

## СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

### Символизм как «жизнестроительство» и как язык культуры



К.Д. Бальмонт

Новейшие исследования истории культуры Серебряного века подтвердили убеждение ее творцов в том, что «литературное движение, именовавшее себя русским символизмом, не было имитацией символизма французского», хотя оба они - принадлежность одного широкого общеевропейского течения. Европейская культура в начале XX в. впервые попыталась раздвинуть тонкий слой традиций века Просвещения, «отворить окна» в область иррационального, чувственного. Инициатором движения повсюду выступила литература символизма.

Символизм как художественное направление возник в Европе в 60 - 70-х гг. и быстро охватил все сферы творчества от музыки до философии и архитектуры, став универсальным языком культуры конца XIX - начала XX вв. Новая художественная волна прошла по всей Европе, захватила обе Америки и Россию. С возникновением течения символизма русская литература сразу очутилась в русле общеевропейского культурного процесса. Поэтический символизм в России, «югендстиль» в Германии, движение «Ар Нуво» во Франции, европейский и русский модерн - все это явления одного порядка. Движение к новому языку культуры было общеевропейским, и Россия оказалась в числе его лидеров.

### Появление русского символизма

Словесность в русской культуре почти всегда выполняла ключевую роль: через нее шло формирование национального самосознания. Философско-ментальные ориентации Серебряного века также в наибольшей степени реализовали себя в литературе, а точнее - в поэзии символизма. Символизм стал основой творчества четырех поэтических «волн»: от К.Д. Бальмонта до «гумилевского» поколения и молодых поэтов эмиграции. И самый яркий взлет культуры этого периода связан с творчеством поэтов «второго» поколения символистов: А.А. Блока и А. Белого.

Начало «новой» культуры чаще всего связывают с нашумевшим докладом Д.С. Мережковского «О причинах упадка русской литературы», который в 1894 г. был издан в виде отдельной брошюры. Декадентский писатель адресовал слово «упадок» классической литературе предшествующего периода. Отстаивая право искусства на полную автономию, Д.С. Мережковский предсказывал великое будущее только что народившемуся направлению «художественного идеализма». Вскоре В.Я. Брюсов назвал это направление пришедшим из Франции словом «символизм». Конечно, доклад Д.С. Мережковского услышали и прочитали немногие. Вышедший вскоре первый сборник из серии «Русские символисты», который выпустили В.Я. Брюсов и А.А. Миропольский, также имел крохотный тираж - 200 экземпляров. Но и брошюру, и сборник под «скромным» названием «Шедевры» заметили критики и недруги.

Отпор «образованного общества» был почти единодушен и отличался давно не виданной страстностью. Сборник был немедленно и в пародийной форме высмеян кумиром символистов философом и поэтом

В.С. Соловьевым. Знаменитый теоретик народничества Н.К. Михайловский в журнале «Русское богатство» призывал защитить простых граждан от «очень незначительного меньшинства, которое увлекается “новыми течениями”». Король литературы того времени Л.Н. Толстой резко высказался по поводу появившихся в России «людей fin de siècle», видя в них «европейскую болезнь века». Суровая отповедь мэтров еще больше интриговала «читающую публику».

По существу, критики обозначили две крайние точки зрения на русский символизм. С одной стороны, его нередко прямо выводили из декадентства, что порождало неверную оценку символизма в России как местную реакцию на «эстетику общественной пользы» и вообще на надоевшую «некрасовщину». Другой полюс критиков концентрировался вокруг утверждения о несамостоятельности русского символизма, представляя его экзотическим растением, пересаженным из Франции.

Влияние европейского литературного движения на символизм очевидно. Усомниться можно только в степени «ученичества» со стороны русских поэтов. Думается, их взаимоотношения с европейскими поэтами следует, скорее, назвать диалогом единомышленников. Русская культура конца XIX в. входила в европейскую на равных, а в ряде позиций и предвосхищая западных новаторов. Проза Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, поэзия А.А. Фета и Ф.И. Тютчева, философская эстетика В.С. Соловьева добавляли к космополитическим корням русского символизма собственные истоки. Вяч.И. Иванов утверждал, что «истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней».

Возмутителей спокойствия называли декадентами, их резко критиковали, высмеивали и пародировали. Но от этого их скандальная известность только возрастала. Сравнить получившийся эффект с «Философическим письмом» П.Я. Чаадаева в 1836 г. или с «пушкинской речью» Ф.М. Достоевского в 1880 г. было бы, наверно, преувеличением - не тот масштаб личности. Но некоторое сходство все-таки присутствует: «читающее» общество было разбужено.

С этого момента символизм в России развился необычайно быстро и мощно. Практически в одном-двух десятилетиях рубежа сконцентрирован целый ряд блистательных литературных имен: Бальмонт, Блок, Брюсов, Белый, Гиппиус, Мережковский, Андреев, Сологуб, Волошин, Мандельштам, Ахматова, Кузмин, Гумилев... И этот список очень длинен. При огромном различии творческих индивидуальностей, они создали единое, великолепное по богатству и разноцветью культурное поле Серебряного века.

### **Символизм как миропонимание**

Символистов объединяло общее понимание эстетических задач нового искусства. Наиболее полно теория обновления культуры Серебряного века представлена в работах Андрея Белого и Вячеслава Иванова. В работе А. Белого «Символизм как миропонимание» (1903 г.) определены исходные эстетические позиции символизма. Во-первых, искусство понималось как слияние чувства, веры и знания во имя цельного познания мира. Для познания жизни искусство имеет свои собственные инструменты - в этом оно автономно и самодостаточно. Во-вторых, задачей искусства виделось открытие и создание красоты. Красота выступала всеопределяющим принципом, поскольку она и есть «чувство мира». Художник - «переводчик» красоты, он разгадывает ее смысл.

