «темных» визитеров // Прометей. Т. 12. М., 1980. С. 308.

⁵⁵ Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Мир как воля и представление. М., 1992. С. 199.

отдельная личность, как слабый ручей в темной глубине подземного мира»⁵⁶. Рерих безусловно отнесен ко второму типу: «У людей на холстах Рериха почти не видны лица. Они — безликие привидения столетий. Как деревья и звери, как тихие камни мертвых селений, как чудовища старины народной, они слиты со стихией жизни в туманах прошлого. Они — без имени. И не думают, не чувствуют одиноко. Их нет отдельно и как будто не было никогда: словно и прежде, давно, в явной жизни, они жили общей думой и общим чувством, вместе с деревьями и камнями и чудовищами старины»⁵⁷.

Самоотрицание А. Добролюбова проявилось в гипертрофированной форме. Оно сделало поэта не просто сектантом, а кем-то сродни Франциску Ассизскому. Это и отметил в статье «Духовное христианство и сектантство» Н. Бердяев⁵⁸. Но поскольку жизнь Добролюбова связана с отрицанием не только слова, но и всей существующей культуры, в том числе личности, то Бердяев усмотрел в его мировоззрении буддизм. Здесь нелишне отметить, что Добролюбов был знаком и с Кораном, и с Талмудом, и с учением Лао-цзы⁵⁹. В этом А. Добролюбов не был одинок. Так, посвящая свою статью творчеству поэта А. Голенищева-Кутузова, В. Соловьев прямо ставил вопрос о распространении буддистского настроения в русской поэзии⁶⁰. Что же касается Добролюбова, то о нем Бердяев пишет: «В нем чувствуется пассивность, высшая покорность, что-то нечеловеческое, уклон к буддизму, к религиозному сознанию Востока, к чистому мизантропизму, к отрицанию личностности и индивидуальности. У добролюбовцев, поскольку намечается их духовный тип, нет личности, нет человека, а есть лишь единое общее, лишь Бог»⁶¹.

«Свое» и «чужое» в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: вариант В. Хлебникова. Некоторые исследователи полагают, что поэзия А. Добролюбова оказала влияние на В. Хлебникова⁶². Речь, в частности, идет об отношении к поэтическому слову и образу как к фиксации мгновения⁶³. Поэт бессилён устанавливать связи между поступа-

ющими из мира впечатлениями, в его силах лишь фиксировать отдельные моменты этих впечатлений. Композиция поэмы Хлебникова «Ладомир» заставляет внимательнее присмотреться к этому отношению: прочно утвердившись в русском символизме, оно прочнее всего ассоциируется с восточной поэтикой.

Признание значимости и самоценности мгновения, своего рода культ его — черта не только добролюбовского творчества. Считая К. Бальмонта импрессионистом, В. Брюсов писал: «Для него жить — значит быть во мгновениях, отдаваться им... Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас»⁶⁴. Впрочем, обостренное чувство неповторимости каждого мгновения жизни было присуще уже романтикам. Об этой черте романтиков В. Жирмунский писал: «Это — импрессионизм чувства, который не ищет длительности, а в каждом мгновении — всей силы и полноты переживания, и отдается до конца “истине мгновения”, не стараясь связать ее с противоречивым содержанием других мгновений»⁶⁵. Поскольку символизм явился продолжением романтизма, то и эта черта не могла в нем не проявиться. Но ведь именно самоценность мига, мгновения существенна для восточного искусства, отрефлексирована в восточной философии. Так, анализируя «Алтарную сутру Шестого патриарха» Хой-нэна, Е. Завадская обращает внимание на значимость в ней мига и мгновения. Однако у Хой-нэна мгновенность — знак не только быстротекущего времени, но и времени остановленного — мгновения, становящегося воплощением вечности.

Вечность, являющая себя лишь в быстротекущем времени, в миге, мгновении⁶⁶, никоим образом не противоречит символистам. Так, о поэзии В. Брюсова А. Белый писал: «Везде стремление соединить в символе случайность обыденного явления с его вечным, мировым, не случайным смыслом. И чем случайней поверхность явления, тем величественнее сквозящая в нем Вечность»⁶⁷.

