

ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ И НАПРАВЛЕНИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

Е. С. Штанько

*Белгородский
государственный
институт
культуры и искусств*

*e-mail:
fio76@mail.ru*

В статье проводится анализ Серебряного века в исторической ретроспективе, рассматривается общая идейно-художественная, эстетическая палитра эпохи Серебряного века; характеризуются отличительные черты различных художественных течений, направлений, школ (символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм), а также подчеркивается особая роль в культуре Серебряного века творческого объединения «Мир искусства», объединившего в своих рядах представителей различных художественных «цехов»: живописцев, поэтов, деятелей театрального и музыкального искусства.

Ключевые слова: Серебряный век, историческая ретроспектива, символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм, творческое объединение, художественный цех.

Русский «серебряный век» во всех своих гранях и проявлениях оказался отражением поиска и борьбы новых и классических форм в различных областях человеческой культуры на историческом рубеже XIX – XX веков. Началом же этого бурного периода стало последнее десятилетие XIX в., когда параллельно все сферы человеческой жизни стали стремиться преодолевать кризис, назревший в обществе к этому времени. Перед Россией встала задача модернизации важнейших сфер жизни (от экономики и государственного строя до преобразований в культуре). В недрах страны зрели социальные конфликты. В правительственных кругах по-разному предполагали обуздать назревавшую революцию. Так, министр внутренних дел и шеф жандармов В. К. Плеве полагал, что в этих целях России нужна «маленькая победоносная война». Однако, именно такая война, а точнее, неудача в ходе русско-японской войны (1904 – 1905), подорвали авторитет царизма и приблизили революцию. Т.И. Балакина так даёт оценку тому времени: «Царский манифест 17 октября, столыпинская аграрная реформа и капиталистическая индустриализация лишь частично способствовали модернизации страны, причём политическое обновление значительно отставало от изменений в экономической сфере. Первая мировая война ускорила созревание революционного кризиса и падение самодержавия. Сложность и противоречивость исторической действительности обусловили многообразие форм историко-культурного процесса» [1, с. 218]

Именно 1990-е гг. XIX в. ознаменованы небывалым взлётом национального самосознания, духовного подъёма народа. Это было время ожидания радикальных перемен, поисков новых перспектив развития, более совершенного миропорядка. Настроение неудовлетворённости, пессимизма, недавно определявшие духовный климат, сменялось стремлением постичь смысл исторической судьбы нации, проникнуть в глубь национальной психологии, изучить как отечественные традиции, так и традиции мировой культуры в поисках непреходящих духовных ценностей. Именно это десятилетие позволило литературе и искусству вступить в новую фазу своего развития, которая отмечена появлением творческих индивидуальностей и по праву считается периодом духовно-культурного ренессанса.

Многообразие форм творчества (реалистических и модернистских) дало основание называть этот период «серебряным веком», наступившим вслед за «золотым» и уходящим корнями в него, в творчество Пушкина и пушкинской плеяды. Лермонтова и Некрасова. Тютчева и Фета. Е. Осетров в «Ликах русской музы» исследует эту взаимосвязь поколений и справедливо отмечает: «Девяностые годы начинали листать чер-

новики книг, составивших вскоре библиотеку двадцатого века... С девяностых годов начался литературный посев, принесший всходы» [2, с. 4].

Один из отечественных культуроведов М. Алпатов, характеризуя принципиальные черты русского искусства, писал о том, что оно развивалось резкими толчками, рывками вперёд [3, с. 184]. Его мнение поддерживает А. А. Аронов: «Обстоятельное знакомство с историей отечественной культуры убеждает в том, что развитие рывками действительно составляет одну из характерных черт не только отечественного искусства, но и отечественной культуры в целом» [4, с. 23]. В этих работах чётко прослеживается протяжённость каждого рывка в отечественной истории: время первого – X – XI вв. (Христианизация Руси); второго – конец XIV – XV вв. (пробуждение Руси от татаро-монгольского ига, Русское предвозрождение), третьего – конец XVIII – первая половина XIX вв. (время Пушкина, которое исследователи называют «золотым веком» русской культуры) [5, с. 31]. И, наконец, на рубеже XIX – XX вв. произошёл четвёртый, пока последний, рывок, так называемый «Серебряный век» отечественной культуры.

