

Н. А. Хренов

**Эпоха символизма: от традиционных к новым системам видения, утверждаемых
в возникающей визуальной культуре**

Статья представляет собой продолжение культур-философского исследования символизма в контексте противостояния двух традиций в русской культуре – модерна и романтизма. На основе размышлений о русской живописи рубежа XIX–XX веков раскрыты основания и результаты активного вторжения символистов в традиционные и новые формы визуальности.

Ключевые слова: символизм, романтизм, литературоцентризм, утопизм, музыкальность, пластичность, визуальность, культурный ренессанс, бифуркация, импрессионизм, примитивизм, неоплатонизм, футуризм, заумь, оптическая система видения, авангард, архаика, миф, соборность, линейный принцип, циклический принцип.

N. A. Khrenov

The Age of Symbolism: from traditional to new systems of vision in the new visual culture

The article continues cultural and philosophic study of Symbolism in the context of two confronting traditions in the Russian culture – Modernism and Romanticism. Analysing the Russian painting at the turn of XIX–XX centuries, the author reveals the reasons for and the results of the symbolists' active invasion of conventional and new visual forms.

Key words: Symbolism, Romanticism, literary centrism, utopianism, musicality, plasticity, visualisation, cultural renaissance, bifurcation, Impressionism, Primitivism, Neoplatonism, Futurism, nonsense, optical vision system, avant-garde, archaic, myth, communalism, linea principle, cyclic principle.

В нашей предыдущей статье мы показали, как некоторые открытия символистов были обращены в будущее, во вторгающиеся в мир искусства новые визуальные системы. Но смысл открытий символистов этим не исчерпывается.

Оставаясь верными литературоцентристской культуре, символисты активно вторгались в традиционные формы визуальности, например, в живопись. Констатируя реализацию символистских экспериментов в искусстве слова и улавливая установку символистов на слово, мы все же обязаны понять, что же на рубеже веков происходит с самим словом, то есть с литературой. Сохраняется ли в эту эпоху ее центральное место в системе искусств? Сохраняется ли в этот период литературоцентристская формула русской культуры и сохраняет ли литература за собой доминантное для культуры значение?

В том-то и дело, что именно в ситуации бифуркации, о чем мы уже успели сказать, существующая столетиями иерархия в системе видов искусства оказалась поколебленной. Возник соблазн устранить литературу из системы искусств как доминанту. Но даже если и не устранить, то хотя бы потеснить. О начавшихся новых процессах в эту эпоху свидетельствует подъем в изобразительном и театральном искусстве. С появлением кинематографа дело примет и еще более серьезный оборот. Как символисты реагировали на эти изменения? Замыкались ли их интересы в словесности, или им пришлось активно осваивать другие, далеко выходящие за пределы словесности виды и формы? Иногда за дело брались сами символисты, скажем, поэты начинали писать драмы для театра и сценарии для кино. Так, известно, что А. Белый перерабатывал свой роман «Петербург» в сценарий, который, правда, поставлен все же не

был [10, с. 132]. В письме к режиссеру А. Санину А. Блок пишет: «Готового для экрана у меня нет ничего, но я не раз думал писать для него; чувствую, однако, всегда, что для этого надо найти в себе новую технику» [4, с. 77].

Иногда это делали появляющиеся в разных видах искусства их единомышленники, пытающиеся эстетику символизма привить к другим сферам. Например, когда стало ясно, что традиционный театр больше не пользуется успехом и должны возникнуть новые формы, символисты принимают активное участие в дискуссиях на эту тему, теоретизируя, а часто и предлагая для постановки на сцене написанные ими драмы. Л. Андреев констатировал: «Никогда еще к театру не предъявлялось столько требований, никогда еще он не нуждался удовлетворять столько потребностей, как теперь» [2, с. 10]. К сказанному символистами деятели театра прислушивались. Нередко они их точку зрения разделяли. Так, ссылаясь на статьи о театре В. Брюсова и Вяч. Иванова, В. Мейерхольд считал их «самыми ценными предвестниками совершающегося переворота» [8, с. 152].

