

УДК 130.122

«ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ДРУГОЙ» В КУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А.Н. ВЕРТИНСКОГО)

В.Ю. Лебедев*, А.В. Федоров**

*ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», г. Тверь

**ГБУЗ «Областная клиническая больница», г. Тверь

Культуры ламинарного типа, к которым несомненно принадлежит и Серебряный век, характеризуются расцветом и оригинальностью творчества, низким напряжением между социальными стратами и краткостью исторического существования. Русский Серебряный век зафиксировал себя в различных культурных феноменах, в частности литературе (и культуре вообще) русской эмиграции, но были и иные варианты культурного закрепления. В качестве примера привлекается творчество и культурная позиция А.Н. Вертинского. Творчество и личность А.Н. Вертинского рассматриваются как артефакт, возникший на грани нескольких культур, где базисом оказывается культура Серебряного века. Тексты Вертинского превращаются в шифры, кодирующие несколько культурных посланий одновременно, а его деятельность – в культурное посланничество. Культурное посланничество – еще один способ вхождения в официальную культуру большинства с эстетическими ценностями исчезнувшей или миноритетной культуры. Полиинтерпретативность текстов создает несколько референтных групп с разными шаблонами понимания, укорененными в интерпретативной культуре личности и группы.

Ключевые слова: *Серебряный век, посольство, культурный код, интерпретация, двоичность.*

В современных культурологических и социологических исследованиях разрабатывается проблема Другого не только как участника взаимодействия в системе «свой – чужой», но и с позиций репрезентированности субъекта таких взаимодействий в текстах культуры. Ряд исследователей [7; 8] различают несколько типов репрезентированного Другого. Упоминаются этнический Другой, гендерно обусловленный Другой, субкультурный Другой, экзистенциальный Другой и животное как Другой [8]. Наиболее интересным представляется экзистенциальный Другой. Согласно Е. Шапинской, такой Другой есть таковой по отношению к собственному выбору. Онтология такого типа проста и базируется на оппозиции «Я» и «не-Я», а весь мир становится тотальным «не-Я». Отсюда двусторонняя чуждость, «другость» и универсума, и самой личности. Деятели культуры, воспринимающие себя как Других, могут пытаться интегрироваться в окружающий культурный универсум, но такая интеграция часто малорезультативна [6]. Отмечается и противоположное явление, когда сама культурная среда пытается «поглотить» Другого, ассимилировав его и лишив базовых характеристик, уничтожить если не мировоззренческий базис, то хотя бы поведенческие особенности. Средства могут быть более или менее жесткими.

Творчество А.Н. Вертинского, попытки анализа которого мы уже предпринимали [4], в этом контексте весьма интересно, поскольку результаты попыток влиться в культурную среду у Вертинского не могут быть однозначно охарактеризованы как успешные или нет. Не случайно Вертинский так стремился получить собственную квартиру, которая превратилась в место бегства (от одиночества это не спасало [2, с. 257]). Вертинский во многом воплощает известную максиму, русский эмигрант вдали от родины испытывает мучительную ностальгию, по возвращении реэмигрант ощущает чуждость уже на новом месте. Он уехал из страны в 1920 г. и с 1922 г. начинает просить о возвращении, при этом ностальгические настроения полностью не ушли.

Эмиграция Вертинского обеспечила ему дурную славу в родной стране: белоэмигрант, «ветошь вчерашней эпохи» [5, с. 57], «идеологически невыдержанный поэт», тексты которого, «декаденстски-упаднические» [9, с. 480] (Шершеневич), «отражают гнилость, отчаяние и безнадежность обреченного класса» (Никулин). Эти оценки мало отличаются от оценок других авторов Серебряного века. Их без поправок можно было бы применить и по отношению, например, к Кузмину или Сологубу. В эмиграции попытки Вертинского вернуться заканчивались отказом до 1943 г.; восприятие бывшего эмигранта в СССР было прохладным: о нем либо молчали, либо воспринимали как «явление чуждое и вчерашнее». Ни Сталинская премия второй степени за роль в фильме «Заговор обреченных», ни многочисленные письма представителям вышестоящих инстанций, как самого Вертинского, так и его друзей, ни попытки исполнять песни на тексты востребованных поэтов, ни даже специально написанные стихи не смогли изменить ситуацию. Неоднократно, том числе и самим Вертинским, упоминалось, что за все время жизни на Родине артист объехал множество мелких городков, все провинциальные захолустья и везде был встречен публикой чрезвычайно тепло. В общей сложности с концертами Вертинский объехал три четверти Союза. После смерти артиста в 1957 г. его слова о том, что «меня и мое творчество вытащат из подвалов забвения», подтвердились многократно. Несколько пластинок, вышедших малым тиражом, были раскуплены мгновенно; по воспоминаниям юношей и девушек уже 1970-80-х гг., пластинки Вертинского давали слушать друг другу, переписывали на магнитофонную пленку и даже ставили летом во дворах, вынося динамик проигрывателя в открытое окно. Коллекционирование пластинок Вертинского было емким опознавательным знаком, настоящим культурным, а порой и субкультурным кодом. Закономерны вопросы: насколько Другим может считаться поэт, чьи стихи народ любит просто так, без специальных санкций? Насколько понятны они могут быть для реципиентов, знания которых о Серебряном веке сводились лишь к нескольким нейтральным произведениям Блока?