Менее тридцати лет рубежного времени «Серебряного века» были в высшей степени знаменательными для русской, а нередко, и для мировой культуры. Не случайно в Москве, Петербурге и Пятигорске создаются памятники не только государственным деятелям, но и писателям – А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Н. В. Гоголю – главным духовным и эстетическим ориентирам нового времени. Далее выделим мысль Н. Бердяева, касающуюся особенностей развития литературы на общем культурном фоне и обусловленности развития поэзии: «Это была эпоха... расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности... Русская литература XX века не создала большого романа, подобно роману XIX, но создала очень замечательную поэзию» [6, с. 197].

Сравнивая два величайших по своему наполнению периода отечественной культуры, Н. Оцуп приходит к важному выводу: «Есть золотой и есть серебряный век искусства. И в тот и в другой – люди друг друга стоят. Вряд ли первые другой природы, чем вторые» [7, с. 319]. Само название эпохи «серебряный век» окончательно вошло в терминологию литературы в 1962 году после издания книги С. Маковского «На Парнасе серебряного века», хотя термин «серебряный век впервые произнёс Н. Бердяев, а затем он прозвучал ещё и в статье Н. Оцуца «Серебряный век» русской поэзии» в 1933 году.

Окончанием «Серебряного века» можно считать 1917 г., начало гражданской войны и первую волну русской эмиграции. В 1920-е гг. ещё продолжалось по инерции движение широкой и могучей волны, ещё живы были большинство поэтов, писателей, критиков, философов, художников, музыкантов, артистов, индивидуальным творчеством и трудом которых создавался «серебряный век», но сама эпоха кончилась, на смену полифонизму приходила государственно-идеологическая цензура.

Началом же «серебряного века» можно считать несколько дат, и первая из них связана с 1892 г., когда появилась статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», его сборник стихотворений «Символы», в них он даёт первое теоретическое обоснование символизма: он утверждал, что именно «мистическое содержание», язык символа и импрессионизм расширяют «художественную впечатлительность» современной русской словесности. Таким образом, символизм становится первым модернистским течением «серебряного века», в недрах которого со временем разовьются и отделятся два других – акмеизм и футуризм.

Другой важной датой является 1898 год. В этом году появилось сообщество русских художников «Мир искусства». Деятельность этого объединения была общекультурной, связанной прежде всего с поисками путей дальнейшего развития национально-самобытного художественного творчества. Русские художники А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, И. А. Сомов, деятель культуры С. П. Дягилев были инициаторами сотрудничества живописцев различных и весьма оригинальных стилей под эгидой обновления искусства как на родной почве, так и на началах глубокого освоения наследия мировой живописи.

Таким образом, две важные даты (1892 и 1898) позволяют говорить об основных истоках начала развития русского искусства XX в., общекультурном подъёме, «се-

ребряном веке» русского искусства. Мы не случайно подчеркнули этот аспект, так как одной из главных черт искусства этого периода является «синтез искусств», упомянутый нами выше, в данном случае в «Серебряном веке». Недаром А. Блок писал, что Россия – молодая страна, и культура её – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас на лицо... Так же, как не различимы в России живопись, религия, общественность, даже политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры.

В искусстве всегда существовали и выступали в качестве альтернатив две тенденции. Одна из них выражалась в стремлении сохранить **автономность и самостоятельность** отдельных видов и жанров искусства (литературы, живописи, музыки и др.). Другая тенденция, напротив, вела в сторону **слияния, синтеза** искусств, их взаимопроникновению в рамках тех или иных художественных явлений, феноменов и т. п.

В разные исторические эпохи, в разных национальных культурах доминировала то одна из названных тенденций, то другая. Историки считают, и, видимо, не без оснований, что на начальном, генетически первичном этапе зарождения искусства доминировали синкретические формы, для которых были характерны слитность, жанровая нерасчленённость отдельных видов художественного творчества (естественно, в простейших его вариантах). Примером могут послужить в данном случае музыка и танец, существовавшие на заре многовековой эволюции как некий симбиоз, служивший характерным образцом синкретического единства.

В дальнейшем, по мере всестороннего развития искусства, оно постепенно «ветвилось», возникали (и продолжают возникать) целые «пучки» или «ансамбли» подвигов и разновидностей, объединённых под эгидой одного искусства – музыки, литературы, живописи, театра. По мере ускорения технического прогресса, возникновения новых каналов массовой коммуникации этот процесс дифференциации, отпочкования и выделения новых разновидностей искусства продолжает идти по «нарастающей». Но что принципиально важно, идёт одновременно и параллельно **обратный** процесс, суть которого в слиянии, диффузировании разных видов и жанров искусства. На эту диалектическую противоречивость процесса развития мировой художественной культуры и искусства неоднократно обращалось внимание российских и зарубежных специалистов – искусствоведов, культурологов, эстетиков.

