
СТАТЬИ

УДК:7.03

DOI: 10.31249/hoc/2020.02.01

Хренов Н.А. ©

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ: РУССКОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ БОЛЬШИХ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

*Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия
nik hrenov <nihrenov@mail.ru>*

Аннотация. В статье предпринята попытка обнаружить особый уровень обобщения множественных фактов, которые собирались искусствоведческим сообществом с рубежа 50–60-х годов прошлого столетия до наших дней и которые имеют отношение к периоду в истории отечественного искусства, называемому Серебряным веком. Большевистская идеология отторгала многое из того, что возникло в русском искусстве рубежа XIX–XX веков, это заметно затрудняло прояснение вопроса об интерпретации искусства Серебряного века как «славянского Ренессанса», наследующего с большим запозданием традицию западного Ренессанса.

Специфика культурологического подхода к исследованию духовного наследия Серебряного века в статье связана с фундаментальной

концепцией социодинамики П. Сорокина, предложившего не линейный, а циклический подход к истории. В соответствии с этим подходом большие длительности истории развертываются в виде смены типов, а уникальность Серебряного века определяется переходной эпохой, в частности, сменой культуры чувственного типа, возникшей еще в эпоху Ренессанса, тем, что П. Сорокин назвал культурой идеационального типа. Серебряный век демонстрирует, с одной стороны, затухание культуры чувственного типа, что воспринимается и оценивается как упадок искусства, а с другой – рождение культуры идеационального типа, о чем свидетельствует вытеснение чувственной стихии в искусстве стихией сверхчувственной. Эта тенденция свидетельствует не об упадке, а о подъеме искусства. Конкретным выражением этого сдвига на рубеже XIX–XX веков оказывается символизм – художественное направление, существенное для понимания всего наследия Серебряного века.

Ключевые слова: русская культура; Серебряный век; славянский Ренессанс; надлом цивилизации; кризис империи; Россия – Запад; Россия – Восток; переходные процессы; декаданс; упадок искусства; подъем искусства; культура чувственного типа; культура идеационального типа; символизм; неоромантизм; русское искусство рубежа XIX–XX веков, преемственность; линейность; циклизм; ретроспективизм; византийская традиция; искусствоведческий подход; культурологический подход; пассионарный подъем; омассовление.

Поступила: 06.02.2020

Принята к печати: 21.02.2020

Khrenov N.A.

Art history as a cultural history: Russian art at the turn of the XIX–XX centuries in the context of long periods of historical time

*Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov
(VGIK) nik hrenov <nihrenov@mail.ru>*

Abstract. The article attempts to find a special level of generalization of multiple facts that were collected by the art community from the turn of the 50–60 s of the last century to the present day and that are related to the period in the history of Russian art, called the Silver age. The Bolshevik ideology rejected much of what had emerged in Russian art at the turn of the XIX–XX centuries, and this made it much more difficult to clarify the

interpretation of Silver age art as a «Slavic Renaissance», inheriting the Western Renaissance tradition with great delay.

The specificity of the cultural approach to the study of the spiritual heritage of the Silver age in the article is related to the fundamental concept of sociodynamics of P. Sorokin, who proposed a cyclical approach to history rather than a linear one. In accordance with this approach, long periods of history are carecterised by a change of cicles, and the uniqueness of the Silver age is determined by the transition era, in particular, the change of culture of the sensory type that arose in the Renaissance, what P. Sorokin called the culture of the ideational type. The silver age demonstrates, on the one hand, the decay of a culture of the sensory type, which is perceived and evaluated as the decline of art, and, on the other, the birth of a culture of the ideational type, as evidenced by the displacement of the sensory element in art by the supersensible element. This trend shows not the decline, but the rise of art. A concrete expression of this shift at the turn of the XIX–XX centuries is symbolism – an art direction that is essential for understanding the entire heritage of the Silver age.

Keywords: the Russian culture; the Silver age; the Slavic Renaissance; the breakdown of civilization; crisis of Empire; Russia-West, Russia-East; transients; decadence; decline of art; the rise of the art; culture sensitive type; the ideational type of culture; symbolism; romanticism; Russian art of a boundary XIX–XX centuries, continuity; linearity; cyclical; retrospectivism; the Byzantine tradition; art approach; cultural approach; passionate rise; massification.

Received: 06.02.2020

Accepted: 21.02.2020

Вот уже на протяжении нескольких десятилетий наследие Серебряного века продолжает привлекать внимание не только исследователей, но и всего общества. Нельзя утверждать, что в предшествующие десятилетия общество с этим наследием не соприкасалось. Частично оно вошло составной частью в то, что можно назвать советской культурой, поскольку и при советской власти смотрели спектакли, поставленные К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко, читали и ставили А. Чехова и М. Горького, видели картины М. Врубеля. Но очевидно, что в полном объеме это наследие все же оказалось неизвестным в силу того что некоторые представители этой эпохи оказались в эмиграции (а отношение к эмигрантам в советской России всем из-

вестно), другие были репрессированы. Но даже если некоторые деятели Серебряного века и не отбывали сроки в лагерях и не были расстреляны, все равно они вынуждены были молчать. На многие явления Серебряного века было наложено табу.

Очевидно, что на рубеже XIX–XX вв. в русской культуре было открыто то, чем в последующие десятилетия, а именно после 1917 г., было невозможно воспользоваться. В последующую эпоху политические и идеологические процессы заслонили имевший место в это время удивительный духовный и художественный подъем. Эту эпоху постарались забыть, поскольку крутые перемены привели к тому, чтобы ради реализации идеи, как тогда выражались, светлого будущего нужно было пожертвовать инакомыслящими, а их было много в среде не только аристократии, дворян, чиновников, представителей среднего класса, но особенно в среде интеллигенции, в среде философов, священнослужителей, художников, ученых. Отсутствовал даже язык, с помощью которого можно было передать впервые возникшие в этой культуре смыслы и ценности.

Казалось, что преемственность в развитии русской культуры радикально нарушилась. Тем не менее связи с этим наследием истончились, но не исчезли. Это наследие обращено в будущее, и нужно было ждать того периода, когда в сознании новых поколений должно было появиться что-то такое, что неизбежно должно было вернуть к наследию Серебряного века. И действительно, время постепенно смещало акценты в отношении общества к явлениям предшествующей истории. Выносимые после 1917 г. на первый план политические акценты постепенно уходили на задний план. На их месте появились культурные процессы, включая нравственные, духовные, художественные, религиозные и т.д. акценты. Поэтому постоянное обращение в последние годы к рубежу XIX–XX вв. закономерно. В своих мемуарах, вышедших в эпоху оттепели, И. Эренбург констатировал: «Наша молодежь ничего не знала о Мейерхольде, никогда не читала стихов Мандельштама или Марины Цветаевой, не видела холстов прекрасных наших художников – раннего Кончаловского, Лентулова, Ларионова, Шагала, Малевича, Фалька» [Эренбург, 1990, с. 313].

Поэтому не удивительно, что спустя десятилетия, когда уже существовали новые поколения, не соприкасавшиеся с этим культурным наследием, возникла необходимость его реабилитировать и сделать достоянием общества. Естественно, что этому способствовали изменения в политических установках. Реабилитация этого наследия нача-

лась с эпохи «оттепели», продолжалась после 1985 г., в эпоху горбачевской перестройки и в особенности после 1991 г., когда началась либерализация общества, возвращающая к реформам, начавшимся в России после Февральской революции. Общество преодолевало значительный этап российской истории, связанный с идеологией большевизма и начавшийся с Октябрьской революции 1917 г.

Однако очевидно, что уже в эпоху «оттепели» «шестидесятники» начали заметно реабилитировать наследие Серебряного века. Столь значимый для выражения самосознания этого поколения подъем в поэзии имел своим продолжением реабилитацию великой поэзии начала XX в. Выявление и комментирование всех частных проявлений, связанных с творчеством разных поколений, представители которых выразили великий духовный подъем этой эпохи, разворачивается вплоть до настоящего времени. Не случайно об эпохе рубежа XIX–XX вв. В. Кандинский в 1919 г. сказал, что это «начало одной из величайших эпох в духовной жизни человечества» – «эпохи Великой Духовности» [Кандинский, 2001, с. 20]. Изучением этого наследия занимаются историки, искусствоведы и культурологи. Собственно, этот процесс продолжается уже несколько десятилетий.