Символизм с самого начала заявил о себе как философия жизни и творчества. Сам по себе он еще не означал какой-то определенный стиль - ведь любое искусство символично. Даже в самом натуралистическом изображении предмета содержится символ - его название. Символизм присутствует и в рисунках древнего человека на стенах пещеры, и в средневековой иконе или фреске. Но русский символизм конца XIX - начала XX вв. возвел в абсолют индивидуальное переживание предмета, когда символы не устанавливают, а угадывают. Действует внутренняя духовная интуиция, основанная на высоком сплаве знания, веры и чувства. Автор и читатель (зритель) выступают как сотворцы, объединенные этим сплавом «посвятительного знания», по выражению Вяч.И. Иванова.

Происхождение нового понимания жизни и искусства А. Белый объяснял «исчерпанностью» мира в рационалистической парадигме: «Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. <...> Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей».

Вступающему в жизнь в начале XX в. поколению стало очевидно, что между чувством и разумом образовался «зияющий провал», который невозможно преодолеть в рамках материалистического мировоззрения. Ф. Ницше увидел «рождение искусства из духа музыки» - «и побледнели воздушные замки мысли». Человек усомнился в главном постулате Просвещения: в том, что вопросы бытия могут быть разрешены научно. Рационалистическая философия с ее логическими методами познания описала круг и вернулась к начальной проблеме смысла жизни. Кризис мысли вручал искусству задачу познания мира. Переход от критицизма мысли к символизации чувства стал мировоззренческим рубежом между «старой» и «новой» культурой.

Символисты утверждали познающую роль искусства, которое обещало соединить вечное и конкретное, высокое и повседневное в реальной человеческой жизни. Освободившись от вторичной роли «иллюстратора» достижений мысли, искусство через систему символов должно было заново освоить мир для человека. Способ нового познания мира был сродни тому, как верующий человек осваивает мир через Бога, посредством религиозного чувства и веры: познаются не внешний облик и свойства вещей (что может дать наука), а их бытийный смысл.

В своем неприятии формального знания А. Белый не жалел метафор: «...Мысль, нагроможденная зарядом доказательств и высказанная до конца, напоминает толстую жабу». Новая «полнота знания» носила характер прозрения. Вяч.И. Иванов употреблял еще более тонкую характеристику: «посвятительное знание», знание как «приобщение» к божественным смыслам вещей, узнавание во временном - вечного. Таким образом, символизм не захотел быть только искусством. Он утвердил новую истину: мир волшебен и человек свободен. А себя объявил жрецом этой истины.

Подход символистов к искусству как способу познания мира радикально менял и роль художника. Он становился подлинным теургом, который способен магической силой творчества менять мир. Преувеличенное возвышение творчества до мистического акта резко контрастировало с предшествующей «эстетикой общей пользы». Со времен Н.А. Некрасова поэзия в русской литературе была похожа на Золушку, поглощенную вычищением темных углов жизни и тяжелой повседневной работой социального «обличительства». Символизм освободил поэзию от необходимости следовать какой-либо идеологии, заставив ее вспомнить свое первоначальное предназначение - творить душу. «О, вещая душа моя!» - восклицал предтеча символистов Ф.И. Тютчев. Новая поэзия, по словам А. Белого, - «сомнамбула, шествующая по миру сущностей». Но как заговорить на «языке души»? Способ выражения смыслов в такой поэзии оказывался близким по духу языку жрецов и волхвов.

### **Художественный язык символизма: поиски и открытия**

Философия символизма предполагала своего рода двоемирие: мир повседневных реальностей и мир истинных ценностей, второй реальности, которая создается творческим усилием. Символ - лишь способ прорваться к высшим смыслам этой второй реальности. Поэтический текст, таким образом, не был обязан «отражать» и «рисовать» видимую реальность. Текст сам по себе был образом мира, представлял собой самоценность. Текст-миф, текст-смысл, и мир высшей реальности как иерархия текстов. Поэзия символистов вся проникнута намеками, цитатами, реминисценциями, ретроспективизмами. Здесь присутствовала не только поэтическая фантазия, но и прямое обращение к читателю как к сотворцу, чтобы он через аналогии мог додумать, довообразить, в конце концов, дотворить и сам постигнуть потаенный смысл. Знание высших смыслов не имело ничего общего с вульгарным рациональным знанием. Это было посвятительное знание, по обладанию которым безошибочно узнавались единомышленники. Бесплезно пытаться постигнуть символическую поэзию при помощи логики. Ее надо не понимать, а на нее «отозваться».

Десятилетие спустя поэт эмигрантской волны Г.В. Иванов, объясняя художественный язык символизма, приводил два стихотворения-пародии. Он сопоставил влияние на поэтический язык двух различных установок культуры: «натуральной школы» времен передвижничества и нового течения символизма.

Вот как описал бы пейзаж поэт из «школы Некрасова»:

*Летний вечер, прозрачный и грузный,*

*Встала радуга коркой арбузной,*

*Вьется птица - крылатый бульжник...-*

*Так на небо глядел передвижник,*

*Оптимист и искусства подвижник.*

А рядом Георгий Иванов приводил образец «декадентской отравы»:

*И отражается в озере,*

*И холодеет на дне*

*Небо, слегка декадентское,*

*В бледно-зеленом огне.*

Эта музыка слова под бледно-зеленым декадентским небом не могла накормить голодного, защитить угнетенного, обличить злодейство, остановить кровавую распрю. Она могла только одно: спасти человеческую душу. Это и стало смыслом и целью новой культуры. Философ Н.А. Бердяев в книге «Смысл творчества» (1916 г.) обращал особое внимание на то, что русская литература впервые поставила себе не социальную, а чисто духовную задачу: «строительство» красоты и спасение души отдельного человека.

