

В. К. Кантор

Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (перечитывая Федора Степуна)

1. Эпоха канунов. Культурный синтез или предвестие Апокалипсиса?

Пожалуй, не было в XX в. периода, который вызывал бы столько разноречивых оценок и суждений, как начало нашего столетия. Даже те российские художники и мыслители, которые в результате произошедшей катастрофы лишились Родины и обеспеченного существования, испытывали в свою эмигрантскую пору ностальгию, вспоминая дореволюционные годы как период невероятного духовного взлета, расцвета искусства и науки, *едва ли не нового Ренессанса*. Сошлюсь хотя бы на Бердяева: словно забыв о своих апокалиптических предчувствиях в начале века, он так сказал о своей молодости: «У нас был культурный ренессанс»*. Интересно, что главу «Россия накануне 1914 года» своих знаменитых мемуаров о так называемом «русском ренессансе», созданную в разгар

* Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 237.

Второй мировой войны, Степун закончил словами: «Час исполнения страшных русских предчувствий настал»*. Появление мирового ужаса было для него неразрывно связано с эпохой «творческого досуга»**. Стоит сравнить это высказывание с наблюдением Бориса Зайцева: «А Россия, несмотря на явно неудачное правительство и вымирание ведущего слоя, росла бурно и пышно (тая все же в себе отраву) — росла и в промышленности, земледелии, и торговле, народном образовании. Все это на наших глазах, хотя тогда, по беспечности наших юных лет, мало мы этим занимались. ...Некоторые называли даже начало века русским «ренессансом». Преувеличенно, и не нес ренессанс этот в корнях своих здоровья — напротив, зерно болезни. Все-таки, в своем роде полоса замечательная»***.

Почему? — в этом и стоит разобраться.

Мы упиваемся этим русским Ренессансом начала XX в., восхищаемся им, забывая, что Ренессанс этот выростал из трагического ощущения русскими мыслителями наступающей эпохи. Миропонимание их было вполне эсхатологическим, а не ренессансным. Эта тональность была задана творчеством Достоевского и последним самым знаменитым трактатом Вл. Соловьева «Три разговора». К сожалению, это обстоятельство крайне редко становится предметом научной рефлексии. Хочется обратить еще внимание на происхождение понятия «Серебряный век». Обычно его относят к известным строчкам Анны Ахматовой из «Поэмы без героя» («И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл»). Но ахматовская поэма построена на центонах. И в данном случае, если говорить о необозначенной ссылке, — это поэт Николай Оцуп впервые в 1933 г. употребил это словосочетание.

Он писал: «В серебряном веке русской поэзии есть несколько главных особенностей, отличающих его от века золотого.

Меняется русская действительность.

Меняется состав, так сказать, классовый, социальный русских писателей.

Меняется сам писатель как человек.

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. В 2 т. Л.: Overseas Publications Interchange Ltd, 1990. Т. I. С. 326.

** Степун Ф. А. Вячеслав Иванов // Степун Ф. А. Сочинения / сост., вступ. ст., прим. В. К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2000. С. 722.

*** Зайцев Б. К. Молодость — Россия. // Зайцев Б. К. В пути. Париж: Книгоиздательство Возрождение — La Renaissance, 1951. С. 18.

К худшему или к лучшему все эти изменения?

В русской действительности перестает быть тайным тайное: при ярком беспощадном свете событий резче, чем когда-нибудь, виден разрыв в сознании двух России. Это не столько Россия красная и белая, сколько Россия духовная и Россия телесная*. Стоит, пожалуй, привести соображение современного западного исследователя в связи со статьей Оцуа о бытовании термина Серебряный век: «Это обманчивое понятие и нечеткое выражение безоговорочно укоренилось в читательском сознании и, принятое на веру без какой-либо критики, со временем вошло в исследовательский лексикон, став причиной ряда широко распространенных заблуждений**». Собственно английское название книги прямо говорит об этой обманке: «The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature». Скорее всего первое слово стоит перевести как «заблуждение» или «противоречие». Но спорить о прижившихся терминах, как сегодня мне представляется, достаточно бесперспективно. Надо исследователю помнить об их происхождении, наполняя этот термин своим содержанием.

Как писал Владимир Вейдле: «Самое поразительное в новейшей истории России, это, что оказался возможным тот серебряный век русской культуры, который предшествовал ее революционному крушению. ...Эти годы видели долгожданное пробуждение творческих сил православной церкви, небывалый расцвет русского исторического сознания, дотоле и неизвестное общее, почти лихорадочное оживление в области философии, науки, литературы, музыки, живописи, театра. ...Это могло быть преддверием расцвета и стало предвестием конца***». Почему же серебряный век перерос в страшный апокалипсис? Апокалипсис, чуть не сгубивший европейскую цивилизацию,

* Оцуа Н. «Серебряный век» русской поэзии // Числа. Париж, 1933. Кн. 7–8. С. 176

** Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: О.Г.И., 2000. С. 84. Я попытался дать свое название этой эпохи в статье, на основе которой построена эта глава: Кантор В. Артистическая эпоха и ее последствия (по страницам Федора Степуна) // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 124–165. Статья была переведена на немецкий: *Kantor V. Die artistische Epoche und ihre Folgen. Gedanken beim Lesen von Fedor Stepun* // Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte. 2005. Heft 2. S. 11–38.

*** Вейдле В. Задача России. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 97–98.

не только в России, но и в Западной Европе? Это и есть проблема данной статьи.

Сегодня отечественные ученые, скорее, позитивно оценивают этот период: «Серебряный Век, — пишет С. С. Хоружий. — Недолгая, но блестящая — как и требует имя! — эпоха русской культуры. Из ее богатейшего наследства, из необозримой литературы о ней явственно выступает, заставляя задуматься, одна важная черта: некий новый уровень и новый облик, который приобретает здесь извечный конфликт российского культурного развития — конфликт Востока и Запада, славянофильской и западнической установок. Живой материал культуры, равно как и выводы культурологов, согласно нам говорят, что культура Серебряного Века в немалой степени сумела осуществить сочетание и сотрудничество, “синергию” соперничавших установок и благодаря этому явила собою новый культурный феномен, даже культурный тип — некий духовный Востоко-Запад*». Этот период сравнивали не только с Ренессансом, но и с Античностью, и с александрийской эпохой, тоже осуществлявшей западно-восточный синтез.

Откуда такое ощущение? Нельзя забывать, что в этот момент, несмотря на социально-политический кризис (все же «между двух революций!»), Россия переживала «культурный и экономический подъем**». Но подъем этот затронул только узкий слой, русская элита получила возможность относительной материальной независимости (впервые не на основе крепостничества), а стало быть, и духовной свободы. «У всех людей, принадлежавших к высшему культурному слою... было очень много свободного времени», — замечал Степун***. Границы между странами стали открытыми, межкультурное общение — нормой. Этот фактор свободы, как и всегда бывало, пробудил и в России, и в Западной Европе творческую энергию не только в искусстве, но и в науке, что привело к невероятным открытиям, совершившим переворот в жизни человечества. В общественном сознании господствовала идея освобождения всех сословий и классов. Неизбежность выхода на историче-

* Хоружий С. С. Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. Религиозно-философские сочинения. М.: Ренессанс, 1992. С. V.

** Степун Ф. А. Памяти Андрея Белого // Степун Ф. А. Сочинения. С. 706.

*** Степун Ф. А. Вячеслав Иванов. С. 722—723.

скую сцену огромного количества людей, не прошедших школу личностной самодетельности, рождала, однако, ощущение «заката Европы» (Шпенглер), разрушающего цивилизацию «восстания масс» (Ортега-и-Гассет), наступающего «возмездия» (А. Блок) и «нового средневековья» (Бердяев). Ощущение понятное. В самой своей глубине народные массы не прошли действительной христианизации, отсюда поднявшиеся языческие мифы, созидание по их образцу новых мифов, приводящих к созданию антихристианской реальности (тоталитарные режимы в России, Италии, Германии).

Но при этом русская духовная элита существовала в своеобразной изоляции, фантазмагорическом мире, *где наслаждались минутой в предчувствии неизбежной катастрофы*. Это было странное и удивительное сообщество людей, воспринявших духовные достижения мировой культуры, глубоко переживавших смыслы прошедших эпох, с постоянной игрой понятий, где одно переливалось, нечувствительно переходило в другое, где самые неистовые споры вскрывали относительность позиций, где вместо крови лился «клюквенный сок» (как показал Блок в «Балаганчике»), где казалось возможным произнести все, не боясь, что оно воплотится в жизнь*, где даже апокалиптические предвестия драпировались в «масочку с черною бородой» и «пышное ярко-красное домино» (в «Петербург» А. Белого). Не «шигалевщину», как Достоевский, не будущего русско-немецкого нациста, как Тургенев (г. Ратч в повести «Несчастливая»), не явленного во плоти Антихриста, как Вл. Соловьев, но вполне маскарадно-условную «тень Люцифера крыла» видел Блок простертой над XX веком, который

Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи...
(«Возмездие»).

А рядом еще более приподнято:

В терновом венце революций
Грядет шестнадцатый год
(В. Маяковский. «Облако в штанах»).

* «Скажите мне что-нибудь для меня интересное и страшное», — любила озадачивать собеседника Зинаида Гиппиус (Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М.: РИК, Кульгура, 1992. С. 33).

Я не хочу сказать, что за этими строками не стояло реально-сти, реальных ощущений. Конечно, они были. Однако *слишком близко подошли кануны, новое угнездилося уже настоль-ко рядом, что его контуры оказались размытыми* («большое видится на расстоянии»), поэтому даже трагические слова Блока *звучали неконкретно и как-то общо*. Но — звучали. За вроде бы удавшимся синтезом коренилась неуверенность, страх и понимание временности, а потому и неподлинности этого синтеза. Так оно и случилось. Изысканный, карнавальнй, почти «парковй», ухоженный мир людей искусства раскололся на непримиримые группы с самого начала Первой мировой, а затем рухнул в пропасть революции, смуты Гражданской войны и всероссийского ГУЛАГА, который даже в самых страшных своих снах не мог бы предугадать Алексей Ремизов. Взамен картонных, театрально устрашающих декораций был явлен настоящий ужас реальной жизни. Этот фантастический перепад судеб прозвучал в «Реквиеме» Анны Ахматовой:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачей,
Под Крестами будешь стоять
И своею слезою горячею
Новогодний лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука — а сколько там
Неповинных жизней кончается...

Всепримирающий духовный синтез, все тревоги претворявший в игру, распался и прекратил свое существование. «Царскосельская веселая грешница», изображавшая пантомимические фигуры на вечерах в «башне» у Вяч. Иванова, выдержала удар демонических сил, преобразивших Россию в один из департаментов ада. Ахматова выстояла. Но далеко не у всех хватило на это сил. К примеру, Валерий Брюсов, считавшийся самым европейским, самым культурным, введившим в свои стихи реалии практически всех цивилизаций, завораживавший своей образованностью сотни поклонниц и поклонников, как выяснилось, не случайно приветствовал «грядущих гуннов». С победой большевиков он вступил в ВКП(б), стал цензором,

возглавив Комитет по регистрации печати, желая стать «главным поэтом» при новом режиме. В своих мемуарах Степун приводит его стихи (из переписки с Луначарским), задолго до гитлеровцев призывавшие к кострам из книг, прославлявшие варварство и полные «погромных желаний»*:

В руинах, звавшихся парламентской палатой,
 Как будет радостен детей свободный крик,
 Как будет весело дробить останки статуй
 И складывать костер из бесконечных книг.