Судя по всему, наступает момент, когда все собранное и изученное – и то, что пребывало в архивах, и то, что было сделано и сохранено в эмиграции, – необходимо представить в какой-то обобщенной интерпретации. Представляется, что этот новый уровень интерпретации и может быть сверхзадачей данной статьи. Он связан с введением тех многочисленных и отчасти уже изученных явлений, тех представлений и даже тех обобщений частного характера, которые предпринимались в разных научных сферах, в пространство науки о культуре. Иначе говоря, искусствоведческие исследования могут быть интерпретированы в соответствии со складывающимися в науке о культуре представлениями. Собранные факты следует представить уже не фактами искусства только, а фактами культуры. Это очередной шаг по изучению наследия Серебряного века в науке. И интенсивно развивающаяся в последнее время наука о культуре дает возможность это сделать.

Такому переходу на новый уровень интерпретации способствует и складывающаяся сегодня ситуация, возвращающая к началу XX в. Мы снова оказываемся в ситуации утверждения либеральных ценностей, как это было и после Февральской революции. Не случайно П. Гайденко пишет: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой

революции, где-то в последние десятилетия XX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» [Гайденок, 2001, с. 8]. Правда, временная протяженность этой ситуации уже иная. Процесс либерализации в 1917 г. оказался весьма кратким – от февраля к октябрю. В нашей ситуации он затягивается, и у нас снова, как в начале XX в., появляется страх перед возникновением новой диктатуры. Мы снова пытаемся уловить, как это представлено в стихотворении А. Блока, откуда диктатор появится и кто им будет («Кто же он, народный смиритель? / Темен, и зол, и свиреп») [Блок, 1960, с. 269]. Этой возможной трансформации способствует и международная обстановка – активизация фундаменталистских ориентаций Востока. Поэтому, как никогда, сегодняшнее сознание русских людей созвучно сознанию людей начала XX в. Такое ощущение, что и не было этой растянувшейся на столетия паузы.

Самое время углубиться в сознание людей Серебряного века, ведь это означает взглянуть в самих себя, в нас сегодняшних. Отыскать там то, что своевременно не было осознано, но что помогло бы осознать современную ситуацию. На этом пути слишком много возникало препятствий. Впрочем, они всегда возникали и раньше. Подлинное осознание исторических событий, даже самых значительных, приходило значительно позже. В данном случае пример с западным Ренессансом XV–XVI вв. – не исключение. Как это ни покажется странным, но до 1839 г. применительно к XV–XVI вв. понятия «Ренессанс» вообще не существовало. Истинное обозначение эпохи оказывается возможным лишь по истечении длительного времени. Как показал Л. Февр, понятие «Ренессанс» было введено историком Жюлем Мишле в XIX в. [цит. по: Февр, 1991, с. 378].

Так что не приходится считать только большевизм единственной причиной забвения наследия Серебряного века. Тут прослеживается какая-то значимая закономерность исторической памяти вообще. Но не просто исторической памяти, а памяти истории культуры. Культурологическое истолкование искусствоведческих открытий постоянно запаздывает. Нельзя в связи с этим не отметить, что сам Серебряный век открывает заново русское искусство рубежа XVIII–XIX вв., к этому времени уже забывавшееся. Практически то же самое происходит сегодня, на рубеже XX–XXI вв., но уже применительно к искусству рубежа XIX–XX вв. Такое ощущение, что история культуры носит циклический характер.

Об этом открытии искусства золотого века как предыстории века Серебряного, например, свидетельствовал резонанс «Исторической выставки архитектуры», организованной в С.-Петербурге в 1911 г. На выставке, открывшейся по инициативе журнала «Мир искусства», демонстрировались чертежи, модели, гравюры, имеющие отношение к архитектуре петербургского периода в истории России – от Петра до Николая I. Как комментируют исследователи смысл этой выставки, она должна была утвердить в архитектурной практике столь значимые для всего Серебряного века ретроспективные устремления [Борисова, Каждан, 1971, с. 31]. На рубеже XIX–XX вв. заново открывалась красота екатерининской и александровской эпох как в архитектуре, так и в живописи. Культивируемая в эту эпоху представителями символизма и модерна дионисийская стихия, раскрепощающая природное начало, спровоцировала оппозицию в виде аполлоновского начала, что еще в золотом веке получило выражение в строгом классицизме. «Русский XVIII век – живопись Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Алексеева, скульптуры Козловского, Прокофьева, постройки Растрелли, Росси, Кваренги, Воронихина, – пишет С. Маковский, – открылся нам во всем неожиданном великолепии своего расцвета. Впервые русские художники “нового века” оглянулись назад с благоговейной вдумчивостью и прикоснулись к забытым сокровищам уже далекого русского прошлого с сознательностью тонких понимателей красоты. Из пыльных кладовых и музейных чердаков, из опустевших дворцов Петербурга и Москвы, из дворянских гнезд провинции – выглянули снова на свет Божий произведения напудренных предков и вместе с ними – вся жизнь, колоритная, зачарованная своей невозвратностью жизнь былой, помещицкой и придворной России» [Маковский, 1909, с. 117].

Сегодня, в первые десятилетия XXI в., препятствий, стоящих на пути более глубокой интерпретации художественного наследия Серебряного века, кажется, не существует. Новая интерпретация этого наследия связана с пониманием ситуации рубежа XIX–XX вв. как момента в истории, причем не истории общества или государства и даже не истории искусства только, а истории культуры, что означает специфический ракурс исследования и что для данной статьи является определяющим. Такой ракурс предполагает и некоторые трудности. Если предметом анализа предстает не просто какое-то явление, скажем, такое художественное направление этого времени, как символизм или, например, футуризм, то в этом случае для его осмысления

достаточно того подхода, который обычно использует историк искусства или искусствовед. Но нас Серебряный век будет интересовать как момент в истории культуры. Это означает, что и символизм, и футуризм мы обязаны рассматривать не только в искусствоведческом, но и в культурологическом ракурсе.

Чем же искусствоведческий подход отличается от культурологического подхода? Что нового может дать культурологический подход по сравнению с уже появившимися и появляющимися многими изданиями, в которых Серебряный век подвергнут искусствоведческому осмыслению? Обращение к методологии культурологии может означать только то, что от индивидуализированных акцентов в описании искусства, в данном случае искусства Серебряного века, исследователь должен перейти к выявлению надындивидуальных факторов, проявляющихся в том числе и в искусстве этого времени. Во всяком случае, искусство должно быть поставлено в зависимость от этих факторов. От характеристики отдельных явлений, процессов, индивидуальностей и шедевров исследователь должен перейти к характеристике культуры в целом, и такой ракурс должен быть определяющим. Ведь лишь на этом уровне и возможны если и не окончательные, то более глубокие выводы.

Пытавшийся соотнести методологии науки об истории и науки о культуре А. Кребер отмечает, что в том, «что обычно называют историей, прежде всего и главным образом, рассматриваются личности, хотя их жизнь при этом и получает более широкое общественное и социальное освещение на культурном фоне: история же культуры сознательно нацелена на то, чтобы анализ и описание культурных течений были бы как можно меньше связаны с индивидуальностями» [Кребер, 2004, с. 13]. Следует отметить, что сами историки искусства постоянно стремились предпринимать обобщения на том уровне, который уже свидетельствует о приближении к методологии других наук. Иначе в искусствознании не была бы столь популярна формула Г. Вельфлина «история искусства без имен» [Базен, 1994, с. 136].

Для культуролога единственной индивидуальностью может быть не только индивидуальность того или иного художника, композитора или поэта, а индивидуальность культуры в ее уникальном строении, смысл которой эти индивидуальности выражают. И, может быть, в наиболее аргументированной форме эта мысль впервые прозвучала в сочинении О. Шпенглера, в котором история представлена историей разных независимых друг от друга культур, рассматриваемых как ин-

дивидуальности своего рода. Русская культура, как и вообще любая другая культура, имеет особую логику и ритмы развития, специфические особенности преемственности, как и специфические особенности ассимиляции ею чужого опыта или элементов других культур.

В связи с этим необходимо выявить и осмыслить один из непродолжительных, но весьма важных этапов развития русской культуры. Но для его понимания необходимо иметь в виду все специфическое, что для этой культуры характерно и что могло проявляться в ней и на предыдущих этапах. Лишь на этом фоне лучше прояснится то, что в ней появляется впервые. Такой ракурс позволит понять, в чем на этом этапе русская культура сохраняет себя, свои традиции, а в чем новые веяния и эксперименты в искусстве отклоняются от этих традиций, в чем ей в ситуации продолжающейся вестернизации удастся сохранить свою уникальность, а в чем она оказывается неспособной противостоять чужим влияниям, влияниям других культур, и что может способствовать ее распаду. Несомненно, ассимиляция элементов других культур может быть и часто является позитивным моментом. Но не исключено, что слишком активная ассимиляция способна разрушать продолжающийся самобытный процесс развития. Если это, т.е. ее разрушение, и имеет место быть, то как это оценивать? Является ли такое разрушение позитивным или негативным?