Если символизм претендовал на универсальный стиль эпохи, а такие претензии у него были, то он должен был получить выражение и в изображениях, а не только в вербальных формах. И действительно, хотя стихия символизма – это поэзия, искусство слова вообще, тем не менее, символизм заметно проявлял себя и в живописи. Достаточно здесь назвать хотя бы представителя символизма в живописи – М. Врубеля, как самой яркой фигуры в изобразительном искусстве рубежа веков, по утверждению И. Азизян [1, с. 31]. Но, разумеется, символизм получил выражение и в музыке. В этом плане интересна фигура А. Скрябина. «Символизм в значительной мере – пишет Р. Якобсон – воспринял лозунг романтиков об искусстве, тяготеющем к музыке» [11, с. 325].

Когда Гегель утверждает, что на романтической фазе истории становления Духа, а для него история искусства как раз и является такой историей, то, согласно его концепции, предполагается, что на этой фазе в центр системы видов искусства выдвигаются живопись, поэзия и музыка. Тот период истории искусства, в который вписали себя символисты, как раз и представляет продолжение романтической фазы. Вообще, для Гегеля романтическая фаза становления Духа

соотнесена с историей христианской Европы на всем ее протяжении. С этой, гегелевской точки зрения, символизм соответствует установкам романтической фазы. Это подтверждает и то, что, как уже отмечалось, определяющей формой выражения для символистов явилась поэзия. Но это такая поэзия, которая старалась вобрать в себя музыкальную стихию.

Но, самое главное, что нас будет интересовать, это то, что символизм соответствует и той установке романтической фазы, в соответствии с которой визуальное начало в форме живописи выдвигается в центр системы видов искусства. Но символизм и вынужден был это делать, поскольку к концу XIX века, когда в России заявляют о себе символисты, уже не без усилий со стороны Фидлера, Гильдебрандта и Ригля начинает утверждаться точка зрения, в соответствии с которой изображение не должно иметь подчиненный по отношению к слову смысл. Оно должно возродить собственный и самостоятельный по отношению к слову и предшествующий слову язык.

Пока в визуальной сфере продолжала лидировать живопись, эта проблема еще не могла достичь предельной остроты. Но с появлением новых визуальных средств, в частности фотографии и в особенности кинематографа, этот вопрос приобретает исключительную остроту. Но еще до появления кинематографа уже в собственно живописи разворачивается взрыв визуальности, что имеет последствия для всех остальных искусств. Принцип живописи трансформируется в принцип живописности, и его актуализацию можно обнаружить во всех остальных искусствах. Живопись активно продвигается в центр системы искусств, претендуя не на подчиненное положение по отношению к слову, а на положение определяющее и центральное, что, конечно, установке литературоцентризма уже не отвечает.

Удивительно, что в эпоху символизма история искусства все больше воспринимается синонимом истории изобразительного искусства. Вот как эту трансформацию описывает А. Федоров-Давыдов. «Уже к середине XIX века – пишет он – во всем европейском искусстве живопись становится доминирующим видом пространственных искусств, оттесняящим на второй план все остальные. И у публики, и у специалистов понятие «искусства» все более сужается

до понятия «живопись». Одним из идеологических отражений этого процесса является, например, та идеалистическая эстетика «содержания», которая начинает складываться со второй половины XVIII века, а с середины XIX века и вплоть до наших дней оказывается господствующей в той или иной мере, с теми или иными перерывами вместе с господством живописи. У нас в России термин художник сужается в своем объеме до понятия «живописец». Все передовые художественные течения происходят в области живописи (натурализм 40-х годов, идейный реализм 50–60-х годов, «передвижничество» и т. п.) и даже когда в 90-х годах возрождается интерес к остальным видам искусства, – передовыми деятелями оказываются опять-таки художники-живописцы. Основной тип выставок – это живописные выставки; архитектура на них обычно отсутствует, а скульптура и качественно и количественно оказываются оттесненной на задний план» [9, с. 167].