Вертинский как деятель и продукт ламинарной культуры Серебряного века, с ее низким межстратовым напряжением, сделал почти невозможное: превратил внешне антагонистические объекты в синкретичную систему, сам при этом оставшись Другим. Это особое положение в семиосфере культуры Серебряного века обеспечило чрезвычайную популярность творческого наследия Александра Николаевича. Мало кому из отечественных эстрадных исполнителей той эпохи посчастливилось так долго остаться в памяти ряда поколений: немногие из современных ценителей эстрадной песенной культуры (за исключением исследователей) смогут вспомнить популярнейших в свое время

исполнителей: Изу Кремер, Константина Сокольского, Михаила Александровича, Сару Фибих, Саула Любимова, Илью Набатова. Почти никто из современных исполнителей не перепевает песни Петра Лещенко, Вадима Козина; имена Изабеллы Юрьевой и Клавдии Шульженко сохранились в памяти современных людей только благодаря нескольким, самым популярным песням (например, «Синий платочек» Шульженко). Случай Вертинского уникальный: в основном благодаря ему и еще многим исполнителям рубежа культур Серебряного века и 1920 – 1930-х гг. мы обязаны становлению и эволюции жанров шансона, авторской песни и городского романса. Связь с текстами Серебряного века повлияла на эти процессы. Не случайно одна из книг, посвященных истории вышеназванных жанров, имеет подзаголовок: «От Вертинского до Шуфутинского» [3]. При этом серьезных работ, посвященных Вертинскому, крайне мало, основная масса книг о нем – это историко-биографические и мемуарные издания.

Синкретизм текста, исполнительского мастерства и музыки сформировали в итоге полифоническую систему каждой песни Вертинского, охарактеризованную Андреем Вознесенским как «стихи обычные, музыка непрофессиональная, поет никак, все вместе – гениально». Такое пересечение разных знаковых систем культуры органично для Серебряного века с его идеями единства, от теоретического Всеединства В. Соловьева до попыток создать новые синтетические искусства, вроде скрябинской цветомузыки¹.

Гармонизация, координация взаимодействия разных семиосистем во многом обусловлены единым и цельным авторским взглядом на мир, воплощенный в культурных текстах. Поэтому большинство исследователей «феномена Вертинского» едины во мнении, что все компоненты, формирующие его творчество, самодостаточны и полноценны в художественном отношении, но при этом неразрывно связаны и между собой, и с контекстом, в котором создавались. Обилие связей обеспечивает «культурную сохранность» наследия Вертинского. Исполнение романсов на стихи великих поэтов, пусть и систематическое, не может идти в сравнение с созданием целого культурного мира при помощи гармонии текстов, музыки и артистического мастерства.

Не сохранилось ни одной видеозаписи концертов Вертинского, поэтому попытки ремоделирования пантомимического кода сомнительны. Судя по мемуарным данным, многие из исполняемых Вертинским вещей более чем наполовину представляли собой импровизацию; более того, у автора не было профессионального музыкального образования, поэтому гармоничность той или иной вещи зависела от того, насколько Вертинский и его аккомпаниаторы находились «на одной волне». Большинство записей сделано под фортепианный аккомпанемент Михаила Брехеса, с которым у Вертинского был особенный, интуитивный альянс. Большое количество импровизационных фрагментов, включение в исполнение авторских реплик, интонирование (практически всегда было чистой импровизацией) – все это позволяет отнести «арияеттки» к пограничной культуре. Еще одна особенность – большое количество авторов,

¹ Подобные попытки синтеза (уже других компонентов в условиях другой среды) до сих пор продолжают в современной музыке. Так, огромное количество новых жанров рок-музыки возникло вследствие интерпретации и синтеза старых направлений.