Предупредим читателя заранее: разрушение как возможный вариант может быть как неизбежным и, следовательно, позитивным, так и негативным, разрушительным. А. Тойнби утверждает, что «элементы культуры, вполне безвредные и даже благотворные на родной почве, могут оказаться опасными и разрушительными в чужом социальном контексте» [Тойнби, 2003, с. 63]. Позитивным это разрушение может явиться лишь в том случае, если оно позволяет культуре освободиться от сковывающих и уже омертвевших форм, мешающих искусству динамично развиваться. В этом случае активная ассимиляция «чужих» культур может этому лишь способствовать. Кроме того, через усвоение чужого опыта подчас приходит свое, к этому времени оказавшееся забытым. Сохранение традиций нельзя априорно оценивать как явление исключительно позитивное.

Кроме того, следует точнее формулировать, о каких именно традициях идет речь. Русская культура имеет длительную историю, и на разных ее этапах формировались и разные традиции. Так, проницательный аналитик искусства начала XX в. С. Маковский, обращаясь в связи с искусством Серебряного века к истории, все еще отстаивал

позицию молодости России, а это означает, что эта культура пока, несмотря на многие столетия своего существования, еще не успела достичь своего зрелого состояния. «Западный мир, – пишет С. Маковский, – уходящий корнями в греко-римскую подпочву, и мы, выросшие на равнинной целине, открытой всем кочевникам азиатским, – не то, что состариться, созреть не успели. Сколько раз в течение многострадальной нашей истории культурное преемство обрывалось, и мы принуждены были если не все “начинать сначала”, то, во всяком случае, менять творческий “стиль”, то в одном, то в другом средоточии на неоглядной русской земле» [Маковский, 2000, с. 476].

Может быть, это обстоятельство и приводило к мнению, что российская цивилизация все еще не достигла в своем развитии окончательной формы. Писал же Д. Мережковский о том, что русский народ вплоть до настоящего времени «не нашел лица своего» и что обретение этого лица «все еще в будущем, все еще в неведомом, в большем» [Мережковский, 1995, с. 69]. В истории русской культуры можно постоянно фиксировать как истинное соприкосновение с Западом, так и не менее активные восточные влияния. Как бы там ни было, но восточная традиция, столь активная в средневековой Руси, возрождалась еще и на протяжении XIX в., что проявлялось в «декоративной восточности церковных куполов и узорчатых деталей». Однако ей противостояла не менее активная позиция – «утверждение имперского западного стиля наперекор московскому, царскому Востоку» [Маковский, 2000, с. 479].

Если искусство начала XX в. было способно отказываться от одних традиций, то это совсем не означает, что оно отказывается от традиций вообще. В реальности происходило следующее: отказываясь от одних традиций в русской культуре, оно подхватывало традиции, возникшие в другую эпоху, на другой стадии российской истории. Иначе говоря, то, что кажется нарушением преемственности, предстает ее восстановлением. Но эту преемственность следует понимать уже по-другому. В данном случае многое решает общекультурный контекст, в границах которого происходит или поддержание той или иной традиции или, наоборот, отказ от нее.

В наши задачи входит показать, как радикально разворачивается разрушение, но, в том числе, и восстановление традиции, какое беспрецедентное расширение времени и пространства культуры происходит в эпоху Серебряного века, что не может не иметь последствий для искусства. Так мы расшифровываем идею о пространственно-

временном контексте русского искусства рубежа XIX–XX вв., вынесенную в название этой статьи. Это радикальное расширение пространства и времени русской культуры, как мы имеем намерение показать, разворачивается в связи с тем, что мы будем называть переходными процессами этого времени, причем понимаемыми в разных смыслах. Это необходимо сделать, иначе трудно понять радикальные переоценки традиций, которые в это время имели место быть.

Во-первых, речь идет о переходных процессах в истории Российской империи, во-вторых, о переходных процессах в истории российской цивилизации, а цивилизация совсем не одно и то же, что империя, и, наконец, в-третьих, в истории смены культурных типов как универсального процесса, затрагивающего все существующие культуры и цивилизации, и в этом смысле русская культура не является исключением. Неспособность исследователя ввести художественный процесс в контекст таких переходных ситуаций не позволяла ему выявить и осмыслить многие процессы искусства рубежа XIX–XX вв.

Априорно благодатная, но вполне объяснимая картина, иногда сопровождающая открытия наследия Серебряного века, отнюдь не всегда соответствует мировосприятию людей этой эпохи. Ведь не случайно некоторые мыслители оценивали эту эпоху отнюдь не как подъем, а как упадок. Известно, что некоторые из поколения первой «оттепели» (а именно так называл Д. Мережковский эту эпоху) [Мережковский, 1994, с. 137], проявляли интерес к гностицизму, а следовательно, и к нарастающей отчужденности личности от мира. А это тоже одна из традиций в истории мировой культуры, которая в эту эпоху открывается заново, может быть, впервые. И, видимо, поколение Серебряного века было первым, ощутившим «духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе античности» [Козырев, 2007, с. 12]. От этого переживания мира отталкивались затем многие мыслители XX в., например экзистенциалисты.

Именно это поколение продолжило погружаться в открытую еще в XVIII в., но сдерживаемую до некоторого времени демоническую стихию бытия. На этом пути открытием для деятелей Серебряного века предстал Ф. Ницше, ощутивший дионисийское начало бытия, что созвучно демонизму. Известно, что этот философ в русском Серебряном веке оказался одним из самых почитаемых мыслителей. Так, А. Бенуа в своих мемуарах пишет: «Идеи Ницше приобрели тогда прямо злободневный характер (вроде того, как впоследствии приобре-

ли такой же характер идеи Фрейда). Их разбирали на все лады, и из-за них споры часто приобретали ожесточенный характер: особенно если часть споривших исповедовала своего рода “ницшевскую религию”, и могла (подобно супругам Мережковским) с полным правом считаться правоверными ницшеанцами» [Бенуа, 1980, с. 49].

Вплоть до Ф. Ницше чувство демонизма было приглушено оптимизмом модерна. Но это чувство вновь посетило человека именно на рубеже XIX–XX вв. Имея в виду восприятие бытия под углом зрения демонических, иррациональных сил, А. Вебер писал: «Это означает, что такое видение бытия, которое после XVIII века сначала с энтузиазмом маскировалось, затем в преобразующем вихре прогресса XIX века было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой одиночества: и увидено в такой форме, которая требовала мужества, чтобы отчетливо понять это и не пасть духом» [Вебер, 1999, с. 486].

Именно в Серебряном веке был заново осмыслен и продуман образ лермонтовского «Демона» как символа восставшего и противостоящего дотопле непогрешимому авторитету Бога существа. Так, В. Соловьёв показал, что поэзия М. Лермонтова – предвосхищение идей и образов Ф. Ницше. Философ доказывал, что М. Лермонтов – один из первых в мировом искусстве первооткрывателей демонического начала, а следовательно, и злого, разрушительного начала, которого поэт идеализирует [Соловьёв, 1991, с. 391].

Именно Серебряный век вывел на поверхность тот трагизм в мировосприятии русских людей, который, кажется, совсем не соответствует их ментальности. По сути, открывая психологические бездны, люди этой эпохи во многом пророчили те катастрофы, что будут пережиты человечеством в XX в. Б. Эйхенбаум приоткрывает завесу над тайной того, как это поколение прозревало, в том числе предвидя и собственную катастрофу [Эйхенбаум, 2001, с. 119]. Она приходит не со стороны, не из социума, не от железного века, но является результатом внутреннего развития символизма, следствием заложенного в самом его начале противоречия. Символисты оказались, сами того не желая, пророками революции, которая их втягивает, поглощает и разрушает. Это ощущал А. Белый. «Мы, гуманисты, философы вольные и исходящие жалобами на насилие – писал он. – Мы – то есмь; утонченнейшие насильники, палачи и тираны; государственная монополия

мысли есть наше же отражение: “страж порога”; и – да: “большевики” – мы есмь» [Белый, 1921, с. 115].

Но это открытие трагического имеет объяснение. В начале XX в. многих напугал появившийся после Первой мировой войны философский бестселлер О. Шпенглера, в котором провозглашался «закат» Европы. Что касается России, то О. Шпенглер, подхватывая идеи Н. Данилевского, не склонен был предсказывать такую же судьбу России. Но ведь, как не обходи эту тему применительно к России, эта страна все же имела позади столетия культурной истории и тоже, следовательно, вступала в фазу надлома – надлома российской цивилизации. Не ощущали ли уже в Серебряном веке русские люди то, что сегодня ощущаем и мы? Вот откуда посетившая их «тоска самоубийства», а следовательно, влечение к Танатосу, о котором напомнил А. Панченко, расшифровывая словосочетание «Серебряный век» и связывая его со строчками А. Ахматовой из «Поэмы без героя» «...И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стал». [Панченко, 2013, с. 100]. А ведь, по мнению А. Панченко, «тоска самоубийства» – это тоже одно из слагаемых именно духа Серебряного века.

