Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Центр комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XIX

По материалам VI Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VI»
«Серебряный век»

28 января 2021 года

Саратов, 2021

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 **Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы.
Том XIX: по материалам VI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VI». 28 января 2021 года / Редакторы-составители А.И.Демченко, Е.А.Скоробогачева, Н.А.Хренов. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 372 с.

ISBN 978-5-94841-480-5 (Т. XIX)
ISBN 978-5-94841-314-3

В девятнадцатом томе предлагаемого альманаха представлен второй блок статей российских и зарубежных участников VI Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART VI»)**, который проводился 28 января 2021 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён культуре «серебряного века».

Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-480-5 (Т. XIX)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Николай Хренов (Москва)

Искусство Серебряного века в контексте циклической логики функционирования русской культуры
Очерки 10–12

10. Актуальность проблематики культуры на рубеже XIX–XX веков: связь с нею идей в искусствознании этой эпохи.

Когда мы говорили о стоящих при интерпретации искусства рубежа XIX–XX веков задачах, мы, по сути дела, имели в виду прежде всего задачи, стоящие исключительно перед искусствознанием. Развитие во второй половине XX века гуманитарных наук постепенно подводит к тому, что решение возникающих перед искусствоведением задач может быть успешным лишь в том случае, если искусство рассматривать в контексте культуры. В этом смысле открытый и описанный искусствоведом факт может быть рассмотрен на уровне культурологических обобщений. Имеются основания утверждать, что наиболее глубокое обобщение возможно лишь в том случае, если факт искусства одновременно предстает фактом культуры, а история искусства соответственно рассматривается историей культуры. Такой ракурс близок сверхзадаче нашего исследования.

Являются ли эти факты синонимами или это разные вещи? Казалось бы, тут все до элементарности просто. В самом деле, кто отважится утверждать, что факт искусства не всегда является фактом культуры. Когда в эпоху Серебряного века И.Грабарь приступает к осуществлению первого замысла написать историю русского искусства, он этот замысел уже формулирует совершенно в духе современных дискуссий. В 1907 году, то есть в самом начале работы над «Историей русского искусства» И.Грабарь пишет Н.Врангелю: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры» (174). В письме 1907 года к А. Бенуа он эту свою идею излагает еще более определенно. «История искусства, –

пишет он, – понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство – если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории, аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.» (175).

Ставя вопрос о необходимости рассмотрения искусства в культурологической перспективе, И.Грабарь констатирует, что в соответствии с этой перспективой следует рассматривать несколько проблем: логику преемственности в развитии искусства, воздействие на искусство художественных процессов, имеющих место в других, соседних культурах и, наконец, влияние на актуальное искусство предшествующих процессов, что получило выражение во внутренней для отечественного искусства традиции. Таким образом, настаивая на совпадении двух историй – истории искусства и истории культуры, И.Грабарь, тем не менее, говорит, что культура имеет свои «законы», которые следует постигать. Сам И. Грабарь не претендует на полное знание этих «законов» и своей целью ставит хотя бы «почувствовать ход истории».

Но что означает формула И.Грабаря: история искусства есть история культуры? Это означает, что исследование этой истории необходимо погрузить в общий контекст культуры, в культуру, в которую составными частями должны входить и наука, и игра, и нравственность, и миф, и культ, и религия, и философия. Следовательно, если под культурой подразумевать и то, что не имеет отношения к искусству, то, стараясь следовать этой формуле, мы вынуждены рассматривать искусство в его взаимодействии с остальными слагаемыми культуры, в том числе с религией, философией, наукой и т.д. Но известно, что в последние столетия искусство от этих сфер успело обособиться, автономизироваться. Утверждая подобное, не оказываемся ли мы во власти ошибочной мысли, требуя возвращения к тесной зависимости искусства от остальных сфер культуры?