создававших тексты песен Вертинского: от самого Александра Николаевича и до многих фигур культуры Серебряного века: Георгия Иванова, Раисы Блох, Надежды Тэффи, Игоря Северянина, Анны Ахматовой, Сергея Есенина. Обилие разнородных, на первый взгляд, авторов, стилей, направлений еще более приближает А.Н. Вертинского к фигуре, в которой, как в зеркале, воплощается едва ли не весь Серебряный век. Начало творческой карьеры Вертинского совпало с эпохой радикальных перемен. И сам автор-исполнитель, и слушатели ощущали дыхание эпохи перемен. Мир хрупкой гармонии, в котором уживались пажы и маленькие балерины, короли и разудалые цыгане, мир, где доминантой было изящное, начинал рушиться.

В жанровом отношении песни Вертинского синкретичны: многое в «ариевках» было от городского романса, от цыганских напевов, от лирических стансов и от текстов футуристов и акмеистов. Городской романс, являясь жанром камерной лирики, выражал личные переживания автора-исполнителя; особое интонирование и сама манера обращения к публике – все это настраивало слушателей на несочетаемый, на первый взгляд, лад личного и публичного. Авторская индивидуальность, накладываемая на все составляющие «ариевочки», косвенно приближала это жанровое сочетание и к шансону. Тексты, часто несложные, легко воспринимаемые и запоминаемые, рассчитанные на широкую публику, характерны для популярной (эстрадной) песни, позволяют причислить творчество Вертинского и к этому жанру.

В исполнении Вертинского многие тексты крупных поэтов Серебряного века остраивались. Исполнение, сопровождающееся активной игрой с компонентами произведения – музыкой, текстом, экстра- и паралингвистическими средствами, нагнетание пафоса подчас до самопародии, тонкая и добрая ирония над героями и над самим собой – косвенные признаки «футуристических ноток». Своеобразная, «жеманная» манера, исполнение поэтических произведений как музыкальных, нагнетание пафоса свойственны многим поэтам Серебряного века: по воспоминаниям современников, сходство с Вертинским в исполнительском мастерстве проявляют И. Северянин, А. Ахматова (то, что Сологуб читал стихи равнодушно, уже свидетельствует, что было, с кем такую манеру сравнить); «внутренняя музыка» большинства произведений Блока давно отмечена. Хотя особое, театрализованное исполнение не было общей чертой рассматриваемой культуры (Гиппиус и Сологуба, например, раздражала такая театральщина), существенна тенденция превращения публичного чтения в разновидность театрализованного выступления. Эстрада рубежа веков породила целый жанр художественного чтения (Шварц, Яхонтов), популярный до 1950-х. Склонность культуры Серебряного века к театрализации (и к артизации) неоднократно отмечалась. Многие из явлений, внешне далеких от этого вида искусства, приобретали театральное измерение. Художник Серебряного века не видел разницы между жизнью и творчеством: жизнь, даже в интимных проявлениях, протекала на глазах публики, в семиосфере все яснее проступал вектор «концертности» (апогей такой театрализации – смерть актера в сценическом образе, на глазах зрителей). Присущие эпохе (особенно в двух столицах России) публичные адюльтеры, любовные многоугольники, обсуждение интимной жизни знаменитости, ссоры и примирения – все это создавало гомогенную среду, в которой театральная жизнь сливалась с реальной. При высо-

кой популярности устного жанра² сценическое амплуа Вертинского быстро нашло поклонников. Актерское мастерство оказало огромное влияние на формирование манеры исполнения, подчас сопровождаемого утрированными, как в немом кино, жестами, чрезмерными акцентами, выразительной мимикой. Это формировало мир, в котором не было социальных катаклизмов, где жили полуреальные персонажи – эстетика нового рококо. Это универсум притягательных иллюзий, в которые погружались слушатели, уставшие от ежедневного ужаса реальности.