Одним из периодов, когда обе тенденции заявили о себе одновременно и со всей определённой, был Серебряный век. С одной стороны подчёркнуто обособились, замкнулись в себе некоторые виды и разновидности художественного творчества, поставили себя в особое, изолированное положение целые школы и направления в искусстве. С другой стороны, продемонстрировали ярко выраженное **стремление к объединению, синтезу искусств** многие видные мастера, представители разных творческих «цехов».

Одним из них был М.Чюрлёнис, литовский композитор и живописец, деятельность которого оставила заметный след в культуре Серебряного века. И музыкальные композиции, и живописные полотна Чюрлениса пользовались и продолжают пользоваться большими симпатиями как на его родине, в Литве, так и в России. «Музыкальной живописью» называл работы Чюрлениса его почитатель М. Горький. Собственно, это и было стратегической целью Чюрлёниса – создание «музыкальной живописи» и «живописной музыки»; это и сделало его одним из характерных представителей эпохи Серебряного века.

В числе приверженцев и, что особенно важно, популяризаторов-практиков синтеза искусств был С. П. Дягилев. В оперных и балетных спектаклях, организатором и вдохновителем которых он был, органично сочетались музыка, живопись, хореография, а также другие виды и разновидности искусства. Их взаимодействие рождало удивительные

тельные по силе воздействия синергические эффекты, помогало созданию ярких, впечатляющих сценических образов. Такие постановки как «Жар-птица» (1910, И. Стравинский, А. Головин, М. Фокин, Л. Бакст), «Весна священная» (1913, И. Стравинский, Н. Рерих, В. Нижинский), «Шут» (1921, С. Прокофьев, М. Ларионов, Т. Славинский) и др. могут считаться апогеем идеи синтеза искусств (идеи и, главное, её практической реализации в период Серебряного века).

В этой связи следует напомнить, что эпоха Серебряного века характеризовалась пёстрым, многоцветным спектром идей и философских концепций, преломлявшихся в различных образцах художественного творчества. Многие произведения, появившиеся в это время, являли собой не только и не столько «продукты» самовыражения их создателей, не столько отражали их сокровенные эмоционально-психологические состояния, сколько служили средством воплощения мировоззренческих позиций и идей, которые волновали людей искусства - писателей, поэтов, живописцев, деятелей театра.

По сути такой подход к художественно-творческой деятельности был своего рода синтезом философии (в широком, многоаспектном толковании этого понятия) и искусства (в той или иной его жанровой представленности).

Примером могут послужить в данном случае многие произведения А. Н. Скрябина среднего и позднего периода его творчества. А. Н. Скрябин, будучи убеждённым приверженцем концепции «синтеза», тем не менее нечасто практиковал конкретные сочетания разнородных видов искусств в своих сочинениях. Музыка и слово (как, например, в Первой симфонии), музыка и живописно-световые эффекты (к примеру, цветовые излучения в «Прометее») представляли скорее исключения, нежели правила в его творчестве. Значительно чаще встречаются у А. Н. Скрябина произведения, навеянные теми или иными идеями-образами, как, например, в Третьей симфонии, где одни только названия частей говорят сами за себя: «Борьба» – «Наслаждение» – «Божественная игра». Перечень названий произведений, которые показательны для Скрябина, можно продолжить: «Поэма экстаза», «Прометей», «Мечты», «К пламени», «Сатаническая поэма», «Хрупкость» и т. д. Все эти произведения, как и многие другие, олицетворяют характерный для Скрябина синтез: Мысль – Образ – Звук, демонстрируя органичное слияние («диффундирование») философско-интеллектуальных и собственно музыкальных начал.

Представляется нелишним повторить, что А. И. Скрябин с его художественно-творческой ментальностью, его композиционными принципами был в высшей степени показательной, «знаковой» фигурой для эпохи Серебряного века, когда столь явно давало о себе знать взаимопротяжение между словом, краской, звуком, жестом, – и всем этим вместе взятым – притяжением к философскому мироощущению и мировосприятию окружающей среды.