Однако в том-то и дело, что именно в эпоху Серебряного века повсеместным было осознание надвигающегося кризиса не только существующего искусства, но и культуры в целом. Многим этот кризис казался следствием обособления искусства от других институтов – например, от религии и прежде всего от религии. Собственно, эта проблема оказалась следствием все того же индивидуализма в искусстве, негативные стороны которого отмечал, как мы убедились,

А.Бенуа. Находясь в эмиграции, В.Вейдле в 1937 году печатает в Париже книгу под названием «Умирание искусства» (176), в которой ставит диагноз «смерти» искусства, выписывая рецепт, способный помочь его выздоровлению. Для него таким способом выхода из кризиса является также возвращение искусства в лоно религии. В 1937 году эта идея кажется уже не оригинальной, хотя позднее ее повторит в своей знаменитой книге 1948 года «Утрата середины» Х.Зедльмайр.

Но одним из первых, кто эту идею высказывает со всей определенностью, анализируя произведения символизма и футуризма, пожалуй, был Н.Бердяев, выпустивший в 1918 году книгу под названием «Кризис искусства» (177). Хотя справедливости ради следует сказать, что и Н.Бердяев не был первым, кто диагностировал «смерть» искусства. Пожалуй, многие тенденции всего Серебряного века начались с философии В.Соловьева. В.Соловьев первым диагностировал кризис и предлагал в качестве выхода из него возвращение искусства в религию. Таким образом, выходом из этого кризиса казалось, начиная с В.Соловьева, преодоление развернувшейся на протяжении столетий автономизации искусства и возвращение к той ситуации, когда имело место единство искусства с остальными сферами культуры. Но такой выход не был лишь уделом дискуссий и публикаций. О нем свидетельствовала практика искусства этого времени. Вот, наверное, еще почему искусство, разрушая все некогда установленные границы, устремлялось к культуре, мифу, игре, сакральному, религии.

Однако когда интеллигенция начала возвращаться в религию, то выяснялось, что русская православная церковь, нуждаясь в реформах, им противится. Так, к жизни «новое религиозное сознание» вызвали художники и мыслители этой эпохи. Очевидно, что этим самым они возрождали то состояние искусства, для которого характерна неразличимость искусства и культа, искусства и мифа, художественного и сакрального. Вот почему искусство этого времени следует рассматривать в соотнесенности с так называемым «новым религиозным сознанием».

Разумеется, это не могло не проявиться в искусстве. В качестве иллюстрации здесь можно сослаться на потребность художников в возрождении монументальной и, еще точнее, фресковой живописи. Некоторые художники, а к ним, например, относятся Врубель, Васнецов, Нестеров, расписывают интерьеры храмов. Вот почему еще художникам и мыслителям этой эпохи потребовались ретроспекции в самые разные эпохи и культуры, что так ярко проявилось и в цитиру-

емом трактате В.Брюсова, и в открытии в начале истекшего столетия древней иконы. Пожалуй, именно это следует отнести к основополагающим признакам искусства этой эпохи, синтезирующей все возможные и имеющие место в истории слагаемые культуры и не только отечественной.

Именно в этот период обращает на себя внимание необычайная открытость русской культуры, ее готовность и способность ассимилировать элементы других, часто уже не существующих культур и одновременно устремляться к ранним эпохам собственной истории. В этом и заключается исключительность сложившейся в искусстве Серебряного века ситуации, что диктует и особую методологию исследования искусства этой эпохи. Она будет реальной для изучения любой эпохи в истории искусства, в том числе, и той, в которой такой радикальной ломки границ между художественным и нехудожественным, древним и новым не происходило.

В качестве первостепенных задач для историка И.Грабарь выделяет преемственность в русской культуре и влияние на нее других культур. Этот вопрос он поднимает не случайно. Именно русское искусство начала XX века ощущает интенсивные, но часто забываемые связи с другими культурами. Тот и другой момент художественная критика этого времени активно обсуждает. Так, реагируя на возрождение византинизма в русской живописи этого времени (например, у В.Васнецова) и вообще на открытие в искусстве под воздействием возрождающегося славянофильства в это время художественного опыта допетровской Руси, С.Маковский подчеркивает, что «прививки» в русском искусстве связаны не только с византийскими и скандинавскими корнями. Важно, например, учитывать западные заимствования России XVI и XVII веков. Причем, эти влияния касаются не только профессионального, но даже и народного искусства. «Допетровские лубки, вышивки на полотенцах, резные украшения, орнаменты, стилизованные изображения, которые принято считать безусловно народным творчеством, – пишет он, – как часто они заимствованы у итальянских и немецких первоисточников» (178). Однако критик справедливо утверждал, что дело не в заимствованиях, а в способности их творчески перерабатывать. «… Вопрос не в формах, – пишет он, – а в их одухотворении, в неопределимом трепете красоты, внушенной веками национальной жизни» (179).