Что же, по справедливому выражению Л. М. Баткина, культура «неуютна». А если говорить об игровой ситуации, в которой жил Серебряный век, то вспомним когда-то замеченное, что человечество, смеясь, расстаётся со своим прошлым. Вроде бы и так: веселая карнавальная игра есть признак смены эпох, она выводит человечество из языческого кошмара неистовства, подчинения человека стадному чувству, отпуская на это чувство короткий отрезок времени и превращая серьезные и страшные обычаи прошлого в шутку. Скажем, играя в ритуализированные жертвоприношения, жгут чучело вместо человека, надевают маски, когда-то значившие слияние с духом данной личины (дьявола, ведьмы, красавицы, разбойника, животного и т. п.), а теперь вызывающие лишь смех. Но есть в истории и другие периоды, когда игра и весьма своеобразное веселье приобретает характер дьявольской шутки, возникает как попытка скрыть тревожный и страшный смысл происходящего, а то и просто утаить его: такова была функция смеха в Древней Руси: пугающие «машкерады» Ивана Грозного служили предвестием его кровавых оргий. Как видим, вполне двусмысленной была и игровая ситуация в Серебряном веке; не случайно «высокий духовный синтез» перерос в Апокалипсис. Впрочем, подобную ситуацию пережила в эти годы не только Россия. Западная Европа осмыслила свой опыт *элитарной игры в проблемы* в двух по крайней мере выдающихся сочинениях: «Игра в бисер» Г. Гессе и « *homo ludens*» Й. Хейзинги. Интересно, что писались они, когда игра из феномена элитарной жизни стала реальностью многомиллионных масс. Только ставкой в ней стало само человеческое существование.

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 225.

2. Художественная модель как предсказание будущего

Всякое явление действительности антиномично. Элита была вроде бы далека от действительности, во всяком случае от ее конкретики. Однако придуманные ею художественные и теоретические конструкции и построения неожиданно оказались угодными реальности и были воплощены в жизнь, но — *в формах самой жизни*. В этом нет никакого парадокса. Художник может ошибаться, когда сознательным усилием старается угадать будущее, но оно само говорит через него, когда он и не подозревает об этом. Это очень хорошо понимал и четко формулировал Степун — современник многих революций XX века (эстетической, научно-технической, большевистской в России, фашистской в Италии, нацистской в Германии): «Готовящиеся в истории сдвиги всегда пророчески намечаются в искусстве»*. Причем часто намеки эти проскальзывают в творчестве поэтов и мыслителей вроде бы наиболее далеких от социально-политических споров своего времени. Уж куда дальше многих был от злободневности Вячеслав Иванов, погруженный в созерцание Античности и русской классики, продуманно архаизировавший свой поэтический слог. Но, по словам Степуна, именно «*Вячеслав Иванов является одним из наиболее значительных провозвестников той новой “органической эпохи”, которую мы ныне переживаем в уродливых формах всевозможных революционно-тоталитарных мирозерцаний*» (курсив мой. — В. К.)**.

В чем это проявилось?

Скорее всего среди прочего Степун имел в виду статью поэта-мистагога «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего». В ней Вяч. Иванов называл *новое искусство* начала века «одним из динамических типов культурного энергетизма»***. Поэт восторгался не личностным, не аполлоновским, но дионисийским архаичным искусством Античности, когда «каждый участник литургического кругового хора — действенная молекула оргийной жизни Дионисова тела, его религиозной общины»****. Именно там существовала

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 125.

** Степун Ф. А. Вячеслав Иванов. С. 724.

*** Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 37.

**** Там же. С. 43.

«реальная жертва» (впоследствии — фиктивная, далее превратившаяся в театрального протагониста, героя), а хорюв — «первоначально община жертвоприносителей и причастников жертвенного таинства»*. В дальнейшем, уже с Эсхила, закрепившись в творчестве Шекспира, рождается новая форма — театр, т. е. «только зрелище» (курсив Вяч. Иванова. — В. К.)**. В результате, жожалеет поэт, люди лишились подлинной причастности к почве и бытию, потеряли соборность, утратив возможность участия в оргийном действе. Отныне толпа — лишь зритель, она «расходится, удовлетворенная зрелищем борьбы, насыщенная убийством, но не омытая кровью жертвенной»***. Любопытно, что поэт не ограничивается теоретическими построениями, он вдруг выкрикивает лозунги, напоминающие футуристические (от фашиста Маринетти до коммуниста Маяковского): «Довольно зрелищ... Мы хотим собираться, чтобы творить — “деять” — соборно, а не созерцать только... Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”»****. Любопытно, что здесь Вяч. Иванов совпадал с другими, магически и мистически настроенными творцами Серебряного века. Известный поэт и теоретик символизма Эллис писал: «Последняя и сокровенная цель символизма — живая мистерия. Здесь именно он втягивается в роковой круг вечных и неразрешимых теоретически, иррационально-изначальных вопросов. ...В нас всего слышнее говорят голоса старых богов, первые мы увидели свет древних мистерий и правду мертвых культур»*****. Хотя эти мертвые культуры были не так уж и мертвы, что показал ХХ в.

Призыв к мистерии был, казалось бы, сугубо эстетический, к тому же высмеянный Андреем Белым*****. Уж во всяком слу-

* Там же.

** Там же.

*** Там же.

**** Там же. С. 44.

***** Эллис. *Vigilemus!* Трактат // Эллис. Неизданное и несобранное. Томск: Водолей, 2000. С. 250.

***** «Почему хорюв в любом селе не оркестра? О бедная Россия, — ее грозят покрыть оркестрами, когда она издавна ими покрыта. ...Вот что значат выводы из теории, не считающейся с конкретными формами жизни» (Белый

чае, никакого отношения не имевший к жизни социальной, к политике, к общественному бытию России. Но поразительная вещь — в новую «органическую эпоху» большевистского тоталитаризма оргийное, мистериальное действо стало фактом реальной жизни, воплощаясь не художниками, а — партийными функционерами и диктаторами. В бесконечных политических процессах, *которые лишь внешне напоминали театр*, зрителей больше не осталось, *все стали участниками и соучастниками дионисийской драмы тоталитаризма*. И кровь полилась настоящая, и ее было много, а общинный хор по указке его руководителя выкрикивал имена все новых жертв. Йохан Хейзинга, размышляя о специфике фашисткоидных режимов, покрывших к середине 1930-х гг. Европу, писал: «Самым существенным признаком всякой настоящей игры, будь то культ, представление, состязание, празднество, является то, что она к определенному моменту *кончается* (курсив Й. Хейзинги. — В. К.). Зрители идут домой, исполнители снимают маски, представление кончилось. И здесь выявляется зло нашего времени: игра теперь во многих случаях никогда *не кончается*, а потому она не есть настоящая игра. Произошла контаминация игры и серьезного, которая может иметь далеко идущие последствия. Обе сферы совместились»*.

Итак, по наблюдению Хейзинги, тоталитаризм по форме — игра, но по сути — мистериальное действо, в отличие от игры не имеющее завершения, длящееся, пока существует данная мифологическая структура. Теория Вячеслава Иванова, сочиненная как игра ума по поводу театра, вдруг оказалась формулирующей принципы не игры, но жизни. Это в «Мистерии-буфф» подтвердил Маяковский: «Былью сменится театральный сор». Отказ от идеи театра на самом деле значил много больше, чем простой эстетический эпатаж. И вот почему.

В эпоху Ренессанса произошла своего рода культурная революция: *роль была отделена от человека и формализована*, человек мог роль играть, но уже не жить ею. Произошло это сначала в искусстве. Возник тип плута пикаро, проходящего все социальные слои. Дон Кихот и Алонсо Кихана разделены как роль и ее носитель. Фигаро выше социальной роли слуги.

Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 32).

* Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. С. 332.

Но, быть может, ярче всего эта революция проявилась именно в театральном искусстве. «Театральная рампа, — возмущался Вяч. Иванов, — разлучила общину, уже не сознающую себя, как таковую, от тех, кто сознают себя только “лицедеями”»*. Но именно благодаря такому возникшему взаимоотношению между людьми пропала обязательность общинно-хорового действия, личность получила свободу и право быть не участником, а зрителем, от одобрения или неодобрения которого зависит судьба актера.

В данном случае речь идет уже и об общественной жизни. Эта утвердившаяся в Возрождение оценка жизни со стороны (так сказать, зрительская оценка) позволили человеку быть ее разумным строителем, не просто в ней участвовать, но понимать ее и, следовательно, исправлять, пересоздавать. На этом начале строится принцип парламентаризма: парламент — это театр, наблюдаемый и оцениваемый обществом со стороны, в качестве зрителя, который, однако, платил деньги за вход, отделен от лицедеев рампой и может ошибаться и прогнать неугодного актера со сцены.

Разумеется, и в поствозрожденческий период кровь лилась, в войны втягивались десятки тысяч людей, но все эти ситуации уже были как бы нарушением объявленной, утверждавшейся в культуре и зафиксированной искусством свободы личности, ее праву на невовлеченность в то или иное действие. Усвоить это право, этот принцип было *исторической задачей* взрослеющего человечества, обучающегося, по словам Канта, «*пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого*» (курсив И. Канта. — В. К.)**.

Возрождение не было простым воскрешением языческих античных тем и сюжетов. Такого рода реминисценции, как замечал Й. Хейзинга в «Осени средневековья», существовали и раньше. В самом средневековом христианстве содержалось много языческих элементов, в том числе и мистериальных, которые либо изживались, либо получали иное значение. Событие было в другом: опять — после Платона и Аристотеля — основой взаимоотношения человека с миром стал его разум, опора на себя. Все откровения и открытия ренессансного искусства

* Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 45.

** Кант И. Ответ на вопрос: что такое просвещение? // Кант И. Соч. В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. С. 27.

как бы вписывались в парадигму проснувшейся в культуре независимой личности, подготовленной тысячелетней борьбой христианства с антиличностными принципами варварского и дионисийского язычества. Понимание самоопределяющегося человека гениальный Пико делла Мирандола вкладывает в уста христианского Бога: «Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь»*. Это и была новая логика, которой следовало новое искусство. Как пример можно вспомнить возрожденческое открытие «прямой перспективы», *оставлявшей зрителя вне картины*, но позволявшей ему глубже заглянуть в отделенный от него мир: нечто вроде театральной рампы. За зрителем оставалась свобода оценки, *свобода отношения к миру*. Выступивший против принципа «прямой перспективы» русский философ Серебряного века П. А. Флоренский тем не менее оценивал ее вполне точно: «Задачей перспективы, наряду с другими средствами искусства, может быть только известное **духовное возбуждение** (выделено П. А. Флоренским. — В. К.), толчок, пробуждающий внимание к самой реальности»**.

Флоренский противопоставлял возрожденческому открытию идею «обратной перспективы», как естественную, как ту, которой в отличие от «прямой перспективы» *не надо учиться*. Но процесс исторического взросления, становления человека как человека цивилизованного, *его выход из варварства* требует столетий культивации и самообучения. Именно на обучении основана возрожденческая живопись — и художника, и зрителя. «Потребовалось **более пятисот** лет социального воспитания, — писал Флоренский, — чтобы приучить глаз и руку к перспективе; но ни глаз, ни рука ребенка, а также и взрослого, без нарочитого обучения не подчиняются этой тренировке и не считаются с правилами перспективного единства»***. Начиная с Льва Толстого, значительная часть русских философов Сере-

* Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса. В 2-х т. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 249.

** Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2: У водоразделов мысли. С. 81.

*** Там же. С. 77.

бряного века пыталась отказаться от возрожденческих принципов искусства и науки, ибо они ведут к цивилизации чуждой почвенной культуре народа. Да и в Западной Европе надолго самой модной стала книга Шпенглера, проклявшая цивилизацию и объявившая о закате европейских ценностей. На этот испуг пред сложностью человеческого пути к зрелости отозвался великий писатель Томас Манн, жестоко назвав Шпенглера «пораженцем рода человеческого»*.

Отказ Толстого от достижений цивилизации вместе с тем понятен. Ему чудилось, что он и другие представители высших классов, воспитанные на западноевропейских ценностях, обречены на гибель: «Мы чуть держимся в своей лодочке над бушующим уже и заливающим нас морем, которое вот-вот гневно поглотит и пожрет нас. Рабочая революция (т. е. по Толстому, — революция работников, в том числе и крестьян. — В. К.) с ужасами разрушений и убийств не только грозит нам, но мы на ней живем уже лет 30 и только пока, кое-как разными хитростями на время отсрочиваем ее взрыв. Таково положение в Европе; таково положение у нас и еще хуже у нас, потому что оно не имеет спасительных клапанов»**. Весь ужас от того, что европейское образование не может по вполне понятным материально-практическим причинам, по причинам бедности, быть усвоено русским народом, полагал Толстой.