Показательна актерская маска и ее смена – с Белого Пьеро на Черного. Белый цвет первоначального амплуа Вертинского был призван подчеркнуть инаковость, особенно в среде публики, одетой по военному или полувоенному образцу. Смена акцента с инаковости на страдание маркируется превращением Белого Пьеро в Черного. Маска Пьеро – это не только образ пронзительного лирика, это и стремление спрятать ранимость. Пьеро, один из персонажей комедии дель арте, вписывается в семиотику Серебряного века, с его театральностью и эстетикой декаданса. Арлекин и Пьеро в среде Серебряного века – угадываемые амплуа, разыгрываемые Вертинским и Маяковским. Это вполне последовательно: грубоватый Арлекин пользуется успехом у подобной ему публики, а восприятие Пьеро как трагической фигуры свойственно если не носителям «чистой» элитарной культуры, то хотя бы стремящимся к ней. Маяковский, перевоплотившийся из «страдающего хулигана» в «талантливейшего поэта нашей социалистической эпохи», достиг этого, изменив самоидентификацию. Небезопасность подобного фиксировалась не только психологами, но и литературоведами. Поэтому наивна оппозиция «Маяковский – Есенин», их адаптационные стратегии различаются лишь уровнем радикализма. Есенин не пытался сразу «перестроиться» на новый уклад, но делал многочисленные попытки адаптироваться, что тоже связано с отчуждением от прежнего «Я». Фатальный исход – последнее средство, разрушающее узел внутри- и межличностных противоречий.

Маска Вертинского, помимо прочего, создавала атмосферу тайны и легкой дистанции от публики; манера исполнения, пронзительно-интимная и допускающая массу чисто субъективных переживаний, создавала влекущее противоречие: артист воспринимался как транслятор трансцендентного начала, которое предназначалось и для публики как массы, и для каждого поклонника лично. Недосказанность, иногда нарочито создаваемый в момент исполнения флер туманности транслировали инаковость, «другость», воспринимаемую публикой как пример стратегии, позволяющей не утратить «Я» в непрерывно меняющейся социокультурной ситуации. Позже, когда ушла неуверенность, Вертинский отказывается от маски и создает новый сценический образ:

² Популярность устного жанра возникла на фоне «перенасыщения» книжного рынка, которое встречается сплошь и рядом в ламинарных культурах. Обилие стихотворных сборников, огромное количество издаваемых литературно-художественных журналов и альманахов – все это привело к ситуации «дефицита читателя», причем в условиях высокой неграмотности населения России начала XX в. спрос на бумажную литературу был крайне низок; при этом потребности реципиентов элитарной культуры уже были удовлетворены максимально полно.

черный фрак или смокинг, накрахмаленная сорочка, по возвращении порой воспринимавшиеся как «дендизм». Такое решение сценической внешности, по словам самого Вертинского, совпало с переходом от любительского пения к профессиональному. Ушло из сценического образа чрезмерное акцентирование, вычурность, яркая мимика. По воспоминаниям тех, кому удалось попасть на концерты Вертинского, многие акценты в песне расставлялись одним-двумя безукоризненными движениями мелких мимических мышц, бровей и пальцев. Изменялся и репертуар: если в самом начале большая часть его представлена «романсами с цыганским оттенком», чаще с «чужими» текстами, то позже он увеличивается за счет собственных текстов. Вначале доминирует тема одиночества, которая позже сменяется темами любви и смерти, «предельными вопросами», песнями-воспоминаниями или песнями-фантазиями, иронией, и, конечно же, грезами об идеальном мире, созданном в семиосфере Серебряного века в целом.