Эти слова А. Белого можно отнести и к поэтике В. Хлебникова, лучшим свидетельством чего может служить поэма «Ладомир». К этой поэме превосходным комментарием может служить высказывание А. Белого в его статье «Эмблематика смысла», опубликованной в 1910 г. в сборнике «Символизм». Говоря об эклектизме нового искус-

⁵⁶ Маковский С. Указ. соч. С. 93.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Бердяев Н. Духовное христианство и сектантство в России // Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004. С. 257.

⁵⁹ О чем свидетельствует составленный им сборник «Мои вечные спутники, Сборник чистых слов, избранные слова из всех народов, из священных писаний и из книг искателей познания». См.: Кобринский А. Указ. соч. С. 449.

⁶⁰ Соловьев В. Буддийское настроение в поэзии // Вестник Европы. 1894, № 5.

⁶¹ Бердяев Н. Духовное христианство и сектантство в России. С. 259.

⁶² Ранние символисты: Н. Минский и А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005.

⁶³ Иванова Е. Один из темных визитеров... С. 304.

⁶⁴ Брюсов В. Указ. соч. Т. 6. С. 250.

⁶⁵ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брента-но и гейдельбергских романтиков. М., 1919. С. 73.

⁶⁶ Завадская Е. Указ. соч. С. 39.

⁶⁷ Белый А. Поэзия Валерия Брюсова // Новый путь. № 7. С. 135.

ства и о его стремлении сочетать художественные принципы разных культур, А. Белый пишет: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма»⁶⁸.

А. Белый задался целью описать и представить символизм — целостное художественное течение рубежа XIX–XX вв. Однако получилась у него характеристика всей ситуации, сложившейся в искусстве в это время. Чтобы за распространяющимся хаосом обнаружить некую логику, необходимо в стихии искусства усматривать продолжение тех форм и образов, что впервые получили развитие в романтизме. Так, обращающей на себя внимание традицией последнего было открытие и признание в мировой истории множества уникальных культур. И когда Гёте призывал глубже уяснить дух восточной культуры, он ведь тоже исходил из этого утверждаемого романтизмом принципа. Разумеется, искусство рубежа веков было не только продолжением романтической линии. В нем продолжалось углубление в дух восточной культуры, что деформировало традиционные и знакомые образы романтизма. Чтобы продемонстрировать это переосмысление романтических образов и сюжетов, обратимся к прозаическому фрагменту В. Хлебникова «Есир», стиль которого удивительным образом заставляет вспомнить А. Платонова.

Известно, что русский романтизм вызвал к жизни образ жаждущего свободы невольника. Таким невольником предстает в «Есире» и хлебниковский герой — астраханский рыбак Истома. Истома знакомится с приехавшим в Россию индусом Кришнамурти, который предсказывает Истома, что тому суждено попасть в Индию. Действительно, Истома попадает в плен к потомкам Чингисхана, которые его продают в рабство другим кочевникам. Затем он оказывается в Индии. Предсказание индуса сбывается. Истома живет в Индии, наблюдает образ жизни индусов, воспринимающих все существующее как покрывало Майи, а затем возвращается с караваном домой. Превосходно анализирующие «Еси-

ра» Ю. Лоциц и В. Турбин делают любопытный вывод: «В сравнении с романтическими канонами XIX века “Есир” кажется нарочито “бесконфликтным” произведением. Действительно, здесь начисто отсутствует динамика схватки личности с враждебными ей обстоятельствами. Истома — несопротивляющийся, почти добровольный пленник. Он как бы позволяет обстоятельствам лепить себя, идет навстречу фатуму. Но странно, где-то мы начинаем ощущать, что плена вовсе и нет. Истома растворился в новой среде, стал ее частью. Пленник вряд ли способен с такой открытой радостью и жадностью впитывать в себя чуждую страну, ее культуру, языки, быт, ее мудрость, как это делает Истома»⁶⁹.

Перевоплощение в «чужую» культуру, которая превращается в «свою», совершается с помощью вживания в природу, пейзажи, сохраняющие восточные признаки. В данном отношении любопытна поэма В. Хлебникова «Хаджи-Тархан» (1913), в которой ощущаются автобиографические моменты. Поэт родился в степных местах, в низовьях Волги близ Астрахани (Хаджи-Тархан — старое тюркское название Астрахани). Этому месту поэт придает символическое значение, подчеркивая его связь с Востоком; оно представляло собой что-то вроде Ноева ковчега народностей — перекресток языков, наций и культур, в том числе степных, кочевнических, монгольских. В одной из своих статей В. Хлебников отмечал, что русская словесность прошла мимо этого места. «В пределах России она забыла про государство на Волге — старый Булгар, Казань, древние пути в Индию, сношения с арабами, Биармское царство»⁷⁰.