Известно, что композиторы Скрябин, Ребиков, Станчинский упражнялись кто в философии, кто в поэзии, прозе. Многие поэты сочиняли музыку, среди них были Кузмин, и Пастернак.

Л. А. Рапацкая очень точно подчеркнула черты, объединяющие художников «серебряного века», составляющие синтез, особенность времени: «Объединяющим началом новых художественных течений «серебряного века» мы будем считать сверхпроблемы, которые были выдвинуты в разных видах искусства. Сложность этих проблем поражает и сегодня. Важнейшую образную сферу поэзии, музыки, живописи определял лейтмотив человеческого Духа перед лицом Вечности. В русское искусство вошёл образ Вселенной – необъятной, зовущей, путающей» [8, с. 14].

Основой «синтеза искусств», нового взгляда на эстетику стала философия, которая направляла потоки исканий русских мастеров на рубеже веков. В философии того времени получил широкое распространение идеализм. Русская религиозная философия с её поиском путей соединения «материального и духовного» утверждает «нового» религиозного сознания явилась едва ли не самой важной областью не только науки, идейной борьбы, но и всей культуры.

Основы религиозно-философского развития были заложены философом и поэтом В. С. Соловьёвым. Его учение питалось из нескольких корней: искание социальной правды; богословский рационализм и стремление к новой форме христианского сознания; необычайно острое ощущение истории – не космоцентризм и не антропоцентризм, а историоцентризм; идея Софии и, наконец, идея Богочеловечества – узловым пунктом его построений.

Добавим лишь, что В. Соловьёв стоит у истоков «нового религиозного сознания» начала XX в.: богоискательства и религиозной философии Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, Д. С. Мережковского, С. Л. Франка и других, оказавших влияние на развитие целого потока литературы нашего столетия. Поэзия В. Соловьёва, продолжая традиции Ф. Тютчева, А. Фета, А. Толстого, Я. Полонского, отличается тоном напряжённой мистико-философской исповеди и новой символической образностью.

Громко заявив о себе на рубеже XIX – XX вв., вызвав живой интерес в России и за рубежом, Серебряный век не получил, как известно, адекватной оценки в СССР. Такая оценка в силу понятных идеологических причин была в это время затруднена. Преобладали в основном негативные характеристики Серебряного века и многих его представителей, вплоть до самых именитых. Новаторские идеи ряда русских литераторов, деятелей изобразительного искусства и др., поиски нетрадиционных приёмов и средств художественной выразительности трактовались как «декадентско-формалистические эксперименты», как проявление кризисных явлений в буржуазной среде. Многим ведущим мастерам, получившим от властей ярлыки модернистов, авангардистов, формалистов и т. д., инкриминировался «крайний субъективизм», «отход от художественной правды» и, в качестве обвинения, – «антинародность».

Другая крайность проявилась позднее, в девяностые годы XX в., когда, после краха советской идеологии и распада СССР, на передний план в «педагогике искусства», культурологии, искусствознании и других гуманитарных дисциплинах вышли альтернативные оценки предыдущего (советского) периода; когда произошёл своего рода исторический откат к ряду оценок и аксиологических позиций, характерных для дореволюционных лет. Так, авторами философских и культурологических исследований стали культивироваться многие положения Н. А. Бердяева, мыслителя исключительно своеобразного и талантливого, хотя и высказывавшего подчас суждения и мнения, которые не могут быть приняты всецело и безоговорочно (сказанное касается, в частности, Серебряного века).

Некоторыми исследователями стали обосновываться теории, согласно которым русское искусство, ранее «ходившее в учениках» у Запада, вышло в период Серебряного века на уровень передовых западно-европейских художественных исканий, стало ровнем с «мировыми светилами» и т. д.

Разумеется, крайности в оценках и суждениях – обычное явление при смене идеологических парадигм. Но даже сознавая это, нельзя не указать на дискуссионность некоторых бытующих сегодня взглядов на прошлое, в частности на эпоху Серебряного века. Не убеждает, например, принадлежащее Н. А. Бердяеву определение Серебряного века как «культурного Ренессанса» в России. Если вспомнить непосредственных предшественников и мастеров Серебряного века – а среди этих предшественников были такие фигуры как Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев, П. И. Чайковский и М. П. Мусоргский, художники-передвижники и их коллеги, не входившие в какие-либо объединения и, тем не менее, обогатившие русскую живопись шедеврами непреходящей художественной ценности – то о каком Ренессансе (возрождении) может идти речь?