Проблема русских эмигрантов – осознание невозможности жизни на родине и мучительности ностальгии на чужбине – решалась и в творчестве Вертинского, противоречивость и внутренняя надломленность артиста являются в наиболее ярком свете. С одной стороны, осознание трудностей освоения изменившейся страны³, с другой – ходатайства о возвращении, написание стихов, в том числе «Проплываем океаны, / Бороздим материки / И несем в чужие страны / Чувство русское тоски» («О нас и о Родине», Калифорния, 1935 г.). Надо осторожно принимать в расчет мемуары самого Вертинского, где часть фактов скрыта, а обнародованные требуют аккуратного прочтения, ибо мемуары создавались в надежде публикации в советских издательствах. Репрезентативный текст, с ярким проявлением инаковости – «Чужие города». Исходный текст 1932 г., принадлежащий еще одной эмигрантке, Р.Н. Блох, был изменен Вертинским внешне незначительно, но целостный смысл радикально поменялся. Вместо наивно-искренних lamentаций, типичными для эмигрантской литературы, у Вертинского получился «гимн Другому». Если у Р. Блох «чужим» воспринимается только пространство («Здесь шумят чужие города / И чужая плещется вода»), то у Вертинского чуждость доведена до предела: тоска по родине уходит на второй план (замена «залетной молвы» (текст Р. Блох) на «случайную»), семантика чуждости становится основной; финальное четверостишие – осознание чуждости всей культуры («чужие господа»), аксиологических установок («чужая радость и беда»), создание четкой, двунаправленной оппозиции «Я» – «Другой». Лирический герой осознал не только чуждость мира, но и свою противопоставленность окружающему. Такая квинтэссенция инаковости мира, в котором живут носители погибшей культуры, своего рода «бледные римляне эпохи Апостата», это не только выход к более абстрактным и экзистенциально напряженным смыслам, но и акт самопротивопоставления. Девиз «Лучше с Родиной, чем под забором» провозглашен Вертинским в период эмиграции, но глобальная чуждость без ностальгических lamentаций – установка, декларированная им же. Здесь он продолжает традиции радикальной части творцов Серебряного века, связанной с радикальной эмиграцией: лирический герой Георгия Иванова страдает в любых

³ А такие слухи в эмигрантской среде мгновенно подхватывались и охотно пересказывались.

условиях, и эмигрантские проблемы прорываются только в исключительно тяжелые моменты эмигрантского бытия. В.Ф. Ходасевич пытался «спастись на одинокой шляпке», но ощущение предельной чуждости у него столь сильно, что мысли о суициде, судя по воспоминаниям Н. Берберовой, часто навещали поэта. Уместна параллель с Л.-Ф. Селином, чьи герои настолько мощно репрезентированы как Другие, что «Путешествие на край ночи» перерастает в тотальный разрыв со всеми паттернами культурной среды: примеры антисоциального поведения, ненависть ко всем представителям как своей, так и чужой национальности, связи с коллаборационистами – не по причине идейной близости, но скорее в качестве «перпендикуляра», который опять маркирует тотальную, двунаправленную чуждость «Я» и культурной среды.

Такая противоречивость творческой природы Вертинского позволяла сочетать элитарное и массовое. Для воспринимающего культуру как тотально чуждую компенсаторное стремление добиться хрупкой гармонии хотя бы в творчестве было уже целью экзистенциального уровня. Результатом творческого «примирения» стало не только художественное наследие, популярное и сегодня, но и сам артефакт «Александр Николаевич Вертинский и его жизнь». Такой культурный объект семиотизировался как идентификатор для всех тех, кто в большей или меньшей степени осознавал себя как Чужого и служил – в силу своей прецедентности и полисемантической – проводником в мир текстов, не имевших полноценного официального хождения. Молчание критики, отсутствие официальных толкований способствовали становлению Вертинского как фигуры элитарной, так как эзотеричность – один из эффективных путей к статусу элиты. Вертинский и его тексты выполняли подготовительную работу по формированию элиты нового типа. Владение текстами Вертинского, умение их цитировать и быстро такое цитирование распознавать становились коммуникативным кодом, сближавшим людей. Речь идет не только о чистых когнитивных способностях слушателей, но и об их коммуникативной культуре и степени готовности к коммуникации, что дает разные эффекты понимания (ср.: [1, с. 235]).

Обращение к простым, подчас примитивным жанрам, создание текстов, понятных большинству (в отличие от языковых экспериментов тех же футуристов), формировало популярность Вертинского и в кругах более широких. Программа текстопостроения, которую можно назвать «неорококо», предусматривала создание текстов с «двойным дном», сочетание массового с элитарным. Текст при этом полиинтерпретативен, его простота кажущаяся. Относительно новый пример – Михаил Щербаков, аудитория которого уже многие годы делится на две морфологически и количественно несоразмерные группы: с одной стороны, наивную эстетствующую интеллигенцию, взыскующую «тонких чувств» и тематики «о вечном» и, с другой стороны, семиотически грамотных и рецептивно опытных ценителей сложных текстов и соответствующей эстетики. Такая игра вписывается в общую игровую устремленность культуры рококо – и старого, и нового.