Поэма В. Хлебникова — некое сновидение, в котором молчаливая и кочевая степь оживает. Поэт видит сражения, тучи стрел, кровь, плач, стоны, могилы, курганы и камни, верблюдов, купеческие суда. Сколько столетий пронеслось над этой степью, сколько судьбоносных событий! Кажется, все исчезло, предано забвению. Но историческая память жива. Праистория по-прежнему живет в степях, раскинувшихся возле Хаджи-Тархана. Поэт оживляет вековую историю, дав своему подсознанию свободу: «Темнеет степь; вдали хурул / Чернеет темной своей кровлей, / И город спит, и мир заснул, / Устав разгулом и торговлей. / Как веет миром и язычеством / От этих дремлющих степей, / Божеств морских могил величеством, / Будь пьяным, путник, — пой и пей!»⁷¹

В замечательном стихотворении 1921 г. «Ручей с холодною водой...» восточный каменный пейзаж

⁶⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 26.

⁶⁹ Лоциц Ю., Турбин В. Тема Востока в творчестве В. Хлебникова // Народы Азии и Африки. 1966, № 4.. С. 153.

⁷⁰ Хлебников В. Творения. С. 593.

⁷¹ Там же. С. 246.

наполнен В. Хлебниковым глубоким философским смыслом. Здесь первозданная природа Востока одухотворяется. Камни для поэта предстают «каменной книгой читателя иного». Это другой, загадочный, но совсем не чужой для В. Хлебникова мир. В эту вечность у поэта включена и современность. Потому и камни — и «каменные ведомости», и «каменные новости». «То грозное ущелье / Вдруг встало каменной книгой читателя другого, / Открытое для глаз другого мира... / Там камень красный подымался в небо / На полверсты прямою высотой, кем-то читаемой доньне»⁷².

Что касается хлебниковского «Есира», то он весьма показателен для универсальной тенденции искусства, все более отчетливо обозначавшейся к рубежу XIX–XX вв., — для переоценки отношения к установке, сформировавшейся внутри европейской культуры еще в Античности, но получившей гипертрофированное выражение в эстетике модерна. Речь идет о соотношении в античном и европейском искусстве внутреннего и внешнего. Этого вопроса касается Вяч. Вс. Иванов. Противопоставляя западную традицию древневосточной, исследователь возвращается к афинскому полису, к духу которого через Рим и Византию восходят все европейские культуры. Исследователь обращает внимание на то, что полис был замкнут, самодовлеющ и оптимистичен. «Афиняне, считавшие себя единственными в мире, а всех остальных — варварами, были беззаботны: они творили новую геометрию и новую трагедию, забыв все бывшее до того. Эту же творческую беззаботность деятельной и сметающей все бывшее культуры, устремленной в будущее, кажущейся

радостной и не имеющей досуга, чтобы вспомнить ужасы прошлого, возродил Ренессанс»⁷³.

Восток обращает внимание как раз на противоположное, ставя акцент не на оптимистическом и деятельном вторжении во внешний мир, чтобы его пересоздать, а на отрешенности от него и сосредоточении на внутренней духовной жизни вплоть до отречения от собственного Я, как это делает индус-отшельник в «Есире», стремясь исчезнуть и «победить в себе гордое желание стать Богом»⁷⁴. Данная особенность восточной культуры долгое время оставалась барьером для ее восприятия, понимания и усвоения. Для европейского модерна с XVIII в. этот барьер был непреодолим. Но тогда же началось постепенное разочарование и в модерне, и в том прасимволе, который лег в основание европейской культуры, если придерживаться точки зрения Шпенглера. «Европейская культура, — пишет Вяч. Вс. Иванов, — до ее увлечения пессимистической эсхатологией была, начиная с Афин, занята построением внешнего мира, конструированием науки и позднее выявлением всех следовавших из нее технических возможностей; этот же внешний мир вдохновлял и философов, занятых обдумыванием его соотношений с внутренним миром человека, и поэтов, находивших в нем источник своего вдохновения»⁷⁵.