К тому же гуманистическое воспитание требует долгого исторического времени и больших усилий. Толстой встал перед проблемой пробудившихся масс, желающих самостоятельности. Но как? Какой? Пока в добытое усилиями христианских гуманистов *поле свободы* входили небольшие социальные слои, цивилизующие их механизмы действовали. Когда в это поле начали входить многомиллионные массы, оно не выдержало, произошел слом, цивилизационные механизмы дали сбой. Это недоверие к результативности гуманистических ценностей и сказалось в концепциях, призывавших отказаться от трудности гуманистического воспитания и вернуться к общинно-хоровому типу жизни. Не случайно народ, совершивший в 1917 году Октябрьскую революцию, поддержал разгон Учредительного собрания. Механизм *парламентарной* демократии не был ему

* Манн Т. Об учении Шпенглера // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит-ра, 1960. Т. 9. С. 613.

** Толстой Л. Н. Так что же нам делать? // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит-ра, 1983. Т. 16. С. 378—379.

внятен, хотя, как точно заметил С. Л. Франк, «русская революция есть демократическое движение в совершенно ином смысле: это есть движение народных масс, руководимое смутным, политически не оформленным, по существу скорее психологически-бытовым идеалом самочинности и самостоятельности. По объективному своему содержанию *это есть проникновение низших слоев во все области государственно-общественной жизни и культуры* и переход их из состояния пассивного объекта воздействия в состояние активного субъекта строительства жизни»* (курсив мой. — В. К.).

Прозвучавшие в Серебряном веке призывы к «симфонической личности» (вместо гуманистической; Л. Карсавин), «обратной перспективе» (П. Флоренский), общинно-хоровому «высвобождению дионисийских энергий» (Вяч. Иванов) стали своеобразной эстетической моделью тех социально-политических структур, что с такой убийственной силой реализовались в историческом пространстве, превращая его в антиисторическое и уничтожая цивилизационно-гуманистические заветы петровско-пушкинской эпохи. Надо сказать, что такую возможность Вяч. Иванов угадывал: «Отрицательный полюс человеческой объективирующей способности, кажется, лежит в сердце нашего народа: этот отрицательный полюс есть нигилизм. *Нигилизм — пафос обесценения и обесформления — вообще характерный признак отрицательной, нетворческой, косной, дурной стихии варварства. ...Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным*»** (курсив мой. — В. К.). Так оно и произошло. Явился пренебрегший театральной рампой хор и принялся управлять жизнью. Только явился он не в античных одеждах, а в мужицких зипунах, солдатских шинелях и кожанках Чека.

Чрезвычайно интересно, что многие корифеи этого хора были так или иначе связаны с элитой Серебряного века — литературно или дружески***. Значит, все же существовала какая-то

* Франк С. Л. Из размышлений о русской революции // Новый мир. 1990. № 4. С. 215.

** Иванов Вяч. Споры // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 83.

*** «Скажем, в богемно-артистическом ресторанчике “Привал комедиантов”, — пишет Степун, — в 1917-ом году за одним столом сживали: адмирал Колчак, Борис Савинков и Лев Давидович Троцкий” (Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 123).

связь, существовали умы, усвоившие игровые модели, и существовал некий фактор, позволивший превратить игру ума в реальность.

3. Фактор X (икс)

Назвать таким фактором *рабочее движение? Научно-технический прогресс? Или социалистические идеи?* Но все эти факторы работали и там, где и помину не было о тоталитаризме (в Англии, США). Скорее, речь может идти о «восстании масс» в той исторической ситуации, когда, как говорил Лев Толстой, не возникли «спасительные клапаны» социально-культурной регуляции. Но и это обстоятельство не объясняет, быть может, самого важного — *тип человеческого сознания*, который в годы этого восстания определял социальную и духовную жизнь страны. Он тоже возник сначала в реторте художественных исканий, а точнее, в стиле жизни элиты Серебряного века, чтобы затем проявиться в «воле к власти» новоявленных коммунистических и фашистских лидеров, в деятельности их сподвижников и в умении обывателей приспособиться к «новому порядку».

Какой психологический тип был характерен для большинства в те годы? Сказать, что все жившие при «новом порядке» — прирожденные преступники, извращенцы (сексуальные психопаты, некрофилы, как Гитлер, параноики, как Сталин, и т. п.) было бы, очевидно, сильным преувеличением. Безумцами были, скорее, персонажи первого ряда, лидеры. Но основная масса? Продолжая тему жизни, долженствующей обратиться в мистериально-игровое действие, стоит прислушаться к одной мысли Ницше, брошенной им как бы мимоходом в «Веселой науке»: «Появляется совершенно новая порода людей, новая флора и фауна, которая никогда не смогла бы взрасти в более жесткие, регламентированные времена — но если бы и взросла, то все равно осталась бы “на дне”, с вечным клеймом чего-то постыдного и позорного, — это означает неизменно, что *наступают самые интересные и самые безрассудные времена истории, когда “актеры”, актеры в с е х мастей, становятся истинными властителями*»* (курсив мой. —

* Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 486.

В. К.). С этой мыслью немецкого философа очень существенно для моей темы сопоставить наблюдение русского консерватора, обер-прокурора Святейшего Синода К. П. Победоносцева: «Есть люди умные и значительные, которых нельзя разумеать серьезно, потому что у них нет твердого мнения, а есть только ощущения, которые постоянно меняются. ...Вся жизнь их — игра сменяющихся ощущений, выражение коих доходит до виртуозности. И выражая их, они не обманывают ни себя, ни слушателя, а входят, подобно талантливим актерам, в известную роль и исполняют ее художественно (курсив мой. — В. К.). Но когда в действительной жизни приходится им действовать лицом своим, невозможно предвидеть, в какую сторону направится их деятельность, как выразится их воля, какую окраску примет их слово в решительную минуту...»*.

Как видим, тенденция *вмешательства актерства в действительную жизнь* чувствовалась многими. Напомню, что Ленина, Муссолини и Гитлера называли поначалу шутами, клоунами, актерами, их перевороты (успеха которых они сами не ожидали), оказавшиеся революциями, выглядели поначалу в глазах обывателей как злодейские буффы, а в глазах сторонников как «мистерия-буфф» (В. Маяковский). Как говорил один из персонажей «Белой гвардии» М. Булгакова — «кровавые оперетки». Таким революционное действо и виделось мирному жителю Российской империи, а руководители революции — «опереточными злодеями»: характерно, что Питирим Сорокин называл Троцкого «театрализованным разбойником»**. Сталин свою партийную кличку Коба взял в честь романтического разбойника, мелодраматического героя одного из грузинских романов, т. е. играл роль, *актерствовал*. Об актерстве и театральном поведении великого эсера Бориса Савинкова и говорить не приходится, он сам описал свое позерство в своих романах. Интересно и то, что победившая тоталитарная диктатура, уничтожая и изгоняя поэтов и мыслителей, принимала актеров, а актеры шли на сговор с тоталитаризмом. Замечательный анализ этого явления дан в романе Клауса Манна «Мефистофель» — о карьере актера в Третьем рейхе. Выразителен эпиграф к роману из «Вильгельма Мейстера» Гете:

* Победоносцев К. П. Великая ложь нашего времени. М.: Русская книга, 1993. С. 173–174.

** Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. С. 236.

«Все слабости человека прощаю я актеру и ни одной слабости актера не прощаю человеку». В послевоенных мемуарах Клаус Манн так оценивал это свое художественное исследование: «Стоило ли трудиться, чтобы писать роман о такой фигуре? Да; ибо *комедиант становился воплощением, символом* насквозь комедиантского, глубоко лживого, нежизнеспособного *режима*»* (курсив мой. — В. К.). В этом контексте название богемного кабачка «Привал комедиантов», где общались деятели будущей социально-политической жизни России, приобретает символический смысл.

В своей глубоко фундированной работе о Серебряном веке Н. А. Богомолов справедливо ставит вопрос, как определить основную содержательную составляющую этой эпохи, хотя бы в искусстве. Он пишет: «Подавляющее большинство исследователей сойдется на том, что серебряный век — это век нового искусства, нового по отношению к тому, что провозглашал XIX век во всем своеобразии своих устремлений. Из этого очевидно, что мы должны прежде всего рассматривать модернизм в широком смысле этого слова, то есть включающий в себя модернизм в узком смысле (символизм, модерн, некоторые постсимволические течения и фигуры) и авангард, по крайней мере ранний. Такое отношение сразу исключает из рассмотрения органически связанных с культурой XIX века позднего Льва Толстого, Чехова, Короленко и многих других»**. На мой взгляд, понятие артистизма, который начал господствовать в умах, и есть понятие, определяющее Серебряный век. О бытовом артистизме Чехова вспоминали многие, достаточно почитать его переписку. Он очень чувствовал надвигающийся артистизм эпохи. Характерно воспоминание Бунина: «Дыбенко, Саенко... Чехов заметил раз: “Вот отличная фамилия для матроса: Кошкодавленко...”». А многие ли предчувствовали тогда Кошкодавленко. И не предчувствовали, да и не смогли предчувствовать — и очень удивились, в силу этого, Дыбенке»***. Об эстрадности «знаньевцев» зло писал тот же Бунин. Что же касается Льва Толстого, то его театрализованный уход из дома,

* Манн К. На повороте. Жизнеописание. М.: Радуга, 1991. С. 346.

** Богомолов Н. А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 8.

*** Бунин И. А. О писательских обязанностях // Бунин И. А. Великий дурман. М.: Совершенно секретно, 1997. С. 175.

как бы из богатства и в никуда (но с личным врачом!), особенно показателен. За этим уходом следили газеты всего мира, и его вполне можно назвать первым в истории XX в. грандиозным хепенингом.

Можно сказать, что само время актерствовало. Ведь на самой вершине государства, оказалось, нуждались в *гениальном актере жизни* — Григории Распутине, который изображал из себя святого старца и одновременно распутствовал. Актерский талант сделал его первым человеком при императорской фамилии, а стало быть, и в России. Он был не одинок. Стоит указать на психологически однородный персонаж из элиты Серебряного века — на Максима Горького (отметим актерский псевдоним, с которым он прошел по жизни, да так, что люди забыли его настоящее имя: Алексей Пешков). *Из простой пешки этот купеческий внук добрался до роли ферзя* — «величайшего пролетарского писателя первого в мире социалистического государства». Уже упомянутый Клаус Манн вспоминал о своем визите к классику соцреализма после Первого съезда советских писателей: «Прием в доме Горького. Писатель, познавший и изобразивший крайнюю бедность, мрачайшую нищету, жил в княжеской роскоши; дамы его семьи принимали нас в парижских туалетах; угощение за его столом отличалось азиатской пышностью»*. Не случайно Иван Бунин самой характерной чертой Горького считал его *бесконечное актерство*: «Горький оставил после себя невероятное количество своих портретов всех возрастов вплоть до старости, просто поразительных по количеству актерских поз и выражений... он вообще ни минуты не мог побыть на людях без актерства, без фразерства»**. Характерен также поэтический псевдоним Демьян Бедный у некоего Ефима Придворова, реальная фамилия которого гораздо честнее говорила о его культурной роли.

Эти позы, маски в восприятии современников срастались с образом поэта, как, скажем, «желтая кофта» с ранним Маяковским. Некоторые старательно создавали свой образ, например, Валерий Брюсов. Маргарита Волошина вспоминала о нем: «Черные густые брови, широкие скулы — московский

* Манн К. Ук. соч. С. 341.