Создание «экзистенциального Другого» и длительное поддержание присущих ему оппозиций – трудная задача. Это один из механизмов закрепления изменений, порожденных ламинарной культурой. Аутодеструктивный вектор, свойственный этому типу культуры, требовал от ее творцов полной самоотдачи, слияния творчества и жизни. Лишь немногим деятелям Серебря-

ного века удалось прожить более 40 лет, многие умерли молодыми. Это сочетается с долгой жизнью тех, кто выбрал путь Другого (в большей или меньшей степени); кто не только остался носителем культуры Серебряного века, но и продолжал ее традиции. Таков Михаил Кузмин, даже умерший в больничном коридоре – в духе экзистенциального Другого. Таков и А.Н. Вертинский – личность и артефакт Серебряного века, сочетавший несопоставимые, на первый взгляд, вещи; явленный как «артист для всех», но в то же время немногим открывающийся полностью. Традиции Серебряного века культивировались в эмиграции («Парижская нота» и связанные с ней поэты, вплоть до И. Чиннова), но это происходило в безразличной среде. Ситуация Вертинского была иной, а его деятельность превратилось в посольство, сам артист – в посла культуры Серебряного века, стремящегося донести хотя бы что-то оставшееся, то, что люди в принципе могут понять. Посольство не было синекурой, но увенчалось успехом.

Список литературы

1. Губман Б.Л., Ануфриева К.В. Философия и архитектура понимания // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Философия». 2018. №1. С.233–239.
2. Ильина Н. Дороги и судьбы. М.: Моск. рабочий, 1991. 656 с.
3. Кравчинский Н., Насонова Н. Легенды и звезды шансона. От Вертинского до Шуфутинского. М.: Амфора, 2008. 464 с.
4. Лебедев В.Ю., Федоров А.В. Творчество А. Вертинского в контексте Серебряного века как ламинарной культуры // Обсерватория культуры. 2015. № 5. С.72–77.
5. Никулин Л.В. Вокруг Парижа (воображаемые прогулки). М.: Земля и фабрика, 1929. 165 с.
6. Савельев С.В. Изменчивость и гениальность. 2-е изд. М.: ВЕДИ, 2015. 144 с.
7. Шапинская Е.Н. Избранные работы по философии культуры. М.: Согласие: Артем, 2014. 456 с.
8. Шапинская Е.Н. Образ другого в текстах культуры. М.: Красанд, 2012. 216 с.
9. Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910-1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 417–646.

«EXISTENTIAL OTHER» IN CULTURE (CASE STUDY OF ALEXANDER N. VERTINSKY)

V.Y. Lebedev*, A.V. Fedorov**

*Tver State University, Tver

**Tver Regional Clinical Hospital, Tver

The Silver Age along with other laminar-type cultures is characterized by the flourish and originality of its creative activities, receding social tensions and

shortness of its historical existence. Russian Silver Age has registered itself in a variety of cultural phenomena, literature (and culture in general) of Russian emigration among other things. At the same time other varieties of getting a cultural foothold have been practiced. The art and cultural message of A.N. Vertinsky are examined in the paper as an example. The creative activity and personality of A.N. Vertinsky come into the focus of the study as an artifact emerging at the crossroads of several cultures with the Silver Age culture at the core. Texts by Vertinsky act as codes encoding several cultural messages at a time, turning his entire activity into a cultural ministry. Cultural embassy is another means for a minority or perished culture with its aesthetic values to find its way into the official major culture. Several *reference groups with different patterns of understanding rooted in the interpretative culture of an individual or a group* spring up from the poly-interpretativeness of texts.

Keywords: *Silver Age, ministry, cultural code, interpretation, binarity.*

Об авторах:

ЛЕБЕДЕВ Владимир Юрьевич – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теологии Института педагогического образования и социальных технологий, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», Тверь. E-mail: semion.religare@yandex.ru.

ФЕДОРОВ Алексей Васильевич – врач-нефролог, ГБУЗ «Областная клиническая больница», Тверь. E-mail: doctorfedorov100@rambler.ru

Authors information:

LEBEDEV Vladimir Yurievich – PhD, Prof. of the Dept. of theology, Institute of pedagogical education and social technologies, Tver State University, Tver. E-mail: semion.religare@yandex.ru.

FEDOROV Alexey Vasil'evich – doctor of Nephrology Department, Tver Regional Clinical Hospital, Tver. E-mail: doctorfedorov100@rambler.ru