Логика развития искусства и взаимодействия между разными видами искусства такова, что архитектура, кажется, первое место в системе искусств утрачивает, что, например, обращает на себя внимание К. Малевича, протестующего против складывающейся ситуации [1, с. 31]. Между тем, вытеснение архитектуры с центрального места в системе искусств гегелевской концепции соответствовало. Так, по мнению К. Малевича, доминантной в системе искусств давно уже стала живопись. Однако К. Малевич убежден: в новое время престиж архитектуры должен быть возвращен. Ее жизнестроительные функции востребованы временем. Архитектура должна освободиться от влияния живописи, перестать ей подчиняться и занять в культуре то определяющее место, которое она когда-то в ней занимала.

В эту эпоху процесс такого освобождения и в самом деле разворачивается. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что живописцы стремились монументальные формы живописи вернуть, когда живопись была в подчинении архитектуры. Так, М. Волошин замечает, что, например, для Н. Рериха мозаика становится «самым верным материалом, в котором он может воплощать свои замыслы, и структура его картин, написанных масляными красками, неизбежно приближает к мозаике» [3, с. 51]. В этом же направлении разворачиваются и замыслы М. Врубеля. Потребность в монументальных формах искусства

проявилась в его росписи стен и сводов Владимирского собора в Киеве, а также в эскизах фресок для церкви Кирилловского монастыря близ Киева. Так, С. Маковский пишет: «Врубелю нужны были стены, стены храмов для осуществления декоративных пророчеств, наполнявших его душу» [5, с. 82]. Но, восхищаясь росписями Кирилловской церкви, С. Маковский вынужден был констатировать: М. Врубеля не поняли.

Проблема, однако, заключается в том, что виды искусства не являются статичными. Они развиваются в соответствии с тем, что применительно к живописи Г. Вельфлин называет системами видения. Дело не просто в выдвигании живописи на одно из первых мест в системе видов искусства. Такое выдвигание может иметь место лишь в том случае, если утверждаемая живописью система видения на определенном этапе истории культуры становится востребованной. Поэтому в центр системы видов искусства живопись выдвигается, если утверждаемая ею система видения востребована. Если этого нет, а живопись стремится занять центральное положение, то она вынуждена существующую систему видения обновить кардинально.

В этом смысле рубеж веков демонстрирует весьма прихотливую картину. В живописи, как, впрочем, и в остальных видах искусства, функционируют многие системы видения, соответствующие разным течениям и направлениям. Это-то как раз и свидетельствует о том, что искусство эпохи символизма переживает бифуркационную ситуацию. Но реальность хаоса не должна мешать улавливать в движении искусства перспективу. Эта перспектива задана Г. Вельфлиным. Будучи авторитетной в кругах искусствоведов, она кажется единственно приемлемой. Дело, однако, не только в выдвигании живописи в систему видов искусства на первый план, но и в истинности точки зрения Г. Вельфлина, доказывающего, что живопись все дальше уходит от тактильно-осознательных способов видения и развивается в направлении оптических форм видения.

Анализируя опыт русской живописи эпохи символистов, А. Федоров-Давыдов это подтверждает. Вызываемая живописью этого периода к жизни оптическая система видения начинает определять существование других видов искусства. Те из них, что этой логике не подчиняются, начинают вытесняться на периферию. Констатируя сдвиги в живописи,

А. Федоров-Давыдов пишет: «Объем терял свою материальность и осязательность, переходя из факта реальности в простой феномен зрения. Анализ скульптуры – искусства объема – и отчасти архитектуры – искусства тектоники – с ясностью показали, что сущностью этой формальной эволюции было развитие иллюзорно-зрительной, оптической установки на внешний мир. Живопись есть искусство чисто зрительное, искусство оптических эффектов. Поэтому совершенно понятно, что прослеженная мною формально-стилевая эволюция обозначается как рост "живописности" и характеризуется живописными категориями. Говоря о росте живописности, я имею в виду подчинение методов всех искусств методам живописи. Это подчинение понимается не как внешне-формальное, при котором архитектура, скульптура и художественная промышленность в своем формотворчестве исходит не из своих собственных специфических установок, но из оптически-иллюзорной установки живописи» [8, с. 166].