Этот национальный дух критик улавливал и в утонченном вкусе ретроспективистов Сомова, Лансере и Бенуа, и в пейзажах Левитана,

и в портретах Серова, и в северных пейзажах Рериха, и в гениальных образах Врубеля. Но когда ставится вопрос о преемственности и влияниях других культур, а именно, эти два момента и оказались в эту эпоху в поле внимания критиков и историков искусства, то он провоцирует постановку и другого вопроса: чем же можно объяснить столь преувеличенное внимание к этим двум темам? Какие процессы – общества или культуры диктуют их обсуждение? Мы пытаемся этот вопрос обсудить. В поле нашего внимания – и вопрос преемственности, и вопрос влияния других культур.

В эту эпоху казалось, что преемственность заметно нарушена, а влияние Запада, хотя и продолжает быть актуальным, тем не менее, начинает уступать влиянию со стороны других культур, например, Востока. Особая значимость в русской культуре Востока начинает осознаваться потому, что на рубеже XIX–XX веков история России заново воспринимается и в своих древних формах, когда, как утверждали евразийцы, древняя Русь вообще входила в евразийский комплекс народов и была слагаемым восточных империй. Кстати, евразийство, возникшее в среде русских философов, историков и публицистов уже в эмиграции, также обязано именно этой эпохе, в которой уже складывалась атмосфера нового открытия и нового прочтения Востока (например, в творчестве Н.Рериха или В.Хлебникова). Она будет окончательно осознана евразийцами (Н.Трубецким, В.Вернадским, Н.Савицким и др.).

Что же касается преемственности, то, прерываясь в малых длительностях истории, она актуализируется в таких длительностях, которые принципу историзма в его современных формах не соответствуют. Подход, при котором история искусства рассматривается как история культуры, продиктован не только настоящим моментом в развитии гуманитарных наук, когда в центр этих наук выдвигается наука о культуре, но и замыслом предстоящего исследования, предметом которого является именно и прежде всего культура, а точнее, русская культура на одном из этапов ее исторического развития, а именно – на рубеже XIX–XX веков. Но чтобы понять культуру этого периода, необходимо ее рассматривать в исторической перспективе, т.е. иметь представление о предшествующих и последующих ее состояниях.

О том, что предметом исследования является культура, свидетельствует подготовка многотомного труда по истории русского искусства (180). Собственно, предыдущие два тома «Очерков русской

культуры конца XIX – начала XX веков» говорят о широком понимании предмета исследования, элементом которого рассмотрены и культуротворческая миссия города, и культура повседневности, и частная жизнь людей в городе и деревне, и университетская культура, и политическая культура, и правовая культура и т.д. (181). Первое, что бросается в глаза читателю первых двух томов – это привычный подход историка, ставящего своей целью описать и проанализировать разные сферы культуры этой эпохи, которые, может быть, до этого не имели своей истории, т.е. не были предметом внимания историка.

В третьем томе объектом исследования становится искусство, что продиктовало особый состав авторского коллектива, состоящего преимущественно из искусствоведов. Между тем, предметом исследования остается все же культура, что подчеркнуто в названии данного труда. Поэтому можно утверждать, что методологический ракурс исследования продиктован не только сложившейся на рубеже XX–XXI веков в гуманитарных науках ситуацией, но и стоящей перед авторским коллективом этого издания конкретной задачей. Если согласиться с данным суждением, то из этого следует, что необходимо сразу же поставить вопрос о том, какие конкретные методологические установки вытекают из того, что предметом исследования является культура. В частности русская культура на одном из этапов своего исторического развития, а именно на рубеже XIX–XX веков. Если это так, то как формулировать задачу, которая будет разрешена искусствоведами?