Художественный язык символизма выработал несколько универсальных символов, начало которых поэты увидели в философии В.С. Соловьева с его абсолютизацией идеальных понятий: Душа Мира, Вечная Женственность, Красота, Добро.



М. Волошин

Настоящим королем поэзии начальной волны символизма был Валерий Брюсов. Его первый сборник 1894 г. назывался с декадентским эпатажем «Chefs d'oeuvre» («Шедевр»). Визитной карточкой этого сборника стала скандально прославленная строчка: «О, закрой свои бледные ноги», представленная как целое стихотворение.

Этот внук крепостного графа Брюса, выкупившегося на волю, сын лодыря-интеллигента, обладал редким самонимием, создав из самого себя образец поэта-декадента. Хотя современники нередко удивлялись его практичности и здравому смыслу, внешне он представал таинственным и отрешенным. В отзывах современников отражалась двойственная природа этого человека: «вулкан, покрытый льдом», «безумие, наглухо застегнутое в сюртук». Почти живописный портрет В.Я. Брюсова нарисован А. Белым: «Грустен взор. Сюртук застегнут. Горд, серьезен, строен, сух».

В основе поэтики В.Я. Брюсова лежала философия неповторимого мгновения, «состояния души».

Огромное внимание уделялось слову, даже не его смыслу, а звуку. Слово понималось как «звуковой комплекс». Интонации стихотворения напоминали языческие заклинания, а смысл далеко не всегда имел прямое значение. Вот четверостишие, которое стало предметом насмешки и пародирования со стороны В.С. Соловьева:

*Тень несозданных созданий*

*Колыхается во сне,*

*Словно лопасти латаний*

*На эмалевой стене.*

Самые странные строчки, написанные В.Я. Брюсовым, были не столько бессознательным озарением гения, сколько точно рассчитанным поэтическим приемом, своего рода задачей, которую автор ставил перед собой.

*Так образы изменчивых фантазий,*

*Бегущие, как в небе облака,*

*Окаменев, живут потом века*

*В отточенной и завершенной фразе.*

В 1900 - 1914 гг. полностью раскрывается второе, самое яркое поколение символистов – «блоковское». Отличительными особенностями второй волны символизма стали изживание декадентских мотивов, устремленность «за горизонт», создание развитого художественного языка поэзии, обилие шедевров. «Блоковское» поколение символистов не только усвоило национальное культурное наследие, но и несло в себе ощущение «гражданина мира». Русская культура преодолела провинциализм, стала частью мировой.

В центре большой группы талантливых поэтов этого времени возвышаются фигуры двух гениев: А.А. Блока и А. Белого. Эти два человека были дружны многие годы, хотя и по темпераменту, и даже внешне были совершенно разными, словно олицетворяя многозначность своего времени.

Говоря о поэтическом языке А.А. Блока, заметим, что в творчестве каждого художника и литератора есть произведение-символ, которое становится знаковым обозначением и его личности, и его вклада в культуру. А.А. Блок воспринимается уже многими поколениями прежде всего как автор «Незнакомки», хотя среди его произведений это стихотворение («По вечерам, над ресторанами...») занимает скромное место. Но с точки зрения художественных приемов и образов блоковская «Незнакомка» - это классика символизма. В этом известном всем стихотворении в полном блеске предстает колдовской «язык символов и смыслов». Там нет никакого описания героини, ее образ создается косвенно, знаками: «шляпа с траурными перьями», «в кольцах узкая рука», «девичий стан, шелками схваченный». Читатель выступает в качестве соавтора поэта и сам рисует, представляет себе образ таинственной незнакомки.

Владение смысловыми образами достигает в этом стихотворении совершенства. Поэзия сливается с живописью. Обратите внимание: в этом стихотворении прямо не названо ни одного цвета, но сочетание звуков и слов создает впечатление «дымчатой лиловости». На фоне «цветового молчания» стихотворение заканчивается мощным, тройным цветовым ударом, завершая портрет героини: «и очи синие, бездонные, цветут на дальнем берегу». Вообще А.А. Блок редко использовал прямое название цвета, предпочитая обозначение-символ: «оснеженные колонны», «траурные перья», «закатное золото» и т.п.

В позднем творчестве А.А. Блока на волне впечатлений войны и революции возникает черно-белый «страшный лик России». В книгах «Родина», «Страшный мир», а позже в поэме «Двенадцать» и в «Скифах» у А.А. Блока нарисован катастрофический, летящий образ страны.

*Над бездонным провалом в вечность,*

*Задыхаясь, летит рысак.*

Или:

*Черный вечер,*

*Белый снег.*

*Ветер, ветер на всем Божьем свете!*

Единственный исход из этого проглядывающего хаоса варварства - иррациональная вера в языческую жизнестойкость России, в ее женственное, богородичное начало. Отсюда заклинающая напряженная риторика «Скифов» (1918 г.):

*Да, скифы мы, да, азиаты мы,*

*С раскосыми и жадными очами.*

А.А. Блок доводит до виртуозности характерное для символистов владение музыкой слова в поэме «Двенадцать». Это своего рода поэтическая музыка. В произведении использовано множество различных ритмов. От романсового «Не слышно шума городского» до лозунга «Революционный держите шаг!» и частушечного «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем, мировой пожар в крови...», оборванного молитвенным всхлипом: «Господи, благослови!» Поэма стала образным итогом его слушания «музыки революции», ее «державного шага». После 1918 г. муза А.А. Блока более не посещала его. Он умер в 1921 г., оборвав попытки новой власти сделать из него «революционного поэта».