** Бунин И. А. Автобиографические заметки // Бунин И. А. Окаянные дни. М.: Советский писатель, 1990. С. 194.

купец, стилизующийся под Клингзора»*. Замечу здесь, что Клингзор — Черный маг из цикла средневековых романов о Граале — был весьма популярным персонажем в мифопоэтике Серебряного века, а Брюсов и в жизни изображал мага. *Личинность, маска замещала лик человека*. Об этом поразительное самоисследование Андрея Белого: «Что-то от “личины” приросло к лику индивидуума; в позднейших символизациях жизни и “Борис Николаевич”, и “Андрей Белый”, и “Унзер Фрейд” вынужден был изживать свое сомосознающее “Я” не по прямому поводу, а в диалектике ритмизируемых вариаций “Я” личностей-личин, из которых ни одна не была “Я”; причина, почему “Я” не изживаемо в личности-личине, уже с семилетнего возраста — предмет мучительных раздумий» (курсив А. Белого. — В. К.)**. Вызывая в памяти прошлое, Серебряный век, Анна Ахматова в поэме «Без героя» (кстати, удивительно точное название: там, где все личины, героя быть не может) ждет к себе друзей молодости, и они являются — масками:

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
 Дапертутто, Иоканааном,
 Самый скромный — северным Гланом,
 Иль убийцею Дорианом,
 И все шепчут своим Дианам
 Твердо выученный урок.

Вот такая была эта актерская, артистическая эпоха, тигель, в котором много чего плавилось и выплавилось. Разумеется, никакая эпоха не может даже вообразить следующую, идущую ей на смену. Но она придает будущему не просто тон, окраску, стиль. Очень часто стиль прошлой эпохи оказывается сутью, спецификой новой. Современники Серебряного века чувствовали установившийся артистический стиль, не сознавая его как нечто, имеющее сущностное значение. Тем более никто не ставил вопрос *об актерстве как типе сознания, типе души*, типе, имеющем глубоко философский и мировоззрен-

* Волошина М. Зеленая змея. История одной жизни. М.: Энигма, 1993. С. 116.

** Белый А. Почему я стал символистом // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 420.

ческий смысл. Впрочем, я не прав, это попытался сделать Федор Степун.

Создавая свой трактат «Природа актерской души», Степун, как и положено человеку, прошедшему школу неокантианства и гуссерлианской феноменологии, опирался на свой выстраданный опыт в духе «строгой науки»: «Я исхожу из самоанализа и стремлюсь не к исторически верному, но лишь к внутренне точному воображаемому портрету. Избранный метод я не только не считаю произвольным, я не считаю его и субъективным. Я уверен даже, что он в скрытом виде неизбежно лежит в основе всякого так называемого научно-объективного исторического исследования. Все научно-объективные ответы истории зависят в конечном счете от наших до-научных, внеисторических, личных убеждений»*. Вместе с тем он, как видим, полагает, что из его анализа возможны исторические экстраполяции, так сказать, «научно-объективные вопросы к истории». Поэтому все дальнейшее изложение является, по сути, культурологическим прочтением (или попыткой культурологического прочтения) феноменологического текста. Впрочем, нечто подобное позволял себе и сам Степун, обращаясь к проблеме артистизма в своих историософских статьях и исследованиях, а также в мемуарах как к историко-культурному явлению.

Это тем естественнее, что хотя эта статья основными теоретическими постулатами восходит к главному философскому труду Степуна «Жизнь и творчество» (1913), но в ней безусловно сказался и его *личный опыт* военных лет. Не случайно, описывая безумие тыла во время войны, полное непонимание высшим начальством того, что происходит на фронте, Степун дает вдруг короткую зарисовку: «Нарядная и веселая толпа густо струилась вверх и вниз по Кузнецкому мосту. Среди нее повсюду мелькали бритые актерские лица»** (курсив мой. — В. К.). Вроде как чертики в глаза лезут... И это еще задолго до работы в театре. Почему так?

Статья об «актерской душе» имела подзаголовок: «О мещанстве, мистицизме и артистизме». Степун строит *типологию*, располагая актерскую душу между *мистической* (кото-

* Степун Ф. А. Природа актерской души // Степун Ф. А. Сочинения. С. 152.

** Степун Ф. (Н. Лугин). Из писем прапорщика-артиллериста. Томск: Водолей, 2000. С. 125.

рую можно понять как *истово религиозную*) и *мещанской* (судя по ее описанию — *вполне буржуазной*). Актерская душа интересует его как наиболее активно проявляющийся тип сознания, отвечающий творческим задачам человека, которые, по Степуну, являются сущностной особенностью человеческого развития.

4. Типология Степуна. Многодушие как проблема человеческого существования

Начиная свое рассмотрение типов человеческого сознания, Степун задает, фиксирует определенный уровень, при наличии которого вообще возможен подобный феноменологический анализ. Этот уровень предполагает в качестве объекта человека, *уже вышедшего из природного состояния*, самого первичного *состояния несвободы*. Вступивший в поток истории испытывает много стеснений, но приобретает свободу и способность многофакторного ответа на эти стеснения, вариативность отношения к миру. Как наказание за выход из первобытной невинности человеку дано, говоря словами Степуна, *много-душие*. Разумеется, свойствен этот тип сознания далеко не всем. «Каждый человек, *осознающий себя на достаточной глубине*, — пишет Степун, — неизбежно сознает себя в раздвоении. Каждый... дан себе как хаос и задан себе как космос... Благодаря такому раздвоению своего бытия и сознания, человек неизбежно изживает свою жизнь как борьбу с самим собой за себя самого. В этой борьбе вся сущность человека как совершенно своеобразно поставленного в мире существа. *...Вне борьбы возможна или жизнь скотская, или божеская, но невозможна жизнь человеческая*» (курсив мой. — В. К.)*. Иными словами, сложность и хаотичность внутреннего мира человека — расплата за обретенную им возможность свободы.

Появление самосознающей личности есть первый шаг к исторической жизни. Разумеется, поначалу личность появляется в среде социальной элиты, более образованной, а потому соприкоснувшейся с разными смыслами, которые и конструируют зачатки сознания. Но следом за высшими слоями и

* Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 153.

народ потихоньку втягивается в поле исторической свободы. То же самое происходило и в России. В одной из первых своих статей Степун достаточно категорически заявил, что «эта *злосчастная свобода чувствуется ныне всеми и всюду* (курсив мой. — В. К.). То состояние духовной жизни, которое славянофилы считали характерным только для западноевропейской культуры и безусловно немислимым в России, чувствуется ныне и у нас»*.

Стало быть, проблема многодушия стала российской проблемой, и самоанализ философа имеет общезначимый смысл. В своем рассуждении Степун исходит из того, что на данном этапе своего развития человек не способен совладать с разнообразием душ, т. е. с многодушием: «*Положительное богатство человеческого многодушия катастрофически сталкивается с требованием строгого отграничивающего единодушия*»**.

Он рассматривает три возможных типа преодоления многодушия. Первый путь, наименее для него приемлемый, — мещанский. «Мещанское разрешение проблемы единодушия и многодушия... сводится к погашению в человеке всякой борьбы, к уничтожению в нем всякого раздвоения путем атрофии в его груди всех душ, кроме одной, житейски, наиболее удобной, практически наиболее стойкой»***. На этом пути, как кажется философу, исчезает сложность личности, а стало быть, и сама личность отчуждается от самой себя: «Мещанская душа... всего только осадок земной жизни, порождение ежедневных дел, общественных отношений, бытовых зависимостей, связей с миром внешних отношений, т. е. в конце концов, *вообще не душа, а вещь*» (курсив мой. — В. К.)****. Это вполне романтическое неприятие им мира буржуазных ценностей не означало однако, что его так уж прельщала второй путь — мистический.

Казалось бы, что плохого, если «в мистицизме многодушие не атрофируется, но преобразуется путем его вознесения в царство всеединящего духа»*****. Более того, «единодушие

* Степун Ф. А. Прошлое и будущее славянофильства // Степун Ф. А. Сочинения. С. 828.

** Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 154.

*** Там же.

**** Там же. С. 155.

***** Там же. С. 157.

мистическое... утверждает полноту и богатство человека, все сложное человеческое многодушие, но лишает это многодушие жала противоречий, ибо связывает его утверждение с подчинением каждой входящей в него души закону духовной установой, чем и достигает своей тайны: полного отождествления единогодушия и многодушия, абсолютной целостности»*. Однако религиозно-мистическое разрешение противоречия кажется Степуну исключительным, т. е. не общезначимым. В пределе — путь мистический ведет к *святости*, а святой полностью растворяется в Боге, что *лишает человека творческих стремлений*: «Это путь священной пассивности и духовной нищеты»**, поэтому «мистический строй души враждебен творчеству»**. А со времен первого грехопадения именно творчество, преодоление косного мира и себя было задано Богом человеку как цель жизни. То есть Бог заповедал творчество. Оно может быть трагичным, но это единственно естественное состояние человека.

Какой же тип души наиболее предрасположен к творчеству? И каким путем, стало быть, идти человеку? Для Степуна, без сомнений, артистическим. Таким образом, он как бы приходит к решению проблемы творчества, поставленной в двух его ранних программных статьях — «Жизнь и творчество» и «Трагедия творчества (Фр. Шлегель)». Степун формулирует вполне определенно: «Основная черта артистического душевного строя — страстная любовь к творчеству, предопределенность к нему. ...Радость артистической души — богатство ее многодушия, страдание артистической души — невоплотимость этого богатства в творческом жесте жизни»***. Но эта невоплотимость побуждает вроде бы все к новым и новым творческим деяниям, ибо «артистизм — предельное утверждение многодушия»****.

Здесь очевидна полемика с классической эстетикой, отвоdivшей актеру весьма невысокую ступень при характеристике художественной деятельности. Скажем, Гегель полагал, что самость актера совпадает с его личиной, иными словами, отказал актеру в праве на личностную независимость: «Актер должен быть чем-то вроде инструмента, на котором играет автор, губкой, впитывающий все краски и так же, без изменений от-

* Там же. С. 155.

** Там же. С. 156.

*** Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 158.

**** Там же.

дающей их назад»*. Заметим, что традиционно именно дьявола называли актером, обезьяной Господа Бога, повторяющей его движения, но искажающей суть, ибо дьявол склонен не к творчеству, а к разрушению мира. В христианстве страсть к разрушению никогда не считалась творческой страстью (правда, Мих. Бакунин назвал эту страсть благородной, тем самым поддержав позицию дьявола). Актерский путь воспринимался как свобода от мещанства, не более того, в «Вильгельме Мейстере» Гете. Он возможен, когда молодой человек находится в поисках себя, своей сущности. Найдя, он становится творцом, деятелем, а не актером. И хотя тот же Гегель считал, что «с точки зрения нашего современного умонастроения быть актером не позорно ни в моральном, ни в социальном отношении»**, Степун фиксирует совершенно другую, но весьма реалистическую ситуацию: «В Германии достопочтенные граждане и поныне не сдают им (актерам. — В. К.) комнат и квартир. Все это правильно и в порядке вещей. В настоящем актере всегда должно чувствоваться нечто скитальческое и бездомное»***. Надо заметить, что говоря то об актере, то об артисте, Степун поясняет эту смену терминов: «Интересующая меня душа актера, конечно, только разновидность общеартистической души»****. Показательно, что в начале века бездомность, беспочвенность, скитальчество артиста — с полной переменой оценок — стали восприниматься прологом пути всего человечества, на котором только и возможно творчество. Ведь Степун объявил, что строит свое исследование на самоанализе, т. е. перед нами своего рода рентгенограмма, но рентгенограмма человека вполне определенной эпохи, а также и страны. Из предъявленного нам рентгеновского снимка понятно, что данному «большому» претит мещански-буржуазное душе- и мироустройство, что он не испытывает доверия к мистически-религиозной возможности устройства конкретной человеческой жизни, зато именно актерски-артистический путь предоставляет, на его взгляд, человеку шанс сохранить свою душевную сложность, свое многодушие и реализоваться как творческой личности. Если мы вспомним, что даже Павел Флоренский называл свое уче-

* Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 568.