Можно найти контраргументы и в достаточно непростой дискуссии о творческих взаимоотношениях русских и западно-европейских деятелей культуры, в утверждениях о роли «учеников», в которой якобы выступали первые, и «учителей», функции которых исполняли вторые. Нелишне вспомнить, что признанные лидеры музыкальной культуры Франции (последние десятилетия XIX в. – первые десятилетия XX).

К. Дебюсси и М. Равель, многое почерпнули у русских коллег, прежде всего у Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, о чём не раз говорилось и ими самими, и авторитетными специалистами. Указывалось в своё время и на новые горизонты, раскрывшиеся в европейском театре после знаменитых русских сезонов С. П. Дягилева и т. д.

Ретроспективный анализ культуры и искусства Серебряного века даёт основания утверждать, что это был закономерный, исторически детерминированный этап самодвижения и развития российской национальной культуры (в широком, универсальном толковании этого понятия); этап, характеризовавшийся сплавом традиций с активными и многосторонними поисками новой проблематики, новой образности, новых выразительно-технических средств. «Существует целый спектр возможных траекторий, по которым может осуществляться развитие (той или иной) системы в зависимости от конкретных обстоятельств; соответствующая их комбинация и производит выбор направления действительного пути развития, – писал Э. С. Маркарян – Но всё дело в том, что спектр этот отнюдь не произволен и во многом зависит от русла, проложенного системой в общем эволюционном поле человечества, и тех реальных предпосылок и потенций, которые вырабатываются в пределах этого русла» [9, с. 85].

Итак, связь того нового, что привнёс в российскую культуру Серебряный век с тем руслом традиций, которое было проложено в предыдущие времена, вряд ли может быть недооценена или проигнорирована. С другой стороны, нет ничего необычного или неожиданного в том, что вышли на более высокий уровень творческие контакты российских мастеров с их западными коллегами; что упрочились взаимосвязи по линии «Россия – Запад». Российская художественная культура (изобразительное искусство, отчасти поэзия) заметно европеизировалось, не увидеть этих процессов было нельзя. В то же время эта культура, по справедливому замечанию Л. А. Рапацкой, не теряла своего «национального лица», обогащая «мировую культуру достижениями в самых разнообразных областях» [10, с. 185].

Взаимодействие, взаимовлияние культур было продуктивным, полезным для обеих сторон. Одновременно нашла своё подтверждение важная закономерность, действовавшая на протяжении целого ряда десятилетий: попадая на русскую почву, проходя сквозь фильтр национальной специфики, иноземные влияния заметно трансформировались, обретали новые свойства и черты, релевантные эстетическим критериям, нормам, вкусам и т. д., принятым в российском обществе. Только в этом случае западные импульсы давали реальные художественные результаты.

Это обстоятельство необходимо акцентировать в процессе изучения культурного прошлого России, необходимо подчёркивать именно сегодня, когда в страну хлынул широкий, не регламентированный поток западной массовой культуры, зачастую второсортной (чтобы не сказать более определённо) по своим достоинствам, ощутимо деформирующий общественное сознание значительной части российской молодёжи.

Серебряный век характеризует пёстрый калейдоскоп различных художественных течений, направлений, школ и т. п. Некоторые из них в открытую конфликтовали, противостояли друг другу, вели ожесточённую полемику, что делало общую идейно-художественную, эстетическую палитру эпохи еще более контрастной, мозаичной, переливчато многоцветной. В то же время за этой мозаикой просматривалось и нечто общее, сближавшее различные течения и направления, делавшие Серебряный век – в исторической ретроспективе – внутренне единым, целостным явлением.

Наиболее влиятельным философско-эстетическим и художественно-творческим направлением был в анализируемую эпоху **символизм**, представленный такими именами как З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб. В дальнейшем, по мере укрепления позиций символизма, утверждения его принципов, в его ряды влились А. А. Блок (ставший наиболее крупной фигурой в российской поэзии начала XX в.), И. Ф. Анненский, А. Белый, В. И. Иванов, С. М. Соловьёв и др. Близки к поэтам и литераторам, перечисленным выше, были и представители некоторых других видов искусства – М. А. Врубель (живопись), А. Н. Скрябин (музыка), чья

творческая идеология, а также методологические подходы к реализации художественных замыслов в определённой мере сближались с позициями символистов.