Творчество и личность другого поэта второго поколения символистов - А. Белого, может быть, в наибольшей степени были воплощением самого типа культуры Серебряного века. О нем говорили: «танцующий человек». «Танцующий» во всем: жизни, мысли, поэзии. Его любимой темой в стихах и в философии был звук и ритм. В незаконченном сочинении «История становления самосознания», над которым он работал двадцать лет, А. Белый размышлял о «жесте истории», «танце жизни», «ритмах культуры». Он был изобретателем новых литературных жанров, соединяющих поэзию, философию, музыку, живопись. Друзья рассказывали, что А. Белый часто сочинял стихи в процессе ходьбы, бега, скачки на лошади, как бы следуя жизненным ритмам. Он написал четыре поэмы, которые называл «симфониями», и последняя из них «Кубок метели» (1908 г.) принесла ему признание как поэта А.А. Блока, так и композитора Н.К. Метнера. Почти все произведения А. Белого имеют несколько вариантов текста. К нему приложимы его собственные слова:

*Он - тот, который есть не он,*

*Кому названье легион,*

*Двоякий, многоякий, всякий...*

Большинство людей знают А. Белого именно как поэта. Но, как было принято у деятелей Серебряного века, А. Белый пробовал свой дар во многих областях культуры: занимался музыкой, живописью, театром, писал прозу. Фактически он стоит у истоков новой русской прозы XX в., преодолевшей традицию Гоголя, Щедрина, Толстого и составившей второй слой русской классики. «Самое европейское» и самое странное произведение А. Белого - повесть «Петербург» (1912 г.) стала итогом всех сюжетов классической русской литературы, последней ее фразой. Полная цитат, ассоциаций и ретроспекций (здесь Пушкин, Гоголь, Достоевский, Чайковский, Толстой), повесть стала первым литературным шедевром XX в. Здесь начался постмодернизм как новое самосознание культуры. Вяч.И. Иванов говорил о повести «Петербург» как о моменте самоизживания всей прошлой культуры. И «на могильном камне культуры написано одно слово – “Ужас”».

Не забудем, что тема «завершения культуры», конца цивилизации Просвещения - общая для всей европейской мысли начала XX в. В 20-е гг. европейский философ О. Шпенглер напишет оглушительную для рационального сознания книгу «Закат Европы», а русский философ Н.А. Бердяев заговорит о

приходе «нового средневековья». Но первым провидцем все-таки был поэт А. Белый.

Такими образом, изменение мировоззренческих основ на рубеже XIX - XX вв. соединилось с творческими поисками в области художественного языка. Наиболее полнокровный результат перемен выразился в становлении эстетической системы символизма, который стал импульсом обновления всех сфер культуры. Вершина поэзии символизма приходится на поколение А.А. Блока и А. Белого, когда был выработан художественный язык нового искусства на основе ретроспективизма, синтеза различных областей творчества, установки на соавторство создателя и потребителя культурного продукта.

Символизм сыграл роль формообразующей, несущей эстетической конструкции для всей русской культуры начала XX в. Все остальные эстетические школы, по сути, либо продолжали и развивали принципы символизма, либо соперничали с ним.

### Модерн в России



Н. Гумилев

Когда-то А.А. Блок дал точную и емкую формулу миропонимания наступающего XX в.: «Нераздельность и неслиянность всего». Художественные поиски этого времени синтезировали элегантный стиль, который в разных странах имел сходное название: «Ар Нуво», «Модерн». Его рождение знаменовало наступление века великих перемен в искусстве. В пору высшего своего расцвета, в 1900-е гг., стиль приобрел огромную популярность как в континентальной Европе, так и в Соединенных Штатах. Особый смысл стиль модерн приобрел в России, удивительно точно совмещаясь с литературным символизмом и новой философией.

Модерн стал полем взаимоисключающих искусствоведческих оценок и критических толкований. Действительно, он содержит в себе немало парадоксов, соединяя новаторство и традицию, вдохновение и расчет. Вихрь войн, революций и кризисов смел изящные линии модерна. Он начал свое возвращение в европейскую культуру только в 50 - 60-е гг., а в России - только в последнее десятилетие XX в.

Что же таил в себе модерн? Какую художественную реальность предлагал он человеку?

#### Русские и европейские традиции в живописном модерне «Мира искусства»

На основе осмысления прежних художественных традиций в России начал формироваться новый художественный стиль - модерн. Исходной характеристикой нового стиля стал ретроспективизм, то есть «прочтение» культуры прошлых веков глазами и умом современного человека. Символизм в интеллектуальных сферах культуры и модерн в художественных областях имели общую мировоззренческую основу, одинаковые взгляды на задачи творчества и общий интерес к прошлому культурному опыту. Как и символизм, стиль модерн был общим для всей европейской культуры. Сам термин «модерн» родился от названия издаваемого в Брюсселе журнала «L'Art Modern» («Современное искусство»). На его страницах появился и термин «L'Art Nouveau» («Ар Нуво» - новое искусство). Термин «модерн» и название «Ар Нуво» появились в русских журналах в конце 90-х гг.

Изменение живописи пошло по пути «поиска смыслов», символизации и создания «образов». Первым осязаемым новаторским движением в живописи на рубеже веков стало образование в 1898 г. художественно-литературного объединения «Мир искусства». Свободные вечерние беседы молодежи в старом интеллигентном доме художника А.Н. Бенуа постепенно собрали вокруг него группу друзей. Их соединило общее убеждение в приоритете индивидуального творческого выражения взамен «общественного» мелкотемья позднего передвижничества. Образовали «Мир искусства» поначалу четыре художника, близкие друзья: А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.С. Сомов и Е.Е. Лансере. В их дружеский круг вошли критик и культурный деятель-меценат С.П. Дягилев, литераторы Д.С. Мережковский и Д.В. Философов. Все - петербуржцы, интеллигенты в третьем поколении. Интерес к новому направлению проявили уже прославленные В.А. Серов, К.А. Коровин, М.В. Нестеров, И.И. Левитан.