Теперь понятно, почему символисты, ставящие своей целью разрушение существующей культуры и создание новой культуры, так зачитывались Шопенгауэром, а затем погружались в изречения Лао-цзы и Конфуция. Все это способствовало развернувшемуся глубочайшему культурному синтезу в искусстве.

⁷² Хлебников В. Творения. С. 147.

⁷³ Иванов В. Темы и мотивы Востока в поэзии Запада. С. 206.

⁷⁴ Хлебников В. Указ. соч. С. 554.

⁷⁵ Иванов В. Темы и мотивы Востока в поэзии Запада. С. 207.

Список литературы:

1. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
2. Бенуа А. Путь Рериха // Рерих. Пг., 1916.
3. Бердяев Н. Духовное христианство и сектантство в России // Бердяев Н. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004.
4. Брагинский И. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина // Народы Азии и Африки. 1966. № 4.
5. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1.
6. Гидони А. Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5.
7. Гудзий Н. Из истории раннего русского символизма // Искусство. 1927. № 4.
8. Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М., 1919.
9. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008.
10. Иванов Вяч. Вс. Темы и мотивы Востока в поэзии Запада // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. Т. 3. М., 2004.
11. Иванов Вяч. Вс. Эйзенштейн и культура Японии и Китая // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988.
12. Карсавин Л. Восток, Запад и русская идея. Пг., 1922.
13. Козырев А. Соловьев и гностики. М., 2007.
14. Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. 2. СПб., 1911.
15. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000.
16. Соловьев В. Китай и Европа // Русское обозрение. 1890. № 2.
17. Соловьев В. Неподвижно лишь солнце любви... М., 1990.
18. Трельч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994.
19. Трубецкой Н. Наследие Чингисхана. М., 2007.
20. Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Мир как воля и представление. М., 1992.

Bibliography:

1. Belyu A. Simvolizm kak miroponimanie. M., 1994.
2. Benua A. Put' Rerikha // Rerikh. Pg., 1916.
3. Berdyaev N. Dukhovnoe khristianstvo i sektantstvo v Rossii // Berdyaev N. Mutnye liki. Tipy religioznoy mysli v Rossii. M., 2004.
4. Braginskiy I. Zametki o zapadno-vostochnom sinteze v lirike Pushkina // Narody Azii i Afriki. 1966. № 4.
5. Voloshin M. Arkhaizm v russkoy zhivopisi (Rerikh, Bogaevskiy i Bakst) // Apollon. 1909. № 1.
6. Gidoni A. Tvorcheskiy put' Rerikha // Apollon. 1915. № 4–5.
7. Gudziy N. Iz istorii rannego russkogo simvolizma // Iskusstvo. 1927. № 4.
8. Zhirmunskiy V. Religioznoe otrechenie v istorii romantizma. Materialy dlya kharakteristiki Klemensa Brentano i geydel'bergskikh romantikov. M., 1919.
9. Zedl'mayr Kh. Utrata serediny. M., 2008.
10. Ivanov V. Temy i motivy Vostoka v poezii Zapada // Ivanov V. Izbr. trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 3. M., 2004.
11. Ivanov V. Eyzenshteyn i kul'tura Yaponii i Kitaya // Vostok — Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii. M., 1988.
12. Karsavin L. Vostok, Zapad i russkaya ideya. Pg., 1922.
13. Kozyrev A. Solov'ev i gnostiki. M., 2007.
14. Makovskiy S. Stranitsy khudozhestvennoy kritiki. Kn. 2. SPb., 1911.
15. Markov V. Istoriya russkogo futurizma. SPb., 2000.
16. Solov'ev V. Kitay i Evropa // Russkoe obozrenie. 1890. № 2.
17. Solov'ev V. Nepodvizhno lish' solntse lyubvi... M., 1990.
18. Tre'l'ch E. Istorizm i ego problemy. M., 1994.
19. Trubetskoy N. Nasledie Chingiskhana. M., 2007.
20. Shopengauer A. Sobr. soch.: V 5 t. T. 1: Mir kak volya i predstavlenie. M., 1992.