11. Искусство рубежа XIX–XX веков в кратких и больших длительностях истории.

Таким образом, существенным в нашем исследовании становится уточнение временны́х параметров предмета исследования, т.е. культуры в ее российском варианте. В данном случае принцип историзма должен быть соотнесен со спецификой предмета исследования. Культура как предмет исследования обладает специфическим временем. Она развивается и функционирует в особых исторических ритмах. Это особое время М.Бахтин называл «большим временем». Вот это специфическое время и является временем того, что А.Кребер называет «культурной моделью», которая возникает, проходит стадии роста и истощается. Культура – весьма консервативный предмет ис-

следования, и ритмы ее развития и функционирования отличаются от времени общества или социального времени.

Ф.Бродель выделял время событий и время структур. Если время событий означает фиксацию исторических событий, развертывающихся и воспринимаемых в кратких длительностях истории, то время структур – это время, измеряемое большими длительностями (182). Время культуры как весьма консервативного предмета исследования развертывается в больших длительностях истории, которые и будут длительностями функционирования культурной модели, в границах которой развертывается художественная жизнь общества с сопровождающими ее подъемами и упадками.

В последние столетия, когда предметом исследователя становится исключительно общество, при описании различных исторических процессов историк исходит не из времени структур, т.е. больших исторических длительностей, а из времени событий, т.е. кратких временны́х длительностей, что соответствует динамизму обществ Нового времени, когда утверждает себя мировосприятие модерна. Но из этого типа времени исходит и искусствоведческая наука. Вот почему собирание фактов в этой науке кажется первостепенным. Такое отношение ко времени для выявления и времени культуры, и собственно для исследования самой культуры оказалось неблагоприятным. Можно даже утверждать, что и сама культура в эпоху господства времени событий еще не была открыта. Открытию культуры такое отношение ко времени не способствовало.

Попробуем понять: к какому типу времени относится искусство? Совпадают ли время искусства и время культуры или их совпадение бывает возможным лишь в редкие исторические мгновения? Если иметь в виду отношение ко времени, утверждающееся в эпоху модерна, т.е. с XVIII века, то нельзя утверждать, что оно оказалось искусству совершенно чуждым. Наоборот, многие процессы искусства и прежде всего связанные с авангардными явлениями с присущим им отрицанием исторических традиций, были спровоцированы именно футуристическими установками модерна. Футуристическое мироощущение способствовало художественным экспериментам. Как доказывает А.Якимович, авангардизм не является лишь присущим XX веку. Его предвосхищение можно обнаружить во многих явлениях искусства Нового времени. Но стимулирующая художественные новации стихия модерна вовсе не исчерпывает всего потенциала искусства.

Может быть, лишь искусство оставалось сферой, в которой продолжали сохраняться дошедшие до наших дней древнейшие культурные формы, например, мифология. Однако эта вторая, альтернативная по отношению к модерну сторона искусства оставалась на положении бессознательного и до определенного времени рациональному истолкованию не подвергалась. Связь искусства с теми стихиями, что в Новое время составляли бессознательное, свидетельствует, что именно искусство и, может быть, только искусство на протяжении Нового времени, а, следовательно, всей эпохи модерна продолжало оставаться способом сохранения связи с тем специфическим временем, которое является временем культуры. Как свидетельствует история искусства последних столетий, активность бессознательных ритмов истории как истории культуры далеко не всегда была уделом бессознательного. Начиная с эпохи романтизма, эта стихия бессознательного с ее специфическими ритмами постоянно выходила на поверхность сознания, проявлялась в художественной сфере.

Если в этом не отдавать отчета, то в художественной жизни рубежа XIX–XX веков мало что можно понять, поскольку такое репрезентативное для этой эпохи направление, как символизм явился вторым пришествием романтизма, не случайно его иногда и называли неоромантизмом (184). Следовательно, новаторство символизма следует связывать не только с реабилитацией сверхчувственного, что определяет поиски в новом искусстве языковых форм, но и с реабилитацией времени больших длительностей