И позже, в 10-х гг., когда «Мир искусства» уже утратил свои новаторские функции, но продолжал действовать как выставочное объединение, он по-прежнему привлекал к себе художников различной художественной стилистики. В его выставках участвовали А.П. Остроумова-Лебедева, М.В. Добужинский, И.Я. Билибин, Н.К. Рерих, Б.М. Кустодиев, З.Е. Серебрякова, Ф.А. Малявин, И.Э. Грабарь, иногда М.В. Нестеров и И.Е. Репин. Едва ли не все лучшие живописцы начала века были так или иначе связаны с деятельностью «Мира искусства». Дистанцировался от него только русский авангард.

Начало деятельности «мирискусников» носило отчетливый просветительский характер. В 1897 г. будущие члены сообщества под руководством С.П. Дягилева участвовали в организации сразу нескольких больших выставок, имевших поворотное значение для русской живописи. На них были представлены акварели из Германии и Англии, работы финляндских художников и первые картины К.С. Сомова, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста. Критик В.В. Стасов в обстоятельной рецензии назвал работы молодых петербуржцев «декадентским хламом», начав с этого времени свою личную войну против «Мира искусства».

А в 1899 г. при помощи мецената С.И. Морозова появился журнал «Мир искусства», который взял на себя разработку философии нового художественного стиля и его пропаганду в России. Первый номер журнала «Мир искусства» открывался заставкой, автором которой был художник В.М. Васнецов и фототипным воспроизведением нескольких его работ, в том числе картины «Богатыри». Однако сами создатели нового объединения и журнала были сторонниками иной художественной стилистики.

Что же сделало «Мир искусства» 1898 - 1904 гг. центром культурного новаторства?

Во-первых, широта программы. Главная программная установка была практически одна - свобода творческого поиска. Приоритет чисто художественных задач позволил «мирискусникам» освоить новейшие эстетические течения в Европе. Как и поэтов-символистов, их отличала высокая образованность, знакомство с культурным опытом разных народов. Л.С. Бакст великолепно знал Восток. Е.Е. Лансере и А.Н. Бенуа были очарованы русским XVIII в. и французским классицизмом. Греческая архаика вдохновляла творчество В.А. Серова и Л.С. Бакста; русский ампи́р - К.С. Сомова и Е.Е. Лансере. И.Я. Билибин и Н.К. Рерих любили обращаться к легендарному времени язычества и ранним векам русской истории.

Широта творческого поиска «мирискусников» никогда не опускалась до подражательства. В истории русской живописи они остались непревзойденными «стилистами». Их вкус и художественное чутье были безупречными, касалось ли это исторических сюжетов (Бенуа, Лансере), портретов (Сомов, Бакст), книжных иллюстраций (Бенуа, Добужинский, Пастернак, Билибин) или ярмарочно-лубочных сценок (Кустодиев).



Н.А. Бердяев

Во-вторых, деятели «Мира искусства», тесно связанные с европейской культурной традицией через импрессионизм и модерн, открывали и отечественные художественные истоки. Они были буквально влюблены в XVIII в. России. В 1905 г. в Петербурге в Таврическом дворце ими была устроена выставка русского портрета XVIII - XIX вв. По имени дворца выставка называлась «Таврической» и пользовалась большой популярностью. Русская публика нового времени всматривалась в лица прошлого века на полотнах Боровиковского, Левицкого, Вишнякова. После «Таврической выставки» Третьяковская галерея приобрела одно из значительных полотен Ф.С. Рокотова («Портрет Майкова»). Особый интерес к прошлому, попытка его стилистического возрождения придавала движению «мирискусников» элементы ренессансной культуры. Мифологизация исторических образов помогала обновить русскую культуру, уводя ее от социальной и политической ангажированности.

В-третьих, источником обновления живописи деятелями «Мира искусства» стала необыкновенное смешение жанров и форм творчества. Пейзаж, портрет, натюрморт, историческая живопись соединялись на их полотнах в причудливой театральности. Художники «Мира искусства» ввели настоящую моду на творческую универсальность: писали картины, делали костюмы для спектаклей, оформляли театральные постановки, иллюстрировали книги, занимались архитектурой, реставраторством и дизайном, конструировали мебель, писали стихи и т.п.

Издававшийся ими журнал «Мир искусства» сам по себе был произведением искусства и открыл череду великолепно оформленных журналов по искусству нового типа: «Весы», «Золотое руно», «Аполлон». Их можно назвать настоящей художественной энциклопедией Серебряного века. На несколько лет «Мир искусства» стал центром культурного новаторства, объединив вокруг себя значительные творческие силы и втягивая в творческое сообщество новаторскую интеллектуальную элиту. С ними были близки Вяч.И. Иванов, А.А. Блок, А. Белый, М.А. Кузмин, В.Я. Брюсов, Ф.К. Сологуб, К.Д. Бальмонт. С «Миром искусства» работали композиторы и театральные деятели Н.К. Метнер, К.С. Станиславский, С.П. Дягилев, М.М. Фокин, А.Н. Скрябин.