Кажется, что культурологический ракурс исследования чрезвычайно абстрагирует исследователя от конкретных явлений искусства в их предельно индивидуализированных формах. Не ведет ли обращение к культурологическому ракурсу рассмотрения к отказу, отречению от тех особенностей анализа, которыми мы при искусствоведческом подходе так дорожим? Он вроде не позволяет углубиться в индивидуальные открытия и прозрения в поэзии, живописи, музыке этого времени. Но дело в том, что искусство в его индивидуализированных формах и культура в ее надындивидуальных проявлениях не являются непересекающимися процессами. Индивидуальное творчество не является изолированным от жизни культуры. Жизнь культуры как раз и получает выражение в этих индивидуализированных формах. Только в этих индивидуализированных формах мы должны улавливать то надындивидуальное, что уже характеризует не только конкретного художника, но и культуру в целом на каждом этапе ее развития.

Но всегда ли развитие художественных процессов и жизнь культуры развертываются в единстве, которое мы обязаны выявлять? В том-то и дело, что искусство обладает не только способностью выражать смыслы культуры, но и постоянно экспериментировать, а следовательно, не всегда следовать императивам культуры. Поэтому по-

требности культуры и возможности одаренных людей могут не совпадать. Но в этом случае возникает проблема не востребоваемости художника и его непонимания. Иначе говоря, в каждый момент своей истории культура способствует осуществлению лишь творческих дарований, способных наиболее адекватно выразить сущность таких моментов. Остальные творческие дарования оказываются не востребоваемыми. Поэтому А. Кребер и утверждает, что большинство врожденных гениев не получает выражения.

Применительно к рубежу XIX–XX вв. этот вопрос является одним из острейших. Столкновение между поколениями в эпоху Серебряного века принимает острый характер. Когда же культура на новом этапе своей истории нуждается в новых идеях и формах, она способствует появлению определенных дарований, дотоле не получавших выражения. Но когда приходит новый тип художника и начинает себя реализовывать, возникают конфликты. Общество, привыкшее к традиционным формам в искусстве, в лице своих представителей – художников старшего поколения проявляет по отношению к новым талантам агрессивность. Так случилось и в эпоху Серебряного века, когда некоторых художников называли декадентами.

Когда С. Дягилев и Д. Философов пытаются разобраться в спровоцированных новым искусством дискуссиях, они исходят именно из столкновения поколений. Связывая новое искусство с нарождающимся поколением, они подчеркивают, что нарождается новая и во многом еще непонятная эпоха. Это новое острое чувство присуще именно молодежи, начавшей переоценку всех ценностей. Критикуя старшее поколение, представители которого оказывались судьями, С. Дягилев и Д. Философов говорят: «Они (судьи. – Н. Х.) не могли признать, что это искривленное поколение упадка, декадентов, выучилось зорко видеть все, сумело пылливо прочесть всю длинную книгу предшествующих ошибок и решилось все переоценить, открыто надсмехаться над безапелляционностью прежних обожаний, но зато и уважать своих избранных и преклоняться безгранично, без предвзятых, условных рамок и заранее установленных определенных требований» [Дягилев, 1909, с. 554].

С. Дягилев и Д. Философов пытаются представить созданный стариками образ молодых ниспровергателей. Этот образ – дети упадка или декаденты («Упадок после расцвета, бессилие после силы, безверие после веры – вот сущность нашего жалкого прозябания» [там же]). Любопытно, что эту ситуацию начала века С. Дягилев и Д. Философов

воспринимают как повторяющуюся в истории, уподобляя ее упадку греческой трагедии времен Еврипида и французской драме времен Вольтера. Однако естественно, что если имеется в виду упадок, то должен быть и расцвет. Но, задают вопрос С. Дягилев и Д. Философов, где же этот расцвет и был ли он? («... Где же тот расцвет, тот апогей нашего искусства, с которого мы стремительно идем к бездне разложения?» [Дягилев, 1909, с. 554].

Выясняется, что расцвета и подъема, т.е. Ренессанса в предшествующем столетии вовсе и не было. По утверждению С. Дягилева и Д. Философова, XX век дал мозаику противоречивых направлений и школ, да еще и вызвал к жизни конфликт между поколениями, который уже давал знать о себе в XIX в. А имеющий место в начале XX в. конфликт между поколениями – лишь продолжение уже существовавшего конфликта. Об этом конфликте свидетельствовало несходство эстетических оценок по отношению к одним и тем же явлениям.

В качестве примера такого несходства в оценках С. Дягилев и Д. Философов ссылаются на отношение к признанным авторитетам «золотого» века («Художественные вопросы были запутаны в общую кашу общественных переворотов, и вышло то, что такой независимый талант, как Пушкин, в течение каких-нибудь 30 лет должен был выдержать три совершенно разные оценки: материалистические обвинения Писарева, славянофильские превозношения Достоевского и субъективно-восторженный суд Мережковского» [там же, с. 556]. Таким образом, у С. Дягилева и Д. Философова получалось, что в недалеком прошлом русских Софоклов, Леонардо и Расинов как-то не нашлось и, следовательно, декадентов нельзя назвать ни декадентами классицизма, ни декадентами романтизма.

Выяснялось, что декадентами выдающихся художественных эпох и уходящих в прошлое великих стилей являются все те же представители старшего поколения. В конце концов, С. Дягилев и Д. Философов заключают: «Упадка нет и быть не может, потому что нам не с чего падать, потому что для того, чтобы осмелиться провозгласить падение, надо было раньше создать великое здание, с которого возможно было бы нам низвергнуться вниз и разбиться о камни его» [там же, с. 559].

По сравнению с культурой, которая подчиняет себе все, что существует в социуме, искусство способно опережать развитие культуры, опираясь на существующие в каждой культуре локальные образования – субкультуры и даже контркультуры. Ценности, возникающие в грани-

цах таких субкультур, кажутся маргинальными, но они обращены в будущее культуры. В перспективе они способны преодолевать замкнутые границы субкультуры и становиться универсальными, т.е. оказываются способными уже не только отклоняться от культуры, избегать ее установок, но и вписываться в нее. Очень важно, чтобы такие островки, в контексте которых эти новые ценности и смыслы возникают, сохранялись и не подвергались устранению. С таким опережением мы и имеем дело в эпоху Серебряного века. Это и опережение, и в то же самое время несовпадение логики и ритмов развития искусства, с одной стороны, и культуры – с другой.

Известно, что современники этой эпохи удивительный подъем искусства, происходивший в поэзии, живописи и музыке этого времени, сопоставляли с тем, что происходило в западном Ренессансе XV и XVI вв. Они и назвали период в истории культуры, который мы знаем как Серебряный век, русским или славянским Ренессансом. Из этой созвучности исходили Д. Мережковский [Мережковский, 1995, с. 135], Н. Бердяев [Бердяев, 1999, с. 38) и другие. Уже в наше время эту мысль повторяет П. Гайденок, утверждающая, что в культуре Серебряного века многое напоминает происходящее в европейском XV и XVI вв. [Гайденок, 2001, с. 325]. Однако так ли это на самом деле? Можно ли повторять вслед за ними, что рубеж XIX–XX вв. и в самом деле является славянским ренессансом? Пожалуй, более точным было бы подразумевать под Серебряным веком всего лишь один из «малых» Ренессансов, которые Э. Панофский обнаруживает в истории Запада и которые предшествуют тому Ренессансу, что знаем мы, и который с этой точки зрения предстает «большим» Ренессансом [Панофский, 1998].

Но чтобы этот тезис аргументировать, приходится уже ставить вопрос о хронологии этого подъема в русском искусстве. Когда этот подъем начался и когда он закончился? Вопрос этот все еще не является до конца проясненным. Существует точка зрения, в соответствии с которой этот подъем был искусственно прерван. Но высказываются мнения о том, что угасание этой творческой вспышки произошло естественным путем. Просто произошло исчерпание художественного потенциала этой эпохи. В какой-то степени, похоже, что он был искусственно прерван. Так, А. Синявский утверждает, что Ренессанс прошел только первый этап, связанный с расцветом поэзии. Обычно Ренессансы продолжают расцветом прозы, что и произошло в эпоху русского золотого века, т.е. в XIX в., когда поэтический всплеск сме-

нялся подъемом в прозе, а в первые десятилетия XX в. расцвета прозы не произошло. Но зато проза в русской литературе берет реванш с редины XX в. [Синявский, 2003, с. 184].