** Там же. С. 569.

*** Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 170.

**** Там же. С. 154.

ние «религиозным эстетизмом»*, то станет ясно: *перед нами точный отпечаток мироощущений духовной элиты Серебряного века.*

Но вот ведет ли актерство к творчеству? Глубоко пессимистически глядел на ситуацию Серебряного века его прямой провозвестник — Иннокентий Анненский. «**Когда миновала пора творчества, — писал он, — выдвинулись актеры — век творчества сменился веком интерпретации**»** (выделено мной; курсив И. Анненского. — В. К.). Ведь творец практически из ничего создает нечто. А актеру дана роль, дана личина, которую он должен оживить. Степун чувствовал свою эпоху и расклад в ней интеллектуальных энергий иначе. «Мистицизм и мещанство, — утверждал феноменолог, — по совершенно разным мотивам, одинаково враждебны творчеству. ...Всякая артистическая душа живет вечным восторгом о творческом раскрытии своей тайны»***. Однако он отнюдь не прямолинеен, не публицистичен. С философской объективностью он указывает, как и многие его современники, на связь эстетического созидания с проблемой восхождения к Богу. Еще в «Жизни и творчестве» Степун писал: «*Лишь искковозив все свое творчество и все творения свои последнюю религиозную тоскою, может человечество оправдать творческий подвиг свой*»**** (курсив мой. — В. К.). Творчеством не создать Бога, но само оно является заданной Богом человеку задачей. Творчество — это создание новых смыслов.

Впрочем, в Бога и творчество играла вся неорелигиозная элита, но когда пришло время испытаний, не нашлось ни у одного ни силы, ни влияния, чтобы явиться Лютером или протопопом Аввакумом, или хотя бы Львом Толстым. Именно это актерство неорелигиозной элиты презирал Анненский: «Срывать аплодисменты на Боге... на совести. Искать Бога по пятницам... Какой цинизм!»**** И вправду, неорелигиозное движение, именно как движение, не вышло за пределы элитарных

* Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. Т. I (2). С. 585.

** Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 483.

*** Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 158.

**** Степун Ф. Жизнь и творчество // Степун Ф. А. Сочинения. С. 126.

***** Анненский И. Книги отражений. С. 485.

салонов, оказалось абсолютно вне народного восприятия. Степун дал весьма убедительный феноменологический анализ своей, а стало быть, так называемой «русской» души. Ей заказаны мещанские соблазны, ей чужд мистический путь, требующий растворения в Боге, зато открыт путь артистический, ибо он сохраняет все ее многодушие. Напомню, однако, слова одного из персонажей Достоевского: «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил».

Но и Степун задает похожий вопрос, который окончательно смыкает его феноменологический анализ с социокультурной проблематикой: а что если многодушие есть, а творчества нет? Что тогда? На что способна артистическая душа? Да и обладает ли она вообще онтологическим статусом? Вдруг у него вспыхивает эта тема: «Странная, призрачная, химерическая душа, по отношению к которой всегда возможен внезапный вопрос: да существует ли она вообще или ее в сущности нет, т. е. нет в ней подлинного духовного бытия?»* И ответ он дает жесткий и определенный: «Нет сомнения, *что вне выхода в творчество артистический путь до конца сливается с путем катастрофическим, превращаясь из специфической формы разрешения многодушия в единодушие, в удушение души на безысходных путях многодушия*»** (курсив Степуна. — В. К.). То есть не творчество страшно, а его отсутствие, его имитация, что неминуемо может привести к катастрофе.

Именно эта тревога философа и составляет сегодня для нас главный интерес его феноменологического построения.

5. Опасности артистизма

Степун начинает с простого хрестоматийного примера. Бывший на грани самоубийства Гете написал «Вертера», в котором герой стреляется, зато писатель возвратился к жизни. И Степун очень четко формулирует свою задачу: «Моя проблема артистического творчества, не сопряженного с художественным дарованием, сводится к вопросу: как застрелить в себе

* Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 158.

** Там же. С. 163.

Вертера, не имея возможности его написать?»* Жажда творчества у актера не случайна. Она предопределена инстинктом самосохранения, ибо «артистизм — предельное утверждение многодушия... в эстетически совершенной картине борьбы»**. Но если не состоится акт творчества, если не будет создана «эстетически совершенная картина», тогда начинается либо коллапс, либо в одном человеке «война всех против всех», а в результате, преодолевая это состояние, актер пытается найти себя в реальности. «Характернейшей чертой подлинного артистизма, — замечает Степун, — является при этом одинаково непреодолимое тяготение *как к действительности, так и к мечте как к двум равноценным полусферам жизни*»*** (курсив мой. — В. К.).

Иногда подлинный актер может и в действительности сыграть некую возвышенную роль по требованию необходимости. Но актерская игра — минута, а жизнь — длительна, держаться игрой не может (речь, разумеется, не об экстремальных ситуациях). «Всякая организованная социальная жизнь, — констатирует философ, — неизбежно требует учитываемости всех поступков своих членов. Но подлинный актер — существо не учитываемое; в его душе всегда слышен глухой анархический гул. Ему часто свойственна высшая нравственность, но всегда чужд устойчивый морализм. Актеры естественны на баррикадах и непонятны в парламентах. *Гении минут и бездарности часов*, они часто талантливые любовники и обыкновенно бездарные мужья»**** (курсив мой. — В. К.). Родовая ошибка актера: преобразая себя, он, выйдя в жизнь, полагает, что так же успешно преобразает и все окружающее. Но человеку, ставшему индивидуальностью, естественно *не поддаваться чуждому влиянию и жить своей собственной жизнью*. Так что даже подлинный актер, на взгляд Степуна, вне сцены не адекватен нормальному процессу жизни.

Актеру свойственно менять роли, и жизненная смена ситуаций вызывает в актере не желание разобраться в сути проблемы, а просто сменить маску. И тут возникает феномен отказа от вчерашних ценностей и вчерашних друзей. Это заложено в

* Там же. С. 165.

** Там же. С. 158.

*** Там же. С. 164.

**** Там же. С. 169—170.

самой структуре артиста. «В многодушии артистической души всегда таится такое многообразие эротических возможностей, какого никогда не осуществить жизни. Осуществление какой-либо одной возможности неизбежно превращается потому в артистической душе в предательство всех остальных»*. Отсюда «совершенно неизбежный для артистической души, конституирующий ее как таковую, грех — грех предательства»** (курсив мой. — В. К.). Поневоле захочешь отгородиться от актера театральной рампой, чему, впрочем, настоящий актер и сам рад.

Но гораздо более скверная и опасная ситуация, когда актер лишен дара творчества. «Роковая ошибка творчески бессильного, дилетантствующего артистизма — всегда одна и та же: всегда *попытка оседло построиться на территории мечты*. ...Результат этих попыток неизбежно один и тот же: *убийство мечты реализацией и взрыв жизни мечтой*»*** (курсив мой. — В. К.). Что значит взорвать жизнь мечтой? Это значит заставить ее актерствовать день и ночь, заставить жизнь потерять свои сущностные основы. Ведь и для актера мечта и творческое деяние разные вещи. «Мечтать для артистической души — значит временно передавать ведение своей жизни... — душе-призраку. ...*Но жизнь, творимая призраком, — неизбежно призрачная жизнь; в сущности, не жизнь, но игра призрака в жизнь*»**** (курсив мой. — В. К.). Пока эта призрачная жизнь существует на сцене, все нормально, но катастрофа, если она шагает в зал и дальше в мир.

Беда и опасность России в том, что в ней существует некое множество людей, лишенных мещанской души и связанных с нею буржуазных добродетелей, лишенных также и мистически-религиозного горения, зато наделенных артистической душой. Возможно, так случилось потому, что в свое время Россия не прошла через многовековой опыт Западной Европы с его крестовыми походами, религиозным фанатизмом, а также эпохой бюргерского устройства частной жизни. А вот игровые моменты звучали не раз: тут и неперебродившее скоморошье язычество; и игра в любовь к татарскому хану; и «потемкинские деревни»;

* Степун Ф. А. Природа актерской души. С. 161.

** Там же. С. 162.

*** Там же. С. 166.

**** Там же. С. 167–168.

и генералиссимус Суворов, кричавший петухом; и построенное «цивилизованного фасада» варварской империи, да мало ли что еще можно вспомнить. Во всяком случае, тип «актера в жизни» был очень свойственен русской культуре. И Степун это констатирует: «Есть люди безусловно артистического склада, у которых в душе множество возможностей, главная душа которых, однако, всегда почему-то под ногами у множества ее второстепенных душ. ...В социальной жизни их бросает от журналистики к агрономии и от скрипки к медицине; в личной так же, — от жены к демонической актрисе и от актрисы снова к другу-жене. Всюду они отчаянные дилетанты, которым даны “порывы”, но не даны “свершения”, которые ежедневно сжигают то, чему еще вчера поклонялись, т. е. вечно поклоняются праху. В молодости громкие хулители своей среды, революционеры, они к старости всегда ее тайные поклонники, обыватели, ибо только в ощущении себя “заеденными средой” возможно для них примирение со срывом всей своей жизни. Таковы те *жертвы артистизма*, которых так особенно много среди широких, талантливых, богатых русских натур. Их тайна разгадана еще Потугиным. *Их тайна — отсутствие творчества*»* (курсив мой. — В. К.).

Выписанные строчки Степуна заслуживают внимательного и медленного чтения, ибо здесь показана питательная среда, из которой формировались русские революционеры. Возможно, эти артистические натуры так бы и составляли некую взвесь в русском обществе, являясь своеобразным дополнением и как бы бытовым снижением артистизма столичной элиты эпохи. Но прогремели одна за другой три русские революции. А по наблюдению Бунина, «одна из самых отличительных черт революций — бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна»**.

И тут «жертвы артистизма» удивительно совпали с настроениями поднявшегося, вышедшего к самостоятельности народа. И артистические натуры весьма способствовали организации той жизненной мистерии, где кровь и жертвы были настоящими; они были не только режиссерами и творцами этих зрелищных действий, но не брезговали и исполнением вспомогательных ролей.

* Там же. С. 163.

** Бунин И. А. Окаянные дни. С. 91.

В чем же была точка их соприкосновения с народом? Почему элита Серебряного века создавала столь личинно-маскарадный мир художественных и религиозных идей? Случайно ли прозвучало это предвестие? Или тут простое совпадение?

6. Артистизм в России как культурно-возрастное явление

Каждый народ, каждая культура проходит этапы своего взросления одним ей свойственным образом. Подростковый фанатизм мог сказаться в крестовых походах, он же звучит в идее Реформации о приобретении богатства как богоугодном деле.

С какой же идеей взрослел русский народ, вступивший всей массой в историческое поле свободы? Разумеется, не с идеями марксизма, которые требуют изощенного ума для их восприятия. Идея была простая, высказанная Лениным в июне 1917 г. на первом Всероссийском съезде Советов: «Переходя к вопросу внутренней политики, — вспоминает Степун, — Ленин удивил всех предложением немедленно же арестовать несколько сот капиталистов, дабы сразу прекратить их злостную политическую игру и объявить всем народам мира, что партия большевиков считает всех капиталистов разбойниками»*. Тут и представление о жизнедеятельности буржуазии как об «игре», а также расшифровка этой игры — «разбойничество». Если же учесть, как полагал Степун, что «Ленин, в одиночестве думавший о революции, уже жил массовой психологией»** (курсив мой. — В. К.), то становится очевидным понимание народом так называемой социалистической революции как грандиозного разбойно-игрового действия, где низы просто должны занять место верхов. Не трудом медленного подъема своего социального и культурного уровня, а, по слову Достоевского, разом, как на театре, сегодня «мужик», а вот к завтраму уже сразу «барин». Такое стремление было вполне в духе сложившейся к XX в. народной психологии. Называя Октябрьскую революцию «нашествием внутреннего варвара», С. Л. Франк отмечал тем не менее, что «нашествие это движимо не одной

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 103–104.

** Там же. С. 69.

лишь враждой к культуре и жаждой ее разрушения; основная тенденция его — стать ее хозяином, овладеть ею, напитаться ее благами. ...Отчужденность от “барина” и презрение к нему есть преходящая форма, под которой скрывается зависть к барину, желание самому стать “барином” не только в материальном, но и в духовном отношении». *То есть стать не самим собой, а сыграть иную жизненную роль.*

Но быть может, была более значительная идея? Согласимся, во-первых, что артистическая идея игры в новую социальную роль не такая уж мелкая, а во-вторых, обессиленность и малую продуктивность всех прочих идей прекрасно продемонстрировала война. Наиболее честные из русских мыслителей заговорили о *духовной неподготовленности России* военному противостоянию, ибо российская «общественность во время небывалой мировой катастрофы бедна идеями, недостаточно воодушевлена. Мы расплачиваемся за долгий период равнодушия к идеям»**. И это тем прискорбнее, что речь идет о самой идее национального бытия России, о ее самовидении, ведь «война апеллирует не к моральной справедливости, а к онтологической силе»***.