Выразителями взглядов последних, рупорами их духовно-культурных идей были журналы «Весы», «Новый путь», «Золотое руно», а также в определённой мере «Мир искусства», – издания, вызывавшие неизменный интерес в кругах российской интеллигенции.

В центре внимания символистов чаще всего были извечные философские категории Жизни и Смерти, Добра и Зла, Духа и Плоти, Индивидуума и Общества, Трансцендентного (ирреального) и Материально-вещественного и др. Основным, атрибутивным средством выражения для представителей этого направления – независимо от принадлежности к тому или иному творческому цеху – был **символ**, иначе говоря, некий мистический знак, деконкретизированная субстанция, имплицитно выражавшая ту или иную Идею, Концепцию, Образ, которые, по мысли символистов, открывали путь в сферу Духовного, в ирреальные миры, неподвластные Разуму человека. Символ, по В. Иванову, есть некий «иероглиф – таинственный и многозначный»; В. Брюсову символ был дорог тем, что с его помощью человек интуитивно проникает сквозь внешние покровы в суть явлений, в их духовную «сердцевину» [11, с. 90].

Если отрешиться от мистической атрибутики символистов, их экскурсов в сферу трансцендентного, то на переднем плане в их концепциях останется приоритет индивидуально-личностного начала в человеке, призыв к самопознанию, к углублённой рефлексии, к экзистенциальным ценностям, к духовности как особой, высшей формы существования индивида.

Такие позиции символистов представляют несомненный интерес для направлений в науке, объединённых понятием «человековедение», несомненно актуальны для теории воспитания в её современном модусе. В силу этого данная проблематика весьма значима.

Наряду с символизмом, влиятельным течением в начале XX был **акмеизм** (от греч. акме – высшая ступень, расцвет), позиционировавший себя как философско-эстетическая и художественная альтернатива символизму. В рядах акмеистов можно было видеть такие крупные фигуры как Н. С. Гумилёв, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, С. М. Городецкий и др. Глашатаем их идеологических и профессиональных воззрений стали журналы «Аполлон», «Гиперборей», альманах «Цех поэтов» (так именовалось само сообщество представителей этого направления). Акмеистов мало интересовали мистические мотивы, потусторонние явления, трансцендентные процессы в человеке и проч.; их искусство знаменовало собой поворот от ирреального – к реальному, от абстрактно-метафорического – к живому, материальному миру, блестящему яркими, сочными красками, благоухающему ароматами и пряностями. Подчас самые простые, обыденные предметы и явления вызывали у них неожиданные ассоциации, сильные эмоции, возвышенно-поэтические состояния. Вдохновляла их и природа, и быт, и окружающая среда; интересовал и сегодняшний день и вчерашний; привлекали поэтические реликвии прошлого, экскурсии в историю государства российского (в этом отношении близок к акмеистам был Н. К. Рерих, несмотря на то, что он представлял в это время другое сообщество – «Мир искусства»).

Объединял многих акмеистов-литераторов культ слова – ясного, точного, ювелирно отгранённого, олицетворявшего эстетику «кларизма» («прекрасной ясности»); такого слова, которое было бы способно выразить самые утончённые эмоционально-психологические состояния.

Сказанное поясняет, в силу каких причин и обстоятельств лучшие творения акмеистов, прежде всего А. А. Ахматовой, Н. С. Гумилёва, О. Мандельштама, сохранили своё значение вплоть до настоящего времени.

Иная судьба постигла ещё одно направление, заявившее о себе в первые десятилетия XX в. – **футуризм**, представители которого группировались одно время вокруг журнала «ЛЕФ», редактировавшегося В. В. Маяковским. Бунтарские настроения,

призывы к ниспровержению традиционных основ художественной культуры, отказ от общепринятых средств поэтического выражения, эксперименты со словом, не признававшие никаких «табу», подчёркнутое влечение к урбанистическим мотивам, – так выглядела в общих чертах стилистика футуристов, такова была их «особая» позиция в культуре начала XX века.

Ожесточённые дискуссии, которые вели между собой отдельные группировки футуристов, возглавлявшиеся И. Северяниным, В.В. Хлебниковым, Д.Д. и Н.Д. Бурлюками, А.Е. Кручёных и др., продолжались сравнительно недолго и, после выхода из их рядов В.В. Маяковского, фактически сошли «на нет», подошли к своему естественному концу. Что касается конкретной продукции футуристов, то она, за некоторыми исключениями, канула в прошлое, хотя эпатажные идеи левацкого радикализма, сломав традиционные первоосновы искусства нашли в дальнейшем своих продолжателей как в России, так и за рубежом. Но это уже другая проблема.