Такая точка зрения, кажется, подтверждает, что с эпохи «оттепели» начинается не столько оживление памяти о Серебряном веке, сколько продолжение искусственно прерванного художественного процесса. Но что же в данном случае следует понимать под искусственно прерванным процессом «цветущей сложности» русской культуры этого времени? Видимо, если осмыслить это на публицистическом уровне, то процесс был прерван по причине появления идеологической доктрины, что утвердилась вместе с приходом большевизма, а еще точнее, в силу перерождения большевизма, который некоторые называют «термидором», что, собственно, и является выражением сталинизма. Разумеется, для этой идеологии и связанной с ней эстетики, что утверждала себя в эпоху большевизма, многое из наследия Серебряного века предстает инакомыслием. И естественно, что это наследие вытеснялось из актуальной культуры.

Однако можно ли причину угасания Серебряного века сводить лишь к идеологическому фактору? Пытаясь понять изменения, происходящие в искусстве на рубеже 20–30-х годов XX в., В. Паперный, например, исключает определяющую роль политического курса в этих изменениях [Паперный, 1996, с. 17]. Его позиция связана со спонтанностью в трансформациях культуры, которая разворачивается на более глубоких уровнях, не затрагивающих политические и идеологические процессы. Основанием для стихийных изменений В. Паперный считает переход от периода растекания людей в пространстве к периоду их собирания, сосредоточения в этом пространстве, что определяет и упадок, и подъем в сфере архитектуры. Иначе говоря, для него определяющей причиной оказываются причины социально-психологические и общекультурные.

Однако не следовало бы упускать из виду то обстоятельство, что начиная с XIX в. в истории в связи с переходом от доиндустриального общества к индустриальному разворачивается грандиозный процесс омассовления со всеми вытекающими отсюда как позитивными, так и негативными последствиями, описанными еще первыми исследователями психологии масс, а затем проанализированными Х. Ортегой-и-Гассетом. В ситуации, складывающейся в эпоху Серебряного века, это отнюдь не маловажный фактор. К сожалению, историки искусства, сводящие историю искусства к истории шедевров, этого не учитыва-

ют. Но историки культуры это обязаны фиксировать. Процесс омасовления не есть нечто независимое по отношению к идеологии большевизма. Они-то, эти самые процессы омасовления, правда, под определенным углом зрения осмысленные и, соответственно, организованные большевизмом, как раз и послужили барьером для распространения художественных ценностей «малого» Ренессанса и затянувшегося движения к «большому» Ренессансу, который, кажется, так и не наступил.

Этот острейший вопрос обсуждался в диалоге В. Иванова и М. Гершензона в известной «Переписке из двух углов», изданной в 1921 г., когда революция успела стать реальностью. В этом диалоге М. Гершензон ставил вопрос об отношении пролетариата к существовавшей до 1917 г. культуре. Философ не склонен был отрицать сохранение даже после революции преемственности культуры. Но он ставил вопрос так: можно ли угадать, *что* в этих существовавших ранее культурных ценностях пролетариат воспринимает и способен ли он даже при их сохранении их усваивать. Тут может возникнуть альтернатива: или пролетариат, сохраняя культуру, постепенно поймет, что кроме цепей и мусора в ней ничего нет и, следовательно, ее отбросит, или же, пользуясь ею, он все же оказывается неспособным ее воспринять в соответствии с присущими ей смыслами и, следовательно, будет способствовать ее упрощенному пониманию, а, следовательно, перерождению [Иванов, 1994, с. 113].

Расширение аудитории искусства в этот период породило острую проблему рецепции искусства как значимого момента в художественной жизни этой эпохи. Острота этой проблемы, связанная с активностью массовой публики и в том случае, когда эта публика является носителем культурных норм, и в том случае, когда она этим носителем не является, требует обращения к еще одной научной дисциплине – социологии искусства, в границах которой в свое время оказалось популярным понятие «художественная жизнь», давно ассимилированное искусствоведением.

Идея воссоздания полной картины этого периода в истории искусства как воссоздания не только художественного процесса, но и художественной жизни принадлежит Г. Стернину. В искусствоведческий оборот он первым ввел понятие «художественная жизнь», подразумевая не только создающиеся произведения искусства, но и реакцию на них публики, не только общественные установки различных художественных объединений и группировок, но и дискуссии, возни-

кающие по поводу художественных выставок, число которых в этот период заметно увеличивается, причем дискуссии не только в среде критики, но и массовой публики [Стернин, 1970, с. 3].

В связи с автономизацией искусства от всех других сфер, произошедшей к XX столетию, искусство начинает опережать развитие и функционирование культуры в целом. Это не означает, что оно перестает быть явлением культуры. Просто вопрос о включаемости какого-то явления искусства в культуру решается в больших, а не в малых длительностях времени.

В качестве иллюстрации к данному выводу сошлемся на приводимый В. Розановым пример с Ф. Достоевским и с М. Врубелем. В. Розанов ценил Достоевского еще и потому, что он был самой значительной фигурой в русской культуре XIX в. Однако в центре внимания все же оказывались менее гениальные художники – его современники. («Он один “грудью схватился” с 60-ми годами, и не в “Бесах”, что было бы уже сущими пустяками, а во “всем”, от “Бедных людей” и до могилы» [Розанов, 2005, с. 341].) Сравнивая Достоевского, с одной стороны, и Чернышевского с Добролюбовым – с другой, В. Розанов считает, что по качеству эти деятели несопоставимы. Значение Достоевского, конечно, превосходит значение Чернышевского и Добролюбова. Но по общественному резонансу Чернышевский с Добролюбовым Достоевского все же превосходят.

Собственно, что касается Достоевского, то эффект его творчества получил общественный резонанс не сразу, ибо общество было «захвачено» его антагонистами. Литература 60-х годов, как выражается В. Розанов, «просто не пустила» Достоевского. «Его (Достоевского. – Н. Х.) “прочли”... Но что такое “читанье”? Ничего. Нужно “есть его”; “умирать с голоду” без него. А это – другое дело. И “умирали”... тогда и потом без Некрасова, Щедрина; за них “шли в каторгу”. Ведь шли? – А это другое дело. За Достоевского никогда не шли в каторгу» [там же, с. 342].

Здесь важно отметить, что более глубокое прочтение Достоевского происходит как раз в эпоху Серебряного века, о чем, например, свидетельствуют исследования Д. Мережковского, Н. Бердяева, В. Розанова и др. Но ведь и деятели Серебряного века сами не имели того признания, что имел тот же Достоевский. Так, например, Эллис утверждал, что глубокое понимание классиков XIX в. и, в частности, Достоевского связано с появлением символистов. Особые заслуги в интерпретации творчества Достоевского, как он утверждал, принадле-

жат Д. Мережковскому, благодаря которому Достоевский, Гоголь и Толстой «выросли в гигантов, сбросили свои покровы недоговоренности и заговорили с нами по-новому о вечном» [Эллис (Кобылинский Л.Л.), 1996, с. 61].

История с Достоевским повторилась с М. Врубелем, стиль которого соответствовал религиозной монументальной живописи, что очевидно, если иметь в виду расписываемую им еще в начале его творческого пути Кирилловскую церковь в Киеве. В этой своей работе он возрождал традиции византийской иконописи. С другой стороны, в своем творчестве он предвосхищал кубизм. Но этот его порыв никто, даже его коллеги-современники и не поняли, и не оценили. Даже А. Бенуа и Н. Ге критиковали в его фресках то, что было самым главным и ценным. Высоко оценивая написанные под впечатлением венецианского Кватроченто его алтарные иконы, они просмотрели связанные с византизмом его художественные прозрения. «Он (Врубель. – Н. Х.) почуял первый, одинокий, едва выйдя из Академии, никем не поддержанный, – пишет С. Маковский, – что родники неиссякаемые “воды живой” таятся в древней нашей живописи и что именно через эту живопись православного иератизма суждено в нем, маловерным и омещанившимся, приобщиться истинно храмовому религиозному искусству: иератизму его и мистической духовности» [Маковский, 1999, с. 82]. Недоверие к художнику сработало и тогда, когда ему была предоставлена возможность расписать Владимирский собор, которую не дано было осуществить. Невозможность реализовать свои непонятные массе смыслы толкала его на крайнее одиночество и болезнь.