Надо сказать, что Степун, несмотря на возгласы патристических публицистов по обе стороны фронта (в России и в Германии) о пробуждении во время войны национальной (и одновременно всемирно-значимой) идеи, видел вокруг себя то состояние умов, которое он позднее назовет «*метафизической инфляцией*»****. Живым примером был его старый оппонент философ-славянофил Владимир Эрн, кстати, один из ближайших друзей Вяч. Иванова и П. Флоренского. Не участвовавший сам в боевых действиях, но писавший программные антинемецкие статьи — вроде «От Канта к Крупу», «Налет Валькирий» и т. п., В. Ф. Эрн, говоря о страдавших в окопах русских солдатах, торжественно провозглашал: «Вместо людей в серых шинелях мы видим вдруг *живой серый гранит* (курсив В. Ф. Эрна. — В. К.), который решительно неподвластен обыч-

* Франк С. Л. Из размышлений о русской революции. С. 216.

** Бердяев Николай. Судьба России. М.: Изд. Г. А. Лемана и Е.И. Сахарова, 1918. С. 89.

*** Там же. С. 194.

**** Степун Федор. Путь творческой революции // Степун Ф. А. Сочинения. С. 430. Курсив Ф. А. Степуна.

ным законам человеческого существования. ...Этот момент есть явление народного *духа*, внезапное вторжение онтологии народного существования»*. Этими словами рисуется почти мистериальная ситуация почти хорового Дионисова действия («неподвластность обычным законам человеческого существования»), но сам Эрн этого не замечает, его мышление слишком театрально-героично.

Находившийся в действующей армии Степун писал по поводу этих ура-патриотических философствований: «Ужаснейшая ложь нашей идеологии. “Отечественная война”, “Война за освобождение угнетенных народностей”, “Война за культуру и свободу”, “Война и св. София”, “От Канта к Крупну” — все это отвратительно тем, что из всего этого смотрят на мир не живые, взволнованные чувством и мыслью пытливые человеческие глаза, а какие-то слепые бельма публицистической нечестности и философского доктринерства»**. Поэтому он с иронией замечает о добровольцах, отправившихся на фронт под влиянием этой патриотической публицистики: «Для них *театр военных действий* в минуту отправления на него *рисовался действительно всего только театром*»*** (курсив мой. — В. К.). Между тем эта война «не есть война, а есть *некое теургическое действие*, или называй как-нибудь иначе, это все равно»**** (курсив мой. — В. К.). Во всяком случае, в этом действе и жертвы, и кровь были уже настоящие и готовили Россию к большевистским теургическим действиям. Напомню наблюдение Бердяева: «Новый антропологический тип вышел из войны, которая и дала большевистские кадры»*****.

Свои письма с фронта, производившие большое впечатление, Степун печатал под псевдонимом Н. Лугин в журнале «Северные записки»*****. И при всем, казалось бы, ограни-

* Эрн В. Ф. Время славянофильствует // Эрн В. Ф. Сочинения. М.: Правда, 1991. С. 395.

** Степун Ф. Из писем прапорщика-артиллериста. С. 75.

*** Там же. С. 75.

**** Там же. С. 68.

***** Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 230.

***** Журнал этот, вспоминал С. И. Гессен, «очень скоро стал популярен, особенно после публикации в нем “Писем капитана артиллерии” (так у Гессена. — В. К.) Ф. А. Степуна» (Гессен С. И. Мое жизнеописание // Вопросы философии. 1994. № 7–8. С. 159).

ченном кругозоре артиллерийского прапорщика он разглядел нечто, что проморгали многие, связанные либо партийной идеей, либо поисками мистической сущности России. Он понял и указал на *артистизм как на архетипическое, онтологическое состояние русской жизни, русской души*, угадав чудовищность, если оно проявляется в реальности, теургического действия. *Архетипическое*, ибо тянется из языческого прошлого, *онтологическое*, ибо составляет на данный момент суть национального бытия. Он писал: «Очень это странно, но настроение призванных к “наивысшему подвигу” сынов России трагически похоже на настроение изгнанных из России студентов-эмигрантов и политических беглецов. Та же стонущая тоска в настоящем, та же лирическое настроение как основной душевный колорит, та же поэтизация прошедшего, та же возносящая и развращающая, спасительная и тлетворная мечтательность. Отсюда и наш граммофон, и гитара, и Вяльцева, и Панина, и все застольно-русское, грустно-цыганское, надрывно-самовлюбленное, себя уязвляющее и свои раны лелеющее, все то, к чему все мы так привыкли, что так любим, что знаем с ранней юности, как типично русское настроение. ...Но разве это настроение, если его даже взять в его мистическом, а не в его кабацком смысле, есть настроение героев и воинов?»* Разумеется, как он впоследствии констатировал, эта мечтательность, пронизавшая все слои русского народа, не могла не взорвать государства, устроив на его обломках «мистерию-буфф».

Степун не раз отмечает у простого солдата желание убежать от своей жизни, заменить ее мечтой, выдумкой, игрой. У Степуна был в этом наблюдении весьма зоркий предшественник — Достоевский, который писал: «И простолюдин, и даже пахарь любят в книгах наиболее то, что противоречит их действительности, всегда почти суровой и однообразной, и показывает им возможность мира другого, совершенно непохожего на окружающий». И далее пояснял: «Александр Дюма написал... гениально, именно так, как нужно для рассказа народу. ...Мне самому случалось в казармах слышать чтение солдат... о приключениях какого-нибудь кавалера де Шеварни и герцогини де Лявергондьер. ...Эффект впечатления был чрезвычайный»**. Но читать

* Степун Ф. Из писем прапорщика-артиллериста. С. 77–78.

** Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 50, 53.

простому мужику сложно, ибо при чтении очевиден ракурс преломления между своей и чужой жизнью. Игра приближает, почти превращает играющего в прельщающий его образ. Уже имея другой, нежели Достоевский, исторический опыт, Степун углубляет это социологическое наблюдение: «Быть может, и та страсть к театру, что залила Россию в первые революционные годы, объясняется той же *народной жаждой быстрого социального восхождения* (курсив мой. — В. К.). За правильность этой гипотезы говорит, во всяком случае, и нелюбовь деревни к пьесам из крестьянского быта и бесспорное пристрастие деревенских лицедеев к ролям из господской жизни»*. Если Степун прав, то можно предположить, что ненависть к высшим слоям на самом деле означала *тайное желание* занять их место. В своем социально-историческом опыте народ опирается на сложившиеся ценности общества. Религиозный пафос был достаточно маргинален (старообрядцы), действующее духовенство — презираемо всеми слоями народа, так что пойти *путем религиозного преобразования* общества (реформаторских, тем более пуританских социальных движений) получавший независимость мужик не мог. *Бюргерский путь*, путь кропотливого труда, экономии, медленного строительства собственного уголка, в России не прижился, ибо не сложилось настоящего, буржуазного, третьего сословия. Заместившее его дворянство получило свои преимущества одним махом — указом за верную службу, это был *путь немедленного возвышения*, который отложился в народной памяти, укоренившись в национальной ментальности. Лишившись традиционных скреп общинно-государственного принуждения, когда не успели сложиться связи социально-экономического правопорядка, народ оказался в ситуации перекасти-поля, беспочвенного героя Достоевского, который, как показал М. Бахтин, способен примерить на себя любую социальную роль, но охотнее ту, где сразу «из грязи — в князи».

Артистическая эпоха есть, по сути дела, проявление этого «беспочвенного» социального положения людей, причем ошутимого большинства — не только в России, но и в Европе, и в Америке — выхода на историческую арену человека массы, который ощутил себя главным действующим лицом и главным распорядителем всех предшествовавших культурных и цивилизационных ценностей, но пользоваться ими еще не умел.

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 323.

Разумеется, в каждой культуре это был человек своего, не похожего на соседский, исторического и социального опыта: этот диапазон очерчивается двумя литературными персонажами — от Мартина Идена до Павки Корчагина. Отметим житейский «американский» реализм и прагматизм (при всем бессребреничестве и романтизации творчества) у героя Джека Лондона и постоянную ориентацию на книжные образцы («Овод» и пр.) у героя Николая Островского. Характерно при этом, что оба эти образа в значительной степени автобиографичны.

Мы часто говорим о молодости американской нации. Но там народ был свободен, а потому исходил всегда из своих реальных жизненных возможностей. В России — иное. Долгое социальное рабство (от татаро-монгольского ига до крепостного права) не давало развернуться самодеятельности российского крестьянства, не давало ему повзрослеть. Ребенок, подрастая, осваивает жизнь взрослых при помощи игры. Он целиком перенимает повадки и внешние приметы избранного им для подражания взрослого, но никогда не в состоянии усвоить те реальные проблемы, что стоят за внешним обликом и манерой поведения. Поэтому американец наивнее, ибо не подражает, но умудреннее, взрослее, русский — инфантильнее и, по сути дела, неопытен в устройстве собственной жизни. Американец и европеец желают театра, зрелищ, могут себя ощутить участниками театрального спектакля, выступающими *на исторической сцене*, окруженными зрителем-миром. Русский народ желает, и это Вяч. Иванов угадал, *мистерияльной игры* с полным перевоплощением, чтоб не временно казаться кем-то, а стать этим, изображаемым. Степун замечает: «Не зрелищ хочет народ, но игры. Наблюдая происходивший в моих деревенских актерах процесс *художественного предвосхищения предстоящего им революционного переселения в высшие слои жизни*, я начал понемногу понимать и то, почему народ не любит народных пьес, и то, в каком настроении играли крепостные актеры... Мне кажется, что *исключительная театральность русского народа есть не только природное, но социально-возрастное явление*. Во всяком случае углубленное постижение этой театральности совершенно необходимо для серьезного социологического анализа *на добрых 50 % разыгранной большевистской революции*»* (курсив мой. — В. К.).

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. I. С. 49.

Конечно, вошедший в историческое пространство человек массы повсюду, в любой культуре требует зрелищ. Но в одном случае он зритель, в крайнем случае — пассивный участник (карнавал), в другом — мистериальная жертва. Чем ближе к востоку Европы, чем меньшую вестернизацию прошли народы (Германия и Франция менее «западные», чем, скажем, Англия), тем больше шансов на теургическое всеобщее — тотальное, тоталитарное — действо. Французская революция 1789—1794 гг. рядились в тоги римских республиканцев и рубила на гильотине многие тысячи голов. Муссолини апеллировал к императорскому Риму, насаждая фашизм. Гитлер возрождает образ древнего германца а-ля Арминий (победитель римских легионов в Тевтобургском лесу). Это был путь самоутверждения европейских стран вдруг оказавшихся маргиналами в процессе цивилизации, отстаивания своего места наперекор «Западу».

Отсюда еще одно определение. Артистическая эпоха — это реакция на введение в историческое поле свободы огромных свежих масс людей. Старые системы очеловечения, гуманизации, цивилизации (вроде мистически-религиозного и мещански-бюргерского) дают сбой. Тогда включается в действие артистическая система, возвращающая людей в доцивилизованный этап с реальными мистериями и жертвами, таким путем пытаясь помочь сознанию масс справиться с обрушившейся на них свободой. Человечество как бы сызнова проигрывает свое духовное развитие, дорабатываясь до предохранительных механизмов цивилизации, но уже способных совладать с человеком массы. После катаклизмов XX века Европа, включая и Россию, похоже, возвращается к ренессансной — с опорой на личность — парадигме истории. Соборное сумасшествие эпохи сошло на нет, игра не требует больше материальной крови, не требует жертвы, канализована, формализована, а человек отделен от действия как зритель — рампой: экраном кино, телевизора, трибунами стадионов и т. п.