На протяжении нескольких лет (примерно 1918 – 1926 гг.) внимание части художественно-творческой интеллигенции России привлекал **имажинизм**, представленный именами А. Мариенгофа, Р. Ивнева, В. Шершеневича, И. Грузинова, С. Есенина. Именно С. Есенин был наиболее видным деятелем этого течения, явившегося по сути одним из ответвлений российского футуризма; именно он, С.Есенин, вместе с И. Грузиновым, объявил в середине двадцатых годов о самороспуске «ордена имажинистов», именно С.Есенин способствовал тому, что имажинистам удалось сохранить определённое место (пусть небольшое, но, тем не менее своё особое место) в истории отечественной культуры первой трети XX века.

Поклонников имажинистов привлекала апологетика **образности** в теоретических концепциях и их конкретной поэтической продукции. Действительно, имажинисты не упускали случая подчеркнуть приоритет слова-образа в своих творениях. Но только если у С. Есенина в лучших его творениях слово-образ было проникнуто тонким лиризмом, живым и непосредственным чувством, а его образность была непосредственно связана с национальной тематикой, с реалиями окружающего мира – то его коллеги-имажинисты ограничивались чаще всего малосодержательным (а иногда и просто бессодержательным) формотворчеством, словесной эквилибристикой. Слово рассматривалось ими как некое **нейтральное в семантическом отношении средство литературной выразительности**: имела значение ритмика словопостроений, их эвфонические качества и свойства; ценились необычные метафоры и т. д. Соответственно, всё, что вело в сторону содержания речи, её смысла, – всё это представлялось ненужным, излишним, мешающим. «Очистим форму от пыли содержания» – этот известный девиз имажинистов красноречиво характеризовал их художественную идеологию, их вектор творческих исканий.

Значительно более важная роль в культуре Серебряного века принадлежала творческому объединению, которое вошло в историю российской культуры под названием «Мир искусств». Родившееся из студенческого кружка (середина девяностых годов XIX в.), сообщество «Мир искусств» объединяло в своих рядах представителей различных художественных «цехов» – живописцев, поэтов, деятелей театрального и музыкального искусства.

Лидирующую роль в сообществе играли А. Н. Бенуа (художник, историк и теоретик искусства) и С. П. Дягилев (театральный и общественный деятель, инициатор и организатор выставок русских мастеров живописи, а также знаменитых Русских сезонов за рубежом). Более или менее активное участие в творческой жизнедеятельности «Мира искусств» принимали живописцы М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, М. А. Врубель, К. А. Коровин, К. А. Сомов, Н. К. Рерих, Б. М. Кустодиев, В. А. Серов и др; поэты А. Белый, А. А. Блок, Ф. К. Сологуб, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт и др; не чужды философско-эстетическим и творческим позициям, характерным для «Мира искусства», были режиссёр и актёр К. С. Станиславский, композиторы А. Н. Скрябин и

И. Ф. Стравинский (на начальном этапе его деятельности), мастера балета М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский и многие другие.

Объединение «Мир искусства» представляло собой уникальное явление в истории русской культуры. В разные времена в России существовали и «Могучая кучка», и движение художников-передвижников, и «Беляевский кружок», и другие художественные сообщества. Однако столь мощного объединения высококлассных мастеров, объединения на редкость многочисленного, во-первых и, во-вторых, калейдоскопически многоцветного по своему художественно-эстетическому спектру, не существовало в России ни до Серебряного века, ни впоследствии. Сам факт, что в ряды «Мира искусства» влилась значительная часть художественной элиты России, говорит о его исторической детерминированности и логической закономерности в процессе эволюции нашей национальной художественной культуры.

Трудно говорить о стилевой атрибутике «Мира искусства» как о чём-то едином и целом; слишком сильны и многообразны были творческие индивидуальности, имевшие то или иное отношение к нему. В самой общей форме можно констатировать, что многим ведущим мастерам (живописцам, поэтам, музыкантам, балетмейстерам) была присуща особая утончённость чувств, культ красоты, изысканность поэтических высказываний; многих притягивали к себе историко-бытовые зарисовки, выполненные в подчёркнуто галантной манере; в моде были разного рода стилизации (рококо, ампир и др.), фантазии ирреально-символической направленности.