Эта травма непонимания гения народом, массой да даже и профессионалами оказывается в центре внимания Д. Мережковского в его книге о Л. Толстом и Ф. Достоевском. Цитируя суждение Л. Толстого по поводу того, что «наша литература не прививается и не привьется народу», Д. Мережковский пытается показать, что, в сущности, ни Л. Толстой, ни Ф. Достоевский (несмотря на то что в начале XX в. его больше стали понимать и его популярность затмила даже Л. Толстого) не были до конца поняты [Мережковский, 1995, с. 66].

Известны также трудности с пониманием чеховской драматургии. В 1903 г. восхищенный и потрясенный новой пьесой А. Чехова «Вишневый сад» К. Станиславский в своем письме признается автору: «Божью, что все это слишком тонко для публики. Она не скоро поймет все тонкости» [Станиславский, 1960, с. 266]. Трудности в Художествен-

ном театре возникали и в связи с постановкой спектакля по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Так, в 1910 г. К. Станиславский пишет В. Немировичу-Данченко: «Сборы “Карамазовых”. Ломаю голову и ничего не понимаю. Дорого? – два вечера?.. но ведь зато “Карамазовы”!! Как может интеллигент и просто любопытный не пойти на такой спектакль!.. Публика начинает отвертываться, забывает! Не ценит всех тонкостей, которые дороги только нам – специалистам!» [Станиславский, 1960, с. 483]. В этом же письме вскрываются и причины провала спектакля, а именно конкуренция со стороны коммерческих и не самых лучших театров («А Южин! А Незлобин! Когда их не было, мы как-то направляли публику упорным и долгим трудом, а теперь она спуталась... Говорят. И в Москве, и у Незлобина, и у Зимина огромные дела, а мы без публики» [там же]).

Но ведь такая же ситуация, несмотря на оживление художественной жизни, складывалась в живописи, и те выставки, которые по причине организаторского таланта С. Дягилева представляли значительные явления новой культуры, тоже не всегда имели резонанс. Несмотря на это оживление, В. Стасов еще в середине 80-х годов XIX в. в одной из своих статей, опубликованных в журнале «Вестник Европы», приходил к пессимистическим заключениям. «Посмотрите, в самом деле (уже не говоря о мнениях публики и критики, о которых речь впереди), – пишет он, – посмотрите, какая судьба ждет самые значительные, самые капитальные создания нового русского искусства. Они большинству вовсе не нужны. Их нет ни в одном нашем публичном музее, ни в одном общественном собрании, и об этом никто никогда не тужил. Если б не было этих трех – четырех чудаков, с П.М. Третьяковым во главе, которые вздумали интересоваться новым русским искусством и любить его в такой степени, что тратят десятки тысяч рублей на покупку новых русских картин и наполняют ими свои дома, даже образуют из них музеи, – наверное, большинство этих картин, и всего скорее самые совершенные между ними, все то, что лучшего создано Перовым, Репиным, Верещагиным и талантливейшими их товарищами, так бы и осталось на руках у своих авторов, в глуши их мастерских, невидимым и неизвестным для всего нашего народа. Между тем всякие плохие и посредственные вещи всегда находили себе усердных ценителей и покупателей, и “Нимфы” Нефа, или “Русалки” К. Маковского, разные “Бури” Айвазовского без труда пробили себе дороги и красуются на почетнейших местах в Эрмитаже» [Стасов, 1894, с. 706].

Приведенных примеров достаточно, чтобы понять, что одобрение некоторых явлений искусства в кругу интеллигенции еще далеко не означало приобщение к этим явлениям широкой публики. Если, действительно, касаться именно художественной жизни Серебряного века, то тут картина предстанет вовсе не столь благостной. Наследие Серебряного века публика потом столь легко отвергала потому, что его не знала.

Высказывание В. Стасова делает актуальным обсуждение еще одного, важного для изучения художественной жизни этого периода вопроса – вопроса о меценатстве. Русских меценатов В. Стасов называет «чудаками», имея в виду, прежде всего, П.М. Третьякова. Но здесь следовало бы назвать также С.И. Мамонтова, М.К. Тенишеву, о которых так превосходно написано в мемуарах А. Бенуа. В данном случае нельзя не упомянуть об одном весьма красноречивом и связанном с «чудачеством» С.И. Мамонтова факте. Известно, что организаторы Нижегородской выставки заказали М. Врубелю два панно большого формата – «Принцесса Греза» и «Встреча Микулы Селяниновича с Ильей Муромцем» [Бенуа, 1980, с. 212]. Первое панно символизировало Запад, а второе – Россию. Однако когда панно были готовы, организаторы их принять отказались. Гениальность М. Врубеля снова оттолкнула от его творений. Чтобы поддержать художника-новатора, С.И. Мамонтову пришлось выстроить для этих панно специальный павильон.

Продолжая мысль В. Стасова о «чудачестве» меценатов Серебряного века, назовем еще одного подвижника из этой среды, а именно С.И. Щукина, в частной коллекции которого находились полотна Ренуара, Писсаро, Дега, Моне, Пюви де Шаванна, Сезанна, Гогена, Матисса, Пикассо. Когда Я. Тугендхольд пытается оценить меценатскую деятельность С.И. Щукина, он находит еще более странные обозначения чудачества, подчеркивая одиночество людей такого рода. «Легко было покровительствовать искусству в эпоху Медичи, – пишет критик, – когда между меценатом, художником и гласом народа существовала некая идейная солидарность, когда вкусы частного заказчика были лишь высшим выражением вкусов целого коллектива. Но в наши неустойчивые и переоценочные дни собирать творчество современников может только маньяк, спекулянт или “любитель”, чье эстетическое сознание выше сегодняшнего дня» [Тугендхольд, 1914, с. 5].

Пример с Ф. Достоевским и М. Врубелем свидетельствует о возникновении в эту эпоху массовой культуры, очередную волну которой

демонстрирует рубеж веков, когда возникает острая проблема рецепции искусства. Вопрос о Достоевском является важным в связи с пониманием Серебряного века как славянского ренессанса, предвестником которого, как доказывал Д. Мережковский, Ф. Достоевский оказывался, и в связи с угасанием культуры чувственного типа, начало которой связывается с Ренессансом и с приходящей ей на смену альтернативной культурой, вводящей мир в новый цикл исторического развития, для которого характерно возрождение мистической и религиозной стихии. Пожалуй, именно Ф. Достоевский оказывается у истоков этой альтернативной культуры, хотя такой взгляд на великого пророка и не совсем соответствует концепции Д. Мережковского, но зато соответствует циклической логике в социодинамике культуры.

Как бы там ни было, но вопрос о нетождественности искусства и культуры требует прояснения степени приобщенности к конкретному явлению искусства массовой публики, представляющей то носителем норм культуры, в том числе и художественных, то образованием, возникающим за пределами этих норм, вызывающих к жизни то, что обычно называют массовой культурой, т.е. чем-то таким, что возникает и распространяется за пределами норм транслируемой творческой элитой культуры. Но именно на рубеже XIX–XX вв. такая культура и вызывается к жизни, что придает этой эпохе особую исключительность и что подтверждает ее беспрецедентную переходность.

Список литературы

- Анненский И.* О современном лиризме // Аполлон. – СПб., 1909. – № 2. – С. 3–29.
- Асоян Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков. – М.: ОГИ, 2000. – 342 с.
- Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М.: Прогресс: Культура, 1994. – 524 с.
- Белый А.* На рубеже двух столетий. – М.: Худож. лит., 1989. – 543 с.
- Белый А.* Дневник писателя. Почему я не могу культурно работать. Записки мечтателей. – СПб.: Алконост, 1921. – № 2/3. – 182 с.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 582 с.
- Белый А.* Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 143–177.
- Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.

- Бенуа А.* Мои воспоминания: в 5 кн. – М.: Наука, 1980. – Кн. 4. – 751 с.
- Бенуа А.* Мои воспоминания: в 5 кн. – М.: Наука, 1980. – Кн. 5. – 783 с.
- Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность. – М.: Канон+, 1999. – 464 с.
- Бердяев Н.* Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. – М.: Канон+, 2004. – 448 с.
- Бердяев Н.* Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. – Берлин, 1923. – С. 21–46.
- Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
- Блаватская Е.* Тайная доктрина. Космогенезис. Антропогенезис. – М.: Астрель, 2012. – 1408 с.
- Блок А.* Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Худож. лит., 1960. – Т. 1. – 784 с.
- Блок А.* Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1963. – Т. 8. – 544 с.
- Блок А.* Собрание сочинений: в 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – Т. 6. – 556 с.
- Борисова Е., Каждан Т.* Русская архитектура конца XIX – начала XX века. – М., 1971. – 239 с.
- Брюсов В.* Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 7. – 525 с.
- Брюсов В.* Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 6. – 653 с.
- Булгаков С.* Два града. Исследования о природе общественных идеалов. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. – 587 с.
- Вебер А.* Избранное: Кризис европейской культуры. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 565 с.
- Воспоминания о Серебряном веке: сборник / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – М.: Республика, 1993. – 559 с.
- Гайденко П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
- Гиппиус З.* Живые лица. Воспоминания. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 400 с.
- Гумилев Л.* От Руси к России. Очерки этнической истории. – М.: Экспресс, 1992. – 335 с.
- Дягилев С.Б., Филосовов Д.* Сложные вопросы // Искусствознание. – 1909. – № 1. – С. 554–559.
- Жукоцкий В., Жукоцкая З.* Русская Реформация XX века. Статьи по культурфилософии советизма. – М.: Новый хронограф, 2008. – 262 с.
- Зиммель Г.* Понятие и трагедия культуры // *Зиммель Г.* Избранное. – М.: Юрист, 1996. – Т. 1: Философия культуры. – С. 445–491.
- Зоркая Н.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. – М.: Наука, 1976. – 300 с.
- Иванов В.* Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.

- Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. – М.: Гилея, 2001. – Т. 2. – 342 с.
- Козырев А.* Соловьев и гностики: монография. – М.: Изд. Савин С.А., 2007. – 544 с.
- Косиков Г.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5–62.
- Кребер А.* Избранное: Природа культуры. – М.: РОССПЭН, 2004. – 1008 с.
- Культура Древнего Рима: в 2 т. / Гаспаров М.Л., Позднякова Н.А., Соколов Г.И., Штаерман Е.М.; отв. ред.: Голубцова Е.С., Колосовская Ю.К., Павловская А.И., Смирин В.М., Штаерман Е.М. – М.: Наука, 1985. – Т. 1. – 431 с.
- Лосев А.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
- Маковский С.* Страницы художественной критики. – СПб.: Пантеон, 1909. – Т. 2. – 159 с.
- Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. – М.: XXI век-Согласие, 2000. – 560 с.
- Маковский С.* Силуэты русских художников. – М.: Республика, 1999. – 382 с.
- Марков В.* История русского футуризма / пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. – СПб.: Алетейя, 2000. – 414 с.
- Мережковский Д.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – 621 с.
- Мережковский Д.* Эстетика и критик: в 2 т. – М.: Искусство; Харьков: СП «Фолио», 1994. – Т. 1. – 670 с.
- Мережковский Д.* Реформация или революция? // *Мережковский Д.* В тихом омуте. – СПб.: тип. АО тип. дела (Герольд), 1908. – С. 179–200.
- Муратов П.* Древнерусская живопись. История открытия и исследования. – М.: Айрис-пресс: Лагуна-АРТ (ОАО Можайский полигр. комб.), 2005. – 426 с.
- Ницше Ф.* Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 830 с.
- Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М.: Искусство, 1998. – 362 с.
- Панченко А.* Серебряный век и гибель России // Лекции и доклады членов Российской академии наук в СПбГУП (1993–2013): в 3 т. – СПб., 2013. – Т. 3. – С. 100.
- Паперный В.* Культура Два // Новое литературное обозрение. – М., 1996. – С. 11–26.
- Розанов В.* Когда начальство ушло... 1905–1906 гг. Мимолетное 1914 год / сост. П.П. Апрышко и А.Н. Николокин; под общ. ред. А.Н. Николокина. – М.: Республика (ППП тип. Наука), 2005. – 668 с.
- Рубакин Н.* Этюды о русской читающей публике. – СПб.: О.Н. Попова, 1895. – 246 с.

Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 1. – 852 с.

Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы: журнал науки, политики, литературы. – Петроград: типография Т-ва «Общественная польза», 1915. – Кн. (№) 3, март. – С. 148–162.

Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – 2-е изд. – М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. – 301 с.

Синявский А. Литературный процесс в России. – М.: РГГУ: ППП тип. Наука, 2003. – 417 с.

Соловьев В. Философия искусства и литературная критика: сборник / сост. и вступ. ст. Р. Гальцева, И. Роднянская; коммент. А.А. Носов. – М.: Искусство, 1991. – 699 с.

Станиславский К. Собрание сочинений: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. – Т. 7: Письма. 1886–1917. – 811 с.

Стасов В. Собрание сочинений. 1847–1886: в 4 т. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1894–1906. – Т. 1: Художественные статьи, 1894. – 1680 стб.

Степун Ф. Немецкий романтизм и русское славянофильство // *Степун Ф.* Жизнь и творчество. – М.: Астрель; Н.-Новгород: Нижполиграф, 2008. – С. 44–69.

Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.

Тойнби А. Цивилизация перед судом истории: сборник. – 2 изд. – М.: Айрис-Пресс, 2003. – 592 с.

Тугендхольд Я. Французское собрание И. Щукина // Аполлон. – СПб., 1914. – № 1/2. – С. 5–46.

Ульянова Г. Досуг и развлечения. Зарождение массовой культуры // Очерки русской культуры конца XIX – начала XX века. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. – С. 455.

Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // *Февр Л.* Бои за историю: сб. статей / пер. А.А. Бобовича и др. – М.: Наука, 1991. – С. 377–387.

Флоренский П. Сочинения: в 4 т. / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева) и др. – М.: Мысль, 1994. – Т. 1. – 797 с.

Флоренский П. (священник). Сочинения: в 4 т. / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева) и др. – М.: Мысль, 1995. – Т. 2. – 878 с.

Флоровский Г. (протоиерей). Пути русского богословия. – Киев: Христиан.-благотвор. ассоц. «Путь к истине», 1991. – 599 с.

Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. – Рига.: Зинатне, 1991. – 492 с.

Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов / пер. с нем. А. Ханзен-Леве. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 511 с.

Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – 736 с.

- Чулков Г. Демоны и современность // Аполлон. – СПб., 1914. – № 1/2. – С. 64–75.
- Шестов Л. Сочинения: в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 667 с.
- Эйхенбаум Б. Мой временник. Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – 650 с.
- Эллис (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. – Томск: Водолей, 1996. – 288 с.
- Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания: в 3 т. – М., 1990. – Т. 3. – 640 с.
- Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. – СПб.: Влад. Даль, 2001. – 662 с.

References ¹

- Annenskij, I. (1909). O sovremennom lirizme. In *Apollon*. (2) (pp. 3–29).
- Asoyan, Yu., Malafeev A. (2000). *Otkrytie idei kul'tury. Opyt russkoj kul'turologii sere diny XIX i nachala XX vekov*. Moscow: OGI.
- Bazen, Zh. (1994). *Istoriya istorii iskusstva. Ot Vazari do nashih dnei*. Moscow: Progress: Kultura.
- Belyj, A. (1989). *Na rubezhe dvuh stoletij*. Moscow: Hudozh. lit.
- Belyj, A. (1921). *Dnevnik pisatelya. Pochemu ya ne mogu kul'turno rabotat'*. *Zapiski mechtatelej*. SPb.: Alkonost. (2–3).
- Belyj, A. (1991). *Simvolizm kak miroponimanie*. Moscow: Respublika.
- Belyj, A. (1988). Puteshestvie na Vostok. Pis'ma Andrey a Belogo. In *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikacii*. (pp. 143–177). Moscow: Nauka.
- Bel'ting, H. (2002). *Obraz i kul't. Istoriya obraza do epohi iskusstva*. Moscow: Progress-Tradiciya.
- Benua, A. (1980). *Moi vospominaniya*. (Kn. 4–5). Moscow: Nauka.
- Berdyaev, N. (1999). *Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost'*. Moscow: Kanon+.
- Berdyaev, N. (2004). *Mutnye liki. Tipy religioznoj mysli v Rossii*. Moscow: Kanon+.
- Berdyaev, N. (1923). Konec Renessansa (K sovremennomu krizisu kul'tury). In *Sofiya. Problemy duhovnoj kul'tury i religioznoj filosofii*. (pp. 21–46). Berlin.
- Berdyaev, N. (1989). *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva*. M.: Pravda.
- Blavatskaya, E. (2012). *Tajnaya doktrina. Kosmogenezis. Antropogenezis*. Moscow: Astrel'.
- Blok, A. (1960). *Sobranie sochinenij*. (Vol. 1). Moscow; Leningrad: Hudozh. lit.
- Blok, A. (1963). *Sobranie sochinenij*. (Vol. 8). Moscow; Leningrad: Goslitizdat.
- Blok, A. (1962). *Sobranie sochinenij*. (Vol. 6). Moscow; Leningrad: Goslitizdat.

¹ Здесь и далее библиографические записи в References оформлены в стиле «American Psychological Association» (APA) 6th edition.