Новинкой жанра художников модерна стали «серии» картин: Версальская серия Бенуа, «галантная серия» Лансере, древнерусская и тибетская серия Рериха. Важным было возвращение в русскую живопись портрета. При этом символизация и театральность образов создавала впечатление игры, маскарада, альтернативной реальности. Игрушечная жизнь маркиз на полотнах А.Н. Бенуа и Е.Е. Лансере создавала новый миф о русской истории. Серия загадочных женских портретов Л.С. Бакста по своей таинственной прелести соревнуется с «Дамой в голубом» К.С. Сомова, словно повторившего портреты XVIII в.

Чрезвычайно интересными в живописном отношении оказались импрессионистские опыты с цветом и объемом на стилевых принципах модерна и на мифологической, сказочной и демонической тематике (А.П. Рябушкин, В.М. Васнецов, И.Я. Билибин, Б.М. Кустодиев и другие).

Немало художников начала XX в. участвовали в выставках «Мира искусства», не входя в само объединение. Другие оказывались близки в своих творческих открытиях. Таким образом, мы можем говорить не только о творческом кружке, но о целом движении «мирискусников», которое вылилось в широкое стилистическое направление модерн.

Расцвет деятельности «мирискусников» связан с организованными в 1900-х гг. меценатом и знатоком искусства С.П. Дягилевым «русскими сезонами» в Париже и по всей Европе. Тогда в движение новой русской культуры внесли огромный вклад деятели мирового уровня: певец Ф.И. Шаляпин, танцоры и балетмейстеры А.П. Павлова, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский. На дягилевских театральных сезонах ярко проявилось дарование Л.С. Бакста и А.Н. Бенуа. Они оформляли декорации и делали костюмы для «Шехерезады» Н.А. Римского-Корсакова, «Жар-птицы» и «Петрушки» И.Ф. Стравинского, для постановки В.Ф. Нижинским авангардного балета «Послеполуденный отдых фавна» и других уникальных спектаклей. В этом творческом содружестве культура Серебряного века формировалась как эпоха синтетического, универсального искусства.

С 1897 г. русские выставки в Европе усилиями С.П. Дягилева и «мирискусников» становятся ежегодными. Самой запоминающейся из них стала грандиозная экспозиция русской живописи за десять веков в 1906 г. Тогда Европа впервые узнала русскую икону. Выставка имела такой шумный успех, что после Парижа экспонировалась в Берлине и Венеции. Это был кульминационный момент мирового признания русской культуры.

Таким образом, «Мир искусства» оказался не просто рядовым объединением художников-новаторов, а мощным движением русской культуры к обогащению и обновлению. Исключительная роль этого творческого союза состояла также в том, что он научил русскую культуру говорить на мировом языке художественных образов и красок. В русскую культуру вошло все богатство европейской традиции, а она, в свою очередь, стала неотъемлемой частью мировой культуры.

Эстафета новаторства модерна в первое десятилетие XX в. была подхвачена объединением «Голубая роза». Название ему дала одноименная выставка, которая состоялась весной 1907 г. в Москве на Мясницкой улице в доме фабриканта фарфора Кузнецова. Выставка была организована на средства мецената и художника-любителя Н.П. Рябушинского. Главная цель организаторов выставки - поразить публику - становилась ясной прямо у входа. Зал был декорирован голубыми и серебристыми полотнами, звучала музыка в исполнении известных пианистов, модные поэты-символисты читали стихи, витали запахи гиацинтов и лилий. Рядом с картинами стояли молодые художники с хризантемами в петлицах, царил атмосфера «часовни искусств». Впервые в XX в. был освоен тип выставки-шоу. Этот блестящий согласный концерт всех искусств на общей почве символизма покорило большинство из тех пяти тысяч зрителей, что посетили выставку. После выставки группа не распалась, а начала экспонировать свои работы вместе.

Среди художников, вошедших в объединение «Голубая роза», троим была уготована судьба создателей нового стиля: П.В. Кузнецову, Н.Н. Сапунову и М.С. Сарьяну. Все они называли своим духовным отцом художника из Саратова В.Э. Борисова-Мусатова, который умер незадолго до знаменитого вернисажа. От его более скромной выставки под названием «Алая роза», состоявшейся в Саратове в 1904 г., «голуборозовцы» начинали биографию своего направления в искусстве.

В лице В.Э. Борисова-Мусатова впервые в истории русской культуры новое художественное направление пришло в столицу из провинции, а не наоборот. Этот удивительный художник выступил подлинным преобразователем живописи, отдав предпочтение не «впечатлению» (наследству импрессионизма), а созерцанию. Он отличается от «мирискусников» простодушием и искренностью, избежав в своих произведениях усталой иронии, преувеличенной театральности и нарочитой символики. Его картины - грустное и изумленное созерцание неведомого мира, который не существовал нигде и никогда. «Гобелен», «Водоем», «Призраки» предлагают «миражное» цветовое решение: синий, лиловый, зеленый в белесой дымке.

Романтическая живопись В.Э. Борисова-Мусатова продолжалась в «Голубой розе» в пристрастии к

голубым и зеленым цветам, к цветовой дымке, в созерцательности персонажей. На выставке 1907 г. были представлены «Голубой фонтан» П.В. Кузнецова и «Голубые гортензии» Н.Н. Сапунова. Голубой цвет вообще пользовался исключительной любовью в живописи Серебряного века; его наделяли особой символикой. Сомов пишет «Даму в голубом», Метерлинк – «Синюю птицу», Новалис – «Голубой цветок», немецкие художники называют свою группу «Синий всадник». И название «Голубая роза» имело особый смысл: ведь такого цвета розы не бывает в природе. Стилистика нового искусства стремилась проникнуть за реальный мир, создать иную реальность. В новом мире название каждой вещи было полно важности и смысла. Вот – «Финиковая пальма», вот – «Агава», вот «Водоем». Сюжета нет, действие отсутствует. Зрителю предлагается состояние грезящего наяву сознания, созерцательного полусна.