По сути дела, диагностируя сложившуюся в живописи этого времени ситуацию, А. Федоров-Давыдов размышляет в соответствии с вельфлиновским подходом. Но дело не только в распространении живописности в других сферах. Для всей второй половины XIX века характерно становление такого течения как импрессионизм, без которого возникновение символизма непонятно. Касаясь импрессионизма в отечественной живописи, С. Маковский констатирует, что увлечение им здесь начинается с запозданием [5, с. 51]. Если во французской живописи он возникает еще в 70-е годы XIX века, то в России он распространяется позже. Так, когда А. Федоров-Давыдов говорит, что в живописи этого времени происходит замена объема массой, стремящейся превратиться в простое цветное пятно [8, с. 48], то это наблюдение соответствует выявленной Г. Вельфиным логике движения живописи к чисто оптической стихии, а именно, к импрессионизму. Живопись и в самом деле демонстрировала растворение предметов в воздухе, объема в свете и цвете. Предметы теряли свою объемную природу. «Импрессионисты – пишет С. Маковский – первые захотели "дематериализовать" природу не с помощью одухотворения и стильной условности, а непосредственностью чувства, – не разумом, а глазами. Мимолетное впечатление они противопоставили рабству длящегося знания, мгновение – чувству реальности. На их холстах природа ста-

ла мгновенным впечатлением; от нее отлетела осознанная вещественность; материальные формы растаяли в цвете; художественное видение заменило покорность зеркала» [6, с. 145].

Пытаясь разобраться в интенсивности художественной жизни начала XX века, С. Маковский исходной точкой импрессионизма считает исчерпанность академизма. От художественной статики живопись потянулась к динамике, к изменчивой правде непосредственного впечатления [4, с. 5]. От С. Маковского не ускользает то, что потом будут обсуждать теоретики, обращающиеся к фотографии. Так, отмечая в импрессионизме эскизность, этюдность, фиксацию сырых фрагментов природы, что обычно обозначают как «культ мгновения», С. Маковский замечает, что этот культ мгновения характерен и для фотографии.

Может быть, даже стремясь это мгновение схватить, живопись подпадает под влияние фотографии. «Не форма сама по себе, хотя бы и динамически недосказанная, а форма, так сказать, схваченная на лету, как случайная вспышка зрительного явления, – пишет С. Маковский – приблизила – *horribile dictu* – художественное впечатление к фотографическому снимку. Как раз в ту пору (восьмидесятые годы) быстро совершенствовались способы моментальной фотографии. Простые смертные получили возможность путешествовать с аппаратом и снимать деревенские и уличные виды. Моментальный снимок открыл нам много недоступного нашему глазу, "исправил" вековые неточности человеческого зрения (взять хотя бы движение ног у скачущей лошади), облегчил запоминание потребностей природы, и это явилось серьезным соблазном для искусства "впечатлений" и "мгновенностей". Многие художники стали видеть, если не эти потребности, то целое – глазами фотографии; эмпирический натурализм получил опору в объективе; вырезок реальности без начала и конца, с боковыми фигурами, перерезанными пополам, сделался своего рода стилем изображения. Но главное, может быть, все-таки во внушениях фотографической перспективы. Под влиянием фотографии живописцы стали по-иному воспринимать пространство, и в итоге картины их – пейзажи, *interieur*, жанр – как бы подчинились механической эмпирике. Сама форма при этом измельчала и распылилась» [4, с. 7].