Конечно, этот Контрренессанс прозвучал в России иначе, нежели в других европейских странах, хотя ко всей европейской жизни можно смело отнести слова Бердяева о конце Ренессанса и о кризисе гуманизма. «Я ощущаю эпоху, в которую мы вступаем, как конец ренессансного периода истории»*, — так он формулировал центральную тему своей историософии. Россия в отличие от других стран Европы имела слишком крат-

* Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Мысль, 1990. С. 116.

кий промежуток ренессансного мироощущения (начиная с Пушкина), чтобы он мог стать защитным слоем против варварства. Ренессанс, понимаемый как *глубоко гуманизированное христианство*, утвердился в России, как и взлет собственно духовной христианской проповеди, обращенной к личностному смыслу верующих, лишь под конец XIX столетия. И проповедники этого христианства сочетали в своем творчестве и ренессансные черты, откровения о душе человека, и вызывающе антигуманистические построения. Не случайно возник Великий Отказ великого писателя России Льва Толстого от всего возрожденческого по духу искусства, от науки, от цивилизации. Не случайно самый главный «персоналист» в русской духовности Достоевский выступал с антиличностными призывами: «Смирись, гордый человек!»

Зато традиции дьявольского артистизма, самозванничества, особенно ярко вспыхивавшего в смутные времена России, ох как были сильны. Их силу предсказал в «Бесах» Достоевский устами Верховенского: «И начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой мир еще не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого? ...Ивана-Царевича» (курсив мой. — В. К.). Ставрогин догадывается и проясняет этот сказочный образ: «Самозванца? — вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на иступленного. — Э! так вот наконец ваш план». *Самозванец — это актер, вжившийся в чужую личность*, нося ее, однако, как личину. XX в. вместо самозванцев подарил, так сказать, *самоназванцев*. Людей псевдонимов. То, что было свойственно для художественной среды, прежде всего для актеров, обрело новую жизнь в революции. *Революцию творили*, ее силы возглавляли — *личины, псевдонимы*, так в личинном своем облике и вошедшие в народное сознание — Ленин, Сталин, Троцкий, Каменев, Зиновьев, Молотов, Горький, Бедный, Киров. Этими псевдонимами — даже не другими именами, псевдонимами — называли старые города, отнимая с именем и историческую жизнь. Ожившие личины требовали крови, чтобы поддержать свое призрачное существование. И за артистической эпохой, продолжая ее, как закономерное следствие пришла эпоха, когда люди, причем все, *в едином мистериальном действе* не просто играли, а, перевоплощаясь, жили своей ролью.

Это и было то самое теургическое действие, та мистерия, хотя и в современном облике, которую призывал на Русь Вяч. Иванов. Не только Степун, но и Бердяев, говоря о конце Ренессанса, о

тоске постренессансного человека «по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии», полагал, что «самым блестящим теоретиком этих синтетически-органических стремлений является у нас Вячеслав Иванов»*. Но именно Вяч. Иванов ужаснулся исполнению в реальности своих предвестий, о чем не без иронии вспоминал Борис Зайцев: «Как будто начали сбываться давнишние его мечты-учения о “соборности”, конце индивидуализма и замкнутости в себе... Вот от этой самой соборности он только и мечтал куда-нибудь “утечь”. ...Здравый же смысл все-таки взял у “мэтра” верх: в 1921 году Вячеслав Иванов со всей семьей уехал в Баку... но в 1924 году “утек” в Италию»**. Где, замечу кстати, в 1926 г. принял католичество по стилистической фигуре Вл. Соловьева. Характерно наблюдение современной исследовательницы о восприятии после Октября его идей о мистериальном искусстве. Посмеявшийся некогда над этой идеей Андрей Белый, приняв Октябрьскую революцию, прибежал к Вяч. Иванову каяться в былой насмешке. «Поразительный эпизод рассказывает Ольга Дешарт, ученица Вяч. Иванова и близкий его семье человек. Она вспоминает, как “после октябрьской победы большевиков, в пору хаоса, нелепых арестов и убийств, ворвался однажды Белый к В. И.: “Вячеслав! Ты узнаешь, узнаешь? Ведь советы — это твои оркестры... Совсем, совсем они!”» (Дешарт О. Введение // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 161). Правда, по воспоминаниям тех же мемуаристов, Вяч. Иванов категорически отказался разделить восторги Андрея Белого»***. А «дионисийский взрыв» революции, отвергший все защищающие человека социальные структуры, охотно использовал наработанные артистической эпохой личинно-игровые методы освоения и преображения реальности.

Так что артистическая эпоха была как бы увертюрой надвигавшегося на Россию безумия как образа жизни, и как и положено безумию — игрой, изживавшей болезнь, в данном случае — *социальную болезнь взросления* оторвавшейся от

* Бердяев Н. А. Кризис искусства // Бердяев Н. А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 294.

** Зайцев Б. Далекое. М.: Советский писатель, 1991. С. 484–485.

*** Магомедова Д. М. Символизм и тоталитаризм: от «всемирного искусства» к тоталитарной модели. К постановке проблемы // Контрапункт. Книга статей памяти Г. А. Белой. М.: РГГУ, 2005. С. 285.

общинно-государственной и семейно-родовой жизни огромной массы народа.

7. Артистизм и революция, или Что как называлось

Разбушевавшаяся в Октябре народная стихия была, по мнению одних, обманута большевиками, по мнению других — ими изнасилована, по мнению самих большевиков — верно управляема, по наблюдению же Степуна — поставлена судьбой, роком, историей в определенные сценические условия, в которых *приняла предложенные ей роли. Ибо хотела принять*. Этого требовала жажда «быстрого социального восхождения» (Степун), а *по правде* так не бывает, *только понарошку*, только в сказке. И народ это в глубине своей души понимал, понимал, что только в сказке Иван-дурак *вдруг* становится Иваном-Царевичем. Но *самоназванцы* предложили ему те же названия, позволяющие не только «грабить награбленное», но, *оживив сказку, сделать ее как бы жизнью*. «Воровской идеал, — замечал в своей пореволюционной статье Е. Н. Трубецкой, — находится в самом тесном соприкосновении с специальной мечтой простого народа. Есть эпохи народной жизни, когда все вообще мышление народных масс облекается в сказочные образы. В такие времена сказка — прибежище всех ищущих лучшего места в жизни и является в роли социальной утопии»*.

А утопия уже требует своего реального осуществления. Только в данном случае в сказочной, игровой форме, с переодеванием костюмов и имен (Иван-дурак в роли Ивана-Царевича и т. п.). В результате, как замечал Степун, «русский мужик был наречен русской революцией пролетарием, пролетарий — сверхчеловеком, Маркс — пророком сверхчеловечества, и... вся эта фантастика одержала в России столь страшную победу над Россией»**. Победила фантастика, сказка. Причем победившая фольклорная структура сознания и впрямь предполагала,

* Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 103.

** Степун Ф. Мысли о России. Очерк VIII (Национально-религиозные основы большевизма: пейзаж, крестьянство, философия, интеллигенция) // Степун Ф. А. Сочинения. С. 317.

что за словами, за мифическими персонажами существует самая что ни на есть реальность: большевизм, проникший в народ как сила, оправдывающая все народные стремления — даже дикие и темные, разумеется, почти религиозно воспринимал провозглашенные им истины. Не играя, а по системе Станиславского *живаясь во все слова своей роли*. Не случайно эта система оказалась близка эстетическому мировосприятию большевистских идеологов, именно на нее сделавших упор в художественном воспитании населения. И не только художественном. Партия большевиков, писал Степун, страстно боролась за осуществление своих принципов, «не брезгая никакими средствами, не останавливаясь ни перед какими препятствиями, слепо веруя, что сущность революции в том “философствовании молотом”, о котором говорил Ницше, что коммунистической вере действительно под силу двигать горами»*.

Это была как бы полужызыческая вера, где реальность замещалась фантастикой, но этой фантастикой жили, чувствуя себя хористами мистериального действия. Ситуацию пробуждения древних — доренессансных и догуманистических — смыслов замечательно описал Томас Манн в романе «Доктор Фаустус», романе, подытожившем эпоху: «В самом воздухе здесь застоялось что-то от человеческой психологии последних десятилетий пятнадцатого века, от *истерии уходящего средневековья*, от *его подспудных психических эпидемий*. ...Пусть это звучит рискованно, но, право же, крестовый поход детей, пляски в честь св. Витта, визионерско-коммунистическая проповедь какого-нибудь “босоногого брата” у костра... — казалось, все это здесь вот-вот разразится. ...Ведь *наше время* тайно, да нет, какое там тайно, вполне сознательно, с на редкость даже самодовольной сознательностью, поневоле заставляющей усомниться в естественном развитии жизни и насаждающей ложную, дурную историчность, *тяготеет к тем ушедшим эпохам и с энтузиазмом повторяет их символические действия, в которых столько темного, столько смертельно оскорбительного для духа новейшего времени*, сожжение книг, например, и многое другое, о чем лучше и вовсе не говорить»**

* Там же. (Кстати, ницшеанство русского большевизма заслуживает вполне серьезной разработки).

** Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 5. С. 50.

(курсив мой. — В. К.). Но все же — *повторяет*, не просто живет, но еще и играет. Вот это странное мироощущение и пытался угадать Степун. Оно вело в провал тоталитаризма, но оно же давало шанс на то, что рано или поздно игра прекратится, а тогда сам собой угаснет и мистериально-соборный бесовский хоровод.

Каждому «представителю народа» было внушено, что он — член счастливейшего исторического сообщества, которое, конечно, вызывает зависть у врагов. Враги имели *имена-клички*, своего рода *роли* (скажем, «буржуй», «кулак», «вредитель», «попутчик» и т. п.). По ходу мистерии врагов надо было находить и обезвреживать, этим действием увеличивалось счастье оставшихся членов сообщества. Каждый чувствовал, что ему поручена роль спасителя отечества, но может быть поручена и другая роль, он не навечно прикреплен к своей личине, своей маске. Диапазон ролей определен. От «сподвижника» до «жертвы», которая приносится в закляние с пролитием ее настоящей крови, чтобы сплотить, склеить общество. При чем жертвы всегда надеялись, что вдруг в какой-то момент их роль из мистериальной станет просто театральной, и, осудив их для виду, втайне диктатор их помилует. Поэтому они и «играли честно роль злодеев в спектаклях, выдуманных им» (*Наум Коржавин*). Вот эта вот тонкая, еле уловимая грань между подлинной мистерией и вполне кровавой игрой в мистирию, когда все подлинно должно было выглядеть и происходить, но за этой псевдоподлинностью все же скрывалось тайное ощущение, что когда-нибудь мистерия станет обыкновенным театром, а жертва — лишь театральной жертвой. Исторический опыт не только подсказывал, что так уже однажды произошло, он был все-таки прививкой, не дававшей, по крайней мере некоторым, весьма небольшому числу людей самостоятельного духа, принять эту мистирию как историческую заданность жизни.

Им-то казалось, что происходящее в России, Германии, Италии — *кровавый фарс*, всего лишь *попытка* возродить мистирию, но такая попытка, когда грань игры и жизни почти незаметна, хотя есть надежда, что пронизанная личностными смыслами европейская жизнь сызнова цивилизуется и дистанцируется от игры. Вместе с тем, если поверить русским мыслителям, выразителям неособорности (Флоренский, Эрн, Вяч. Иванов и др.), то Россия была, в отличие от других европейских стран, обречена на мистериальное существование, в этом ее сущностная особенность. Другие страны Европы слишком заражены воз-

рожденческим пафосом индивидуального самоосуществления, поэтому соборность в них не утвердится, как бы они ни старались. Зато Россия к соборности предназначена едва ли не самой судьбой. Скажем, В. Ф. Эрн был твердо уверен в *антиренессансной направленности русского духа*: «Культура нового Запада с Возрождения идет под знаком откровенного разрыва с Сущим и ставит себе задачей всестороннюю *секуляризацию* (курсив В. Ф. Эрна. — В. К.) человеческой жизни. ...Новая культура Запада проникнута пафосом ухода от небесного Отца, пафосом человеческого самоутверждения, принимающего человекобожеские формы, пафосом разрушения всякого трансцендентизма... ...Русская культура проникнута энергиями полярно иными, ее самый глубинный пафос — пафос мирового возвращения к Отцу, пафос утверждения трансцендентизма, пафос онтологических святынь и онтологической Правды»*.