У художников «Голубой розы» было заметно движение к декоративизму, к превращению живописной картины в красочное панно, не имеющее внутренней связанности и жестких границ. Картины этих художников невозможно заключить в тяжелые золоченые рамы - они должны почти сливаться с белой стеной. Ряды холстов перетекают друг в друга словно расколовшиеся части живописного единства. Случайность, неопределенность формы стала стержнем техники этого направления. Лучшее определение дал ей С.К. Маковский: «Декоративная живописность».

Отличие нового художественного направления состояло еще и в постижении простого смысла обыкновенных вещей: люди, земля, дом, счастье, тишина, - все, с чего начинается человеческое осознание себя в мире. Virtuозная сложность и декоративность «мирикусников» уступала место тяге к простоте, даже к примитиву, к детскому, первоначальному взгляду на мир. Можно сопоставить этот поворот с появлением течения акмеистов («адамистов») в литературе. Это выглядит как общая тенденция культуры Серебряного века на его втором этапе.

### **Модерн как всеобщий стиль культуры. Бытовая культура модерна**

Модерн начала XX в. перерос рамки изобразительного искусства и, в определенном смысле, стал стилем жизни. Сами архитекторы заявляли об эстетическом принципе «отсутствия пауз», то есть в доме модерна все должно соответствовать новому стилю: не только лестницы, обои, ковры, картины, мебель и посуда, но и букет в вазе, платье и прическа хозяйки, книги, круг и стиль общения.

Художественный язык модерна быстро завладел декораторским искусством, бытовой модой, интерьером, оформлением книг, фарфором, бронзой. Современники говорили даже о «фанатизме стиля». Посмотрите на серию знаменитых портретов В.А. Серова. Вот статная, вся в черном, торжественная, с S-образным силуэтом фигура актрисы Ермоловой. Портрет княгини Орловой позволяет восстановить представления начала века о «роскошной женщине»: бледное лицо, темные «роковые» глаза, мех, перья, кружева, шляпа, драпировка.

В период модерна достигли расцвета многие производства материальных предметов культуры. Флоральный (растительный) орнамент приходит на посуду, ткани, обои. Предпочитались неяркие краски, таинственные восточные цветы (лотос, лилия, ирис; даже скромный одуванчик изображался с восточным изгибом). Вообще в моду вошел Восток: китайские, японские, турецкие мотивы в одежде и убранстве дома.

В начале 1900-х гг. шла усиленная проработка новых форм бытовых предметов. Рынок диктовал новый спрос. Изделия, выполненные в стиле модерн, даже если это была только ручка чайника, продавались дороже, поскольку пользовались повышенным спросом. Российские предприниматели не могли не отнестись серьезно к изучению возможностей модного рынка. В конце 1902 г. в Москве открылась экспозиция «архитектуры и художественной промышленности нового стиля». Весной 1903 г. в Петербурге на постоянной основе открылась аналогичная выставка «Современное искусство». Обе выставки привлекли к участию в них известных художников модерна. Демонстрировались предметы домашнего обихода, а в Петербурге были к тому же представлены полноценные интерьеры нового декора.

Мебель, витражи, обои, керамика, художественное стекло, посуда носили печать новаторства и экспериментов. Широта поиска своеобразно отразилась на выставке в северной столице, где рядом с комнатами в интерьере европейского модерна (по эскизам Бенуа, Лансере, Бакста, Коровина) была

представлена комната, декорированная по проектам А.Я. Головина. Изразцы, майолика, резные деревянные колонны, росписи фольклорного характера создавали атмосферу «теремка» - стиль, уже освоенный в мастерских Талашкина и Абрамцева.

Самые осмотрительные предприниматели переходили на выпуск модной продукции. С начала XX в. неуклонно возрастала доля посуды в стиле «модерн» на фабриках товарищества Кузнецова, выпускавших фарфор для массового потребителя. В конце XIX в. мебельная фабрика Ф. Мельцера полностью перешла на производство мебели нового стиля. Парфюмер Генрих Брокар сумел завоевать российский рынок своими прекрасными духами и одеколорами, догадавшись разлить их во флаконы стиля модерн, которые были изготовлены на Никольском заводе в Пензенской губернии. Многие знаменитые производства в России тогда обновили внешний вид своей продукции в соответствии с новыми вкусами заказчиков: прохоровский текстиль, изделия фирм Сазиковых, Овчинниковых, Грачевых, Хлебниковых, Фаберже и других.

Совокупность вариантов модерна давала возможность вплотную подойти к задаче выработки «большого стиля» Серебряного века. У модерна и символизма были реальные шансы стать тем же для русской культуры, чем был классицизм в начале XIX в.

### **Выводы**

На рубеже веков русское искусство преодолевало национальные рамки и становилось явлением мирового уровня. Оно использовало все богатство мировых и собственных культурных традиций для становления отечественного модерна. Художественный язык модерна в России проявился как в общеевропейском варианте («флореаль»), так и в букете «неостилий». Импульсный и вариативный характер развития русской культуры наглядно проявился в смешении стилей, школ и направлений Серебряного века. Ни одно из упоминавшихся направлений живописи не исчезло с появлением на сцене мощного движения авангарда. Сменился только лидер.

Модерн выступил как мощное соединяющее движение культуры на основе синтеза искусств, в первую очередь - музыки, живописи, театра. Он имел все шансы стать настоящим «Большим стилем» эпохи. Синтетизм Серебряного века служил ускорителем выработки типа новой культуры.