Но, конечно, то, что С. Маковский находит в фотографии, затем получает выражение

не только в живописи, но в особенности в кино. Кино же, в свою очередь, будут обвинять в том, что оно начинает воздействовать на театр, точнее на те направления в театре, в которых получили развитие натурализм и импрессионизм. И то, и другое направление ассоциировалось с фотографизмом. Ближе всего к фотографизму в театре оказался, по мнению некоторых критиков, Художественный театр. «Обращение режиссеров МХТ к приемам сценической «кинематографичности» – пишет Ю. Цивьян – связано с особой ролью, которую играл кинематограф в системе культурных представлений театральной общественности 900-х годов» [9, с. 213]. Демонстрируя предельное жизнеподобие, кинематограф продолжал традиции «фотографизма». «Неудивительно, что чеховский этап в развитии Художественного театра с его стремлением к импрессионистическому жизнеподобию сценического события постоянно ассоциировался у критики с кинематографом» [9, с. 213].

Имея в виду чеховские постановки в этом театре, критики отмечали, что по мере совершенствования кино, оно сможет вообще сделать ненужным Художественный театр с присущим ему воссозданием осязаемого внешнего мира. Таким образом, несмотря на подъем традиционных форм визуальности и зрелищности, новые системы визуальности, ставшие возможными на технологической основе, все больше обращали на себя внимание.

Библиографический список

1. Азизян, И. Диалог искусств Серебряного века [Текст] / И. Азизян. – М., 2001.
2. Андреев, Л. Письма о театре [Текст] // Маски. Ежемесячник искусства театра. – 1912. – № 1.
3. Волошин, М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) [Текст] // Аполлон. – 1909. – № 1.
4. История отечественного кино [Текст] : Хрестоматия. – М., 2011.
5. Маковский, С. По поводу «Выставки современной русской живописи» (гипс, фотография и лубок) [Текст] // Аполлон. – 1916. – № 8.
6. Маковский, С. Силуэты русских художников [Текст] / С. Маковский. – М., 1999.
7. Маковский, С. Страницы художественной критики. Кн. 2. Современные русские художники. [Текст] / С. Маковский. – СПб., 1906. – с. 145.

8. Мейерхольд, В. Театр (К истории и технике) [Текст] // Театр. Книга о новом театре. – СПб., 1908.

9. Федоров-Давыдов, А. Искусство промышленного капитализма [Текст] / А. Федоров-Давыдов. – М., 1929.

10. Цивьян, Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930 [Текст] / Ю. Цивьян. – Рига., 1991.

11. Якобсон, Р. Работы по поэтике [Текст] / Р. Якобсон. – М., 1987.

Bibliograficheskiy spisok

1. Azizjan, I. Dialog iskusstv Serebrjanogo veka [Tekst] / I. Azizjan. – M., 2001.
2. Andreev, L. Pis'ma o teatre [Tekst] // Maski. Ezhemesjachnik iskusstva teatra. – 1912. – № 1.
3. Voloshin, M. Arhaizm v russkoj zhivopisi (Rerih, Bogaevskij i Bakst) [Tekst] // Apollon. – 1909. – № 1.
4. Istorija otechestvennogo kino [Tekst] : Hrestomatija. – M., 2011.
5. Makovskij, S. Po povodu «Vystavki sovremennoj russkoj zhivopisi» (gips, fotografija i lubok) [Tekst] // Apollon. – 1916. – № 8.
6. Makovskij, S. Silujety russkih hudozhnikov [Tekst] / S. Makovskij. – M., 1999.
7. Makovskij, S. Stranicy hudozhestvennoj kritiki. Kn. 2. Sovremennye russkie hudozhniki. [Tekst] / S. Makovskij. – SPb., 1906. – s. 145.
8. Mejerhol'd, V. Teatr (K istorii i tehnikе) [Tekst] // Teatr. Kniga o novom teatre. – SPb., 1908.
9. Fedorov-Davydov, A. Iskustvo promyshlennogo kapitalizma [Tekst] / A. Fedorov-Davydov. – M., 1929.
10. Civ'jan, Ju. Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii. 1896-1930 [Tekst] / Ju. Civ'jan. – Riga., 1991.
11. Jakobson, R. Raboty po pojetike [Tekst] / R. Jakobson. – M., 1987.

Дата поступления статьи в редакцию: 06.09.2016

Дата принятия статьи к печати: 29.09.2016