В социально-политическом плане этот пафос «мирового возвращения к Отцу» моментально выродился в преклонение перед Отцом народа — диктатором, вождем, «корифеем всех наук», а также *корифеем хора*. Вообще, прокламируемое славянофильствующими философами утверждение «онтологической Правды» имело истоком идеализированную жизнь Московского царства, из которого когда-то Россия через Смуту, потрясение всех основ, все же вышла к такому типу существования, что позволял хотя бы частично принять принципы исторического движения. К сожалению, призывы славянофилов всегда осуществлялись, но в такой чудовищной форме, что оказывались страшнее самых мрачных пророчеств их оппонентов.

По схеме теургически-хорового принципа творились театрально-политические мистерии не только в России, но и в нацистской Германии, фашистской Италии, франкистской Испании и т. п. И быть может, для нравственного выживания и возрождения чрезвычайно важно было не признать их бытийственно присущими роду человеческому, а лишь этапом, срывом, творимым, по выражению Степуна, «особыми демоническими энергиями человеческой души»**, а потому объяснимым особыми социоисторическими ситуациями, коих они являются порождением. Для Степуна большевизм — частный случай,

* Эрн В. Ф. Время славянофильствует. С. 388.

** Степун Ф. Религиозный смысл русской революции // Степун Ф. А. Сочинения. С. 393.

момент российской истории. А потому от мыслителя требуется не только умение не принять, как говорил Достоевский, существующее за свой идеал, но и умение найти, указать, построить объясняющую модель. Это Степун и пытался сделать. В одной из своих лучших эмигрантских работ он определил феномен революции как сочетание *молодости, преступности* и пробужденной в душах *демонической фантастики*. Все три обозначенные явления несут в себе колоссальной силы игровой элемент. Не говоря уж о молодых людях, через игру входящих в жизнь, напомним свидетельства В. Шаламова и А. Солженицына о склонности блатного мира к романтике, к позе, к актерству. Что касается демонизма, то он по определению предназначен строить на Земле «дьяволов водевилей». Когда случается вдруг революция, тогда оказываются отодвинутыми в сторону и мистические, и мещанские души, но торжествует душа артистическая. Ибо тогда «со дна сотен и тысяч душ одновременно срываются неизжитые мечты, неосуществленные желания, загнанные в подполье страсти. Начинается реализация всех несбыточностей жизни, отречение от реальностей, погоня за химерами. Все начинают жить ультрафиолетовыми лучами своего жизненного спектра. Мечты о прекрасной даме разрушают семьи, прекрасные дамы оказываются проститутками, проститутки становятся уездными комиссаршами. Передовые переходят из средне учебных заведений в чеку. Садистические «щипки и единицы» превращаются в террористические акты. Развертывается *страшный революционный маскарад*. Журналисты становятся красными генералами, поэтессы — военкорами, священники — конферансье в революционных кабаре.

*В этой демонической игре, в этом страшном революционно-метафизическом актерстве разлагается лицо человека; в смраде этого разложения начинают кружиться невероятные, несовместимые личины. С этой стихией связано неудержимое влечение революционных толп к праздникам и зрелищам, как и вся своеобразная театрализация революционных эпох»** (курсив мой. — В. К.).

Итак, главное, что происходит в этом актерстве, в этом революционном празднестве, — это «разложение лица», уничтожение личности, растворение ее в хоре, легкая и почти

* Там же. С. 394.

пародийная смена социальных ролей («*поэтессы — военкорами*»), человек теряет представление, кто он таков на самом деле, ибо целиком зависит от обряжающей его стихии. А потом и от возглавившей эту безличностную стихию партии. Кстати, *личность* определяла не только жизнь интеллигенции в советский период, скрывавшей свои мысли под маской преданности, но и жизнь самих партийных работников. И дело тут не в их якобы двоемыслии. Это было их специфическое качество. Ведь член партии работал зачастую не по воле своих способностей или своей специальности, а по прихоти партии, «перебрасывавшей его на тот или иной участок работ» (термины специальные). С промышленного объекта в колхоз, а оттуда руководить учебным заведением или научным институтом, а потом вдруг — морским промыслом... Так осуществлялась полная потеря личной самоидентичности, когда не суть важно, *кто ты есть* на самом деле, а важно, *как ты называешься*, какую роль тебе «доверили». Вынести такую шизофреническую ситуацию могла только актерская психология, ставшая, как и отмечал Степун, в эту эпоху массовой. Существенно это было и для способности выживать в кровавом хаосе большевистско-мистериальной оргийности. В своих мемуарах Степун отмечал: «Ренегатов было в России немного: примитивный морализм не в русской природе, зато *оборотни вертелись повсюду*. В противоположность ренегату, *оборотень — человек многомерно-художественного сознания*. Поклонение новому не требует от него отречения от старого. *Разнообразные жизненные облики он так же легко совмещает в себе, как актер разные роли*. С большевиками он большевик, с консерваторами — консерватор. С первыми он проливает кровь, со вторыми — слезы. И то, и другое, *в одинаковой степени живо, но искренно*»* (курсив мой. — В. К.).

Революционные фанатики и ригористы вымирали в тоталитарно-игровой ситуации (в тотальной игре!) довольно быстро. *Оставались и выживали — актеры*, которые и воплотили в себе тип человека тоталитарной эпохи, эпохи восстания масс. Вот бытовой, но многозначный пример. И Сталин, и его сподвижники являлись народу аскетами, суровыми бойцами и радетьями за счастье людей, хотя на самом деле жили они на спецдачах со спецпайками, участвуя в сталинских воистину

* Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Т. II. С. 371.

лукулловых пирах. Но поразительно то, что двоедушия у этих людей не было, они разрешили это противоречие вживанием в каждую очередную роль. Похоже, Степун прав, что все ими делалось «в одинаковой степени лживо, но искренно».

8. Преодоление последствий

Не могу не сослаться на современного исследователя И. В. Кондакова, пришедшего к тому же заключению, что и В. Вейдле: «Итогом Серебряного века в России, как известно, явился социокультурный *взрыв* — революция, приведшая к образованию “двух культур” в рамках одной национальной культуры, к росту насилия и кровопролитной гражданской войне, к установлению — впервые в мире — жестокого тоталитарного режима на территории огромной многомиллионной страны, положившего конец культурному и социально-политическому плюрализму»*. Разумеется, артистическая эпоха сама по себе, эпоха как таковая, не может быть виновата в такого рода последствиях. Она была результатом общеевропейского, если не общемирового кризиса. «Накануне великой войны, — писал Степун, — все мы жили кризисами — кризисом религиозного, политического и эстетически-эротического сознания»**. Артистизм, театральность характерны, как показывает исторический опыт, для любого слома традиционного мировоззрения. Сложность описываемого периода (начало которого можно увидеть в Великой французской революции) в другом, а именно в том, что кризис коснулся не верхней части населения, как в эпоху Возрождения (когда как противоядие были найдены *мера* и *перспектива* для нормального существования человека), а многомиллионных масс, соприкоснувшихся с историческим бытием и возможностью свободы. А как известно, количество при своем росте неминуемо переходит в иное качество: масштабы явления придали ему новое качество. Образовались — вместо мелких тираний Ренессанса — невиданные человечеством раньше гигантские тоталитарные общества. Так на антиисторических путях человечество поначалу попыталось справиться со

* Кондаков И. В. Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме. М.: МБА, 2011. С. 22.

** Там же. С. 342.

слишком неожиданным расширением поля свободы, как, впрочем, и с увеличением списка действующих лиц на исторической сцене, где каждый, не имея цивилизованной привычки зрителя, хотел сам играть роль главного героя.

Однако парадокс этого контрренессансного движения заключался в том, что претендуя на вечность своего бытия, уверяя, что в основном человечество жило во внеренессансных структурах, что антиличностный период занимает большую часть времени всего существования человечества, оно *не учитывало силы уже запущенных историей механизмов цивилизации*. В «Бесах» Достоевским было предсказано очень многое из того, что случилось. И тут не только попытка главного «беса» Петечки Верховенского *склеить* свои *пятерки* — прообраз будущего общества — кровью, своего рода жертвоприношением, но и связь народного возмущения, бунта рабочих с устроенным «бесом» театральным представлением-капустником, где все оказались носителями той или иной *маски, актерами*. А далее *все это кончается самоубийством главного героя* Ставрогина, того, который «подарил» свои идеи разным действующим героям «Бесов». Так и деятели артистической эпохи, смоделировавшие возможный тип жизнеустройства надвигавшегося будущего, либо эмигрировали из страны (Вяч. Иванов), либо приняли большевизм (Брюсов), либо были уничтожены «неблагодарными бесами» (Флоренский), усвоившими их модели, но отвергнувшими их идейное наполнение.

Достоевский связывал преодоление «бесовщины» с православием. Но, несмотря на усилия того же Достоевского, затем Соловьева, Бердяева и других неорелигиозных мыслителей придать православию личностный характер, оно традиционно осталось закрепленным в общинно-государственных, антиличностных структурах. А механизмы цивилизации и гуманизации общества были когда-то рождены в лоне *личностного христианства*, затем приобрели собственную динамику. Выяснилось, что человечество не может уже отторгнуть наработанные им цивилизационные структуры, опробованные когда-то в эпоху Ренессанса на переходе от Средневековья к Новому времени. Ибо они предполагали движение, развитие. А главное — возможность благоустроенной жизни не только для элиты тоталитарного общества, но и для всех.

Процесс этого преодоления можно обрисовать как постепенное воздействие цивилизационных структур на ментальность жителей тоталитарных обществ. Ведь *не был останов-*

лен станок Гуттенберга, и хотя он печатал «мнимую литературу» современности (выражение одного из героев каверинского «Скандалиста»), но также и классику с ее личностными смыслами, пробуждая у поколения новых читателей желание создавать нечто подобное, хоть «в стол». *Продолжали функционировать театры*, довольно быстро пережившие период агитки и обращавшиеся к зрителям *через рампу* с беседой и рассказом о современных проблемах общества, о которых зритель мог размышлять *наедине с собой*. *Оставалась станковая картина*, которой тоже были приданы функции агитпропа, но *сама форма искусства возрожденческого типа*, картины старых мастеров, хранившиеся в музеях, продуцировали художников независимого, личностного характера. Я уж не говорю о социально-политических и экономических влияниях западной цивилизации на социалистические страны. Их подданным были отчетливо видны успехи Запада в преодолении тоталитарного прошлого (там, где оно было), в развитии демократических институтов, свободного рынка, беспрепятственного обмена идей.

И еще, быть может, самое важное. Конечно, энтузиасты «нового порядка» погибают первыми, но надолго ли хватает энергии *у актеров* — быть хористами, жертвами и даже руководителями хора? Как нам продемонстрировал опыт России, обошедшейся в отличие от Германии и Италии без постороннего западноевропейского вмешательства, *сорок лет* (1917–1957). Примерно столько, сколько водил Моисей евреев по пустыне после бегства из Египта. Число, похоже, сакральное. Энтузиазм уходит за это время окончательно, ибо постоянное нервное напряжение мистериально-возвышенной жизни не способен долго выдержать ни один культурный организм. Потом начинается ритуализация и формализация. То есть из теургического действия возникает театральная спектакль, где все немножко актеры, но все же в большей степени зрители, наблюдающие на телеэкранах вырождение правящего режима. Да и эти ведущие актеры устали быть попеременно то жертвами, то палачами, а уж хору тем более хочется со сцены в зрительный зал, где — по смыслу европейской цивилизации, впервые открытому Возрождением, — большинству и положено быть. В очередной раз театр, выросший некогда из мистерии, победил оргийность, утвердив независимость человека. Ибо демократические институты (парламент и пр.) имеют именно театральный, но не теургический характер. Выброс энергии, рожденной «восстанием масс», завершился введени-

ем ее в цивилизованные рамки с разнообразными способами ее канализации: от футбола и бейсбола до телешоу и парламентских выборов.

Артистическая эпоха была прямым прологом этого восстания. Ее смысл замечательно выражен известными строками Брюсова из «Грядущих гуннов»:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.