### **РЕЗЮМЕ-РАЗМЫШЛЕНИЕ по теме «Серебряный век русской культуры»**

Наверное, главным итогом Серебряного века можно считать, что русская культура очутилась в русле общеевропейского культурного процесса. Она заговорила на общеевропейском языке, стала измеряться общеевропейским «аршином». Поэтический символизм в России, «югендстиль» в Германии, движение «Ар Нуво» во Франции, европейский и русский модерн, - все это явления одного порядка. Живопись П. Гогена и М., Чюрлениса говорила на том же языке, что и картины А.Н. Бенуа, М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова. В.Я. Брюсов, А.А. Блок и Э. Верхарн, Ш. Бодлер, А. Рембо принадлежали к одной поэтической школе. На сценах российских театров шли пьесы М., Метерлинка, А.А. Блока, Г. Ибсена, А.П. Чехова. «Дягилевские» балеты потрясали французскую публику. Движение к новому языку культуры было общеевропейским, и Россия оказалась в числе лидеров этого культурного процесса.

И все-таки не уходит ощущение, что творцов культуры этого времени нельзя отнести к победителям: нет ликующего ощущения молодости и победы, который придавал такой блеск и обаяние культуре «золотого», пушкинского времени. По большому счету, они проиграли. XX в. более чем жестоко опроверг претензии Серебряного века на подведение культурных итогов, хотя не лишил их резона и смысла. Слишком непохож оказался новый век на предшествующий, чтобы оставить без внимания тот слом европейской культуры, самого духа европейской цивилизации, который воплотился в русском Серебряном веке. В глазах современного человека символизм, модерн, авангард - менее всего творческие доктрины определенного исторического периода. Это скорее предчувствие, симптом нового сознания, первая действующая модель цивилизации XX в. Битва за творческую личность как центр мира Серебряным веком была проиграна - это показала уже Первая мировая война и эпоха революций. Но поражение только подчеркнуло значимость опыта.

Невозможно закрыть глаза и на то, что этот период высочайшего духовного и художественного подъема проходил в России под знаком катастрофы. Отсюда - декадентские мотивы трагизма, пророчества,

заката. Взлет творческой энергетики самым трагическим образом совмещался с социальным и политическим распадом. Отвергнув «направленство» и эстетику «общественной пользы», люди, строящие русский ренессанс, недооценили тяжесть социальной правды, что была знаменем левой интеллигенции.

Попытка сборника «Вехи» изменить самосознание радикальной интеллигенции оказалась неудачной, и расколотость русской культуры стала непреодолимым препятствием для этой последней попытки ренессанса в России. Социальность русской истории победила ренессансный порыв интеллигенции. После катастрофы 1917 - 1920 гг. произошел возврат к рационалистическому просвещенчеству, а затем - к мифологизированному средневековому сознанию и даже к архаике.

Но культурный опыт уничтожить невозможно: ведь «рукописи не горят». Культурная эпоха лишь уходит на глубину, исчезая с поверхности. «Разгром духовной культуры, - философски замечал Н.А. Бердяев, - есть лишь «диалектический момент» в ее судьбе».

### Ключевые понятия

**Акмеизм** (адамизм) - одно из направлений русского модернизма, сформировавшееся на «преодолении символизма» в творчестве поэтического поколения 10-х гг. XX в. Двумирности символизма акмеисты предпочли мир первоначальных («от Адама») человеческих чувств и поэзию обыкновенных вещей. Однако «простота» акмеистов кажущаяся - это тот же символизм: выявление глубинных смыслов обыкновенных только на первый взгляд вещей.

**Богема** - (франц. Boheme – букв. цыганщина) - социокультурное сообщество художественной интеллигенции на основе авангардистского типа художественной коммуникации, беспечно-беспорядочного творческого образа жизни с установкой на обязательную оригинальность.

**Символизм** - первое литературно-художественное направление европейского модернизма, возникшее в конце XIX в. во Франции. В России появилось в 90-х гг. XIX в. В основе символизме лежит представление о двух реальностях (мирах): кажущемся мире повседневности и идеальном мире абсолютных ценностей, который зашифрован в символе. Цель творчества - совместное усилие автора и читателя в раскрытии внутреннего смысла символа.

**Теургия, теургизм** - (греч. Theurgia - божественное действие, чудо) - представление символистов о творчестве как магии, с помощью которой можно изменить ход событий и облик мира.

### Рекомендуемая литература

*Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И.* Русское искусство X - начала XX вв. М., 1988.

*Бельй А.* Символизм как мировоззрение. М., 1994.

*Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX в. М., 1995.

*Бенуа А.Н.* Русская школа живописи. М., 1997.

*Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993.

*Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.

История русской литературы: XX век: Серебряный век/Под ред. Ж. Нива и др. М., 1995.

*Маковский С.К.* Силуэты русских художников. М., 1999.

*Михайловский Б.В.* Русская литература XX века: С 90-х гг. XIX в. до 1917 г. Л. 1989.

*Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX вв. М., 1991.

*Пайман А.* История русского символизма. М., 1998.

*Рапацкая Л.А.* Искусство «серебряного века». М., 1996.

*Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. М., 1998.

Русские художники: Энциклопедический словарь. М., 1998.

*Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX - начала XX вв. М., 1993.

*Стернин Г.Ю.* История русского искусства конца XIX - начала XX века. М., 1993.

*Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900 - 1910-х гг. М., 1988.

*Тихвинская Л.И.* Кабаре и театры миниатюр в России, 1908 - 1917. М., 1995.

*Эткинд А.* Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М., 1996.

Энциклопедия символизма /Под ред. Ж.Кассу. М., 1998. С.5-30, 181-186.

The Cambridge History of Russian Literature/Ed. by Ch.A. Moser. Camb. Univ. Press, 1992.