- Borisova, E., Kazhdan, T. (1971). *Russkaya arhitektura konca XIX – nachala XX veka*. Moscow.
- Bryusov, V. (1975). *Sobranie sochinenij*. (Vol. 7). Moscow: Hudozh. lit.
- Bryusov, V. (1975). *Sobranie sochinenij*. (Vol. 6). M.: Hudozh. lit.
- Bulgakov, S. (1997). *Dva grada. Issledovaniya o prirode obshchestvennyh idealov*. Saint Petersburg: Izd-vo Rus. hristian. gumanitar. in-ta.
- Veber, A. (1999). *Izbrannoe: Krizis evropejskoj kul'tury*. Saint Petersburg: Universitetskaya kniga.
- Krejd, V. (Comp.) (1993). *Vospominaniya o Serebryanom veke: Sbornik*. Moscow: Respublika.
- Gajdenko, P. (2001). *Vladimir Solov'ev i filozofiya Serebryanogo veka*. Moscow: Progress-Tradiciya.
- Gippius, Z. (1991). *Zhivye lica. Vospominaniya*. Tbilisi: «Merani».
- Gumilev, L. (1992). *Ot Rusi k Rossii. Oчерki etnicheskoy istorii*. Moscow: Ekopros.
- Dyagilev, S.B. (1909). *Filosofov D. Slozhnye voprosy*. In *Iskusstvoznanie* (1), 554–559.
- Zhukockij, V., Zhukockaya, Z. (2008). *Russkaya Reformaciya XX veka. Stat'i po kul'turfilozofii sovetizma*. Moscow: Novyj hronograf.
- Zimmel', G. (1996). *Ponyatie i tragediya kul'tury*. In G. Zimmel'. *Izbrannoe, (vol. 1). Filozofiya kul'tury* (pp. 445–474). Moscow: Yurist.
- Zorkaya, N. (1976). *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov*. Moscow: Nauka; Civ'yan, Yu. (1991). *Istoricheskaya recepciya kino. Kinetograf v Rossii. 1896–1930*. Riga: Zinatne.
- Ivanov, V. (1994). *Rodnoe i vselenskoe*. M.: Respublika.
- Kandinskij, V. (2001). *Izbrannye trudy po teorii iskusstva, (vol. 2)*. Moscow: Gileya.
- Kozyrev, A. (2007). *Solov'ev i gnostiki: Monografiya*. Moscow: Izd. Savin S.A.
- Kosikov, G. (1993). *Dva puti francuzskogo postromantizma: simvolisty i Lotreamon*. In *Poeziya francuzskogo simvolizma* (pp. 5–62). Moscow: Izd-vo MGU.
- Kreber, A. (2004). *Izbrannoe: Priroda kul'tury*. Moscow: ROSSPEN.
- Gasparov, M.L., Pozdnyakova, N.A., Sokolov, G.I., Shtaerman, E.M. (1985). *Kul'tura Drevnego Rima, (vol. 1)*. Moscow: Nauka.
- Losev, A. (1978). *Estetika Vozrozhdeniya*. Moscow: Mysl'.
- Makovskij, S. (1909). *Stranicy hudozhestvennoj kritiki, (vol. 2)*. Saint Petersburg: Panteon.
- Makovskij, S. (2000). *Na Parnase Serebryanogo veka*. Moscow: XXI vek-Soglasie.
- Makovskij, S. (1999). *Siluety russkih hudozhnikov*. Moscow: Respublika.
- Markov, V. (2000). *Istoriya russkogo futurizma*. Saint Petersburg: Aletejya.
- Merezhkovskij, D. (1995). *Tolstoj i Dostoevskij. Vechnye sputniki*. Moscow: Respublika.

- Merezhkovskij, D. (1994). *Estetika i kritik*, (vol. 1). Moscow: Iskusstvo; Har'kov: SP «Folio».
- Merezhkovskij, D. (1908). Reformaciya ili revolyuciya? In D. Merezhkovskij. *V tihom omute* (pp. 179–200). Saint Petersburg: tip. AO tip. dela (Gerol'd).
- Muratov, P. (2005). *Drevnerusskaya zhivopis'.* *Istoriya otkrytiya i issledovaniya*. Moscow: Ajris-press: Laguna-ART. (OAO Mozhajskij poligr. komb.).
- Nicshе, F. (1990). *Sochineniya*, (vol. 1) Moscow: Mysl'.
- Panofskij, E. (1998). *Renessans i «renessansy» v iskusstve Zapada*. Moscow: Iskusstvo.
- Panchenko, A. (2013). Serebryanyj vek i gibel' Rossii. In *Lekcii i doklady chlenov Rossijskoj akademii nauk v SPbGUP (1993–2013)*. (Vol. 3). Saint Petersburg.
- Papernyj, V. (1996). Kul'tura Dva. In *Novoe literaturnoe obozrenie* (pp. 11–26). Moscow.
- Rozanov, V. (2005). *Kogda nachal'stvo ushlo... 1905–1906 gg. Mimoletnoe 1914 god*. Moscow: Respublika. (PPP Tip. Nauka).
- Rubakin, N. (1895). *Etyudy o russkoj chitayushchej publike*. Saint Petersburg: O.N. Popova.
- Russo, Zh.-Zh. (1961). *Izbrannye sochineniya*, (vol. 1). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury.
- Sakulin, P. (1915). Romantizm i neoromantizm. In *Vestnik Evropy: zhurnal nauki, politiki, literatury* (3) (pp. 148–162). Petrograd: tipografiya T-va «Obshchestvennaya pol'za».
- Sarab"yanov, D. (2001). *Istoriya russkogo iskusstva konca XIX – nachala XX vekov*. 2. izd. Moscow: AST-Press: Galart.
- Sinyavskij, A. (2003). *Literaturnyj process v Rossii*. Moscow: RGGU, (PPP Tip. Nauka).
- Solov'ev, V. (1991). *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika: Sbornik*. Moscow: Iskusstvo.
- Stanislavskij, K. (1960). *Sobranie sochinenij*, (vol. 7). Moscow: Iskusstvo.
- Stasov, V. (1894). *Sobranie sochinenij. 1847–1886*, (vol. 1): Hudozhestvennye stat'i. Sankt-Peterburg: tip. M.M. Stasyulevicha, 1894–1906.
- Stepun, F. (2008). Nemeckij romantizm i russkoe slavyanofil'stvo. In F. Stepun. *Zhizn' i tvorchestvo* (pp. 44–69). Moscow: Astrel'; N.-Novgorod: Nizhpoligraf.
- Sternin, G. (1970). *Hudozhestvennaya zhizn' Rossii na rubezhe XIX–XX vekov*. Moscow: Iskusstvo.
- Tojnbi, A. (2003). *Civilizaciya pered sudom istorii: Sbornik*. 2 izd. Moscow: Ajris-Press.
- Tugendhol'd, Ya. (1914). Francuzskoe sobranie I. Shchukina. In *Apollon* (1–2) 5–46.
- Ul'yanova, G. (2011). Dosug i razvlecheniya. Zarozhdenie massovoj kul'tury. In *Ocherki russkoj kul'tury konca XIX – nachala XX veka*. M. Izd-vo Mosk. un-ta.,

- Fevr, L. (1991). Kak Zhyul' Mishle otkryl Vozrozhdenie. In L. Fevr. *Boi za istoriyu: Sb. statej* (pp. 377–387). M.: Nauka.
- Florenskij, P. (svyashchennik) (1994). *Sochineniya*, (vol. 1). Moscow: Mysl'.
- Florenskij, P. (svyashchennik) (1995). *Sochineniya*, (vol. 2). Moscow: Mysl'.
- Florovskij, G. (protoierej) (1991). *Puti russkogo bogosloviya*. Kiev: Hristian-blagotvor. assoc. «Put' k istine».
- Hanzen-Leve, A. (1999). *Russkij simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov*. Saint Petersburg: Akad. proekt.
- Hlebnikov, V. (1986). *Tvoreniya*. M.: Sovetskij pisatel'.
- Chulkov, G. (1914). Demony i sovremennost'. In *Apollon*. (1–2) pp. 64–75.
- Shestov, L. (1993). *Sochineniya*, (vol. 1). Moscow: Nauka.
- Ejhenbaum, B. (2001). *Moj vremennik. Hudozhestvennaya proza i izbrannye stat'i 20–30-h godov*. Saint Petersburg: INAPRESS.
- Ellis, (Kobylinskij L.L.) (1996). *Russkie simvolisty*. Tomsk: Vodolej.
- Erenburg, I. (1990). *Lyudi, gody, zhizn'. Vospominaniya*, (vol. 3). Moscow.
- Yaspers, K. (2001). *Nicshе. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya*. Saint Petersburg: Vlad. Dal'.