Сама художественно-стилевая основа «Мира искусства» отличалась, как уже говорилось выше, разнообразием и многоцветностью своих «составляющих», мозаичностью творческих манер, предпочтений, вкусов и т. д. Сближало другое: сходство идеологических подходов к проблемам художественного творчества, совпадение (иногда поверхностное, в других случаях более глубинное) взглядов на роль искусства в обществе, на его цели и задачи. Отход от социально ориентированной проблематики (характерной, к примеру, для «передвижников»); утверждение идеи автономности искусства, права художника на свободу, несуетность творческого поиска, на свои аксиологические приоритеты, – в этом у большинства мастеров «Мира искусства» расхождений практически не было.

Особо следует указать на ту творческую ветвь в искусстве Серебряного века, которая была представлена именами таких музыкантов как А. Глазунов, А. Лядов, С. Танеев, А. Аренин, С. Рахманинов, Н. Метнер, таких живописцев как И. Репин и И. Левитан, таких литераторов как А. Чехов, А. Куприн, И. Бунин. В своё время их упрекали за отсутствие «вкуса» к дерзким творческим новациям, за почитание традиций, за приверженность «идеалам вчерашнего дня» и т. д. Действительно, «поиск ради поиска», «новация ради новации», «ниспровержение ради ниспровержения» были чужды большинству из названных выше мастеров. В этом отношении, как и во многих других, их можно было рассматривать как художников, продолжавших и развивавших традиции русского реалистического искусства XIX в. (наглядным примером может послужить в данном случае преемственность традиций, которую демонстрирует творчество С. Рахманинова, которого вполне правомерно считали «продолжателем» П. И. Чайковского; творчество И. Бунина, органично впитавшего в себя чеховские традиции, а также творчество ряда других мастеров).

Иногда высказываются мнения, что деятельность композиторов, писателей, живописцев, придерживавшихся классической ориентации в своей художественной практике, завершила великую эпоху российского реалистического искусства XIX в. Известные основания для таких утверждений, видимо, есть. И, тем не менее, следует осознавать условность таких утверждений, тем более высказываемых подчас в безапелляционной форме. Бесспорно лишь то, что «художники-классики», продолжатели отечественных реалистических традиций, своим творчеством внесли определённый контраст в стилевую палитру Серебряного века, тем самым сделав её ещё более богатой, интересной и многоцветной.

Список литературы

1. Балакина Т. И. История русской культуры. – М.: Изд. центр «Аз», 1995. – 260 с.
2. Осетров Е. И. Лики русской музыки: стихи и поэты серебряного века // Поэзия серебряного века: 1880–1925. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 4.
3. Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. – М.: Просвещение, 1990. – 315 с.
4. Аронов А. А. Мировая художественная культура. Россия. Конец XIX – начало XX вв. – М.: Изд. центр «Аз», 1998. – 360 с.
5. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43 – 271.
6. Оцуп Н. А. Серебряный век русской поэзии // Океан времени. – СПб.: Logos, 1994. – 556 с.
7. Литература: учебник-хрестоматия для 11-го кл. нац. шк.: В 2 ч. – Ч. 1. – СПб.: Просвещение, 1997. – 687 с.
8. Рапацкая Л. А. Искусство серебряного века. – М.: Просвещение : ВЛАДОС, 1996. – 192 с.
9. Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 78 – 96.
10. Рапацкая Л. А. Русская художественная культура. – М.: ВЛАДОС, 1998. – 607 с.
11. Брюсов В. Я. Ключи тайн // Среди стихов. 1894–1924: манифесты, статьи, рецензии. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 89 – 101.

MAIN ART TRENDS AND CURRENTS OF SILVER AGE. PECULIAR FEATURES

This article deals with the Silver Age analysis made in a historical retrospective, the consideration of the general ideologically-artistic, esthetic palette of an epoch of the Silver Age; the characteristic of various art trends, currents, schools (symbolism, acmeism, futurism, imagism) distinctive features, and also the determination of the creative association “the Art World” special role at the Silver Age culture, which united in its structure the representatives of various art “units”: painters, poets, figures of theatrical and musical art.

Key words: Silver Age, Historical retrospective, Symbolism, Acmeism, Futurism, Imagism, creative association, art unit.

E. S. Shtanko

*Belgorod State Institute of
Culture and Art*

*e-mail:
fio76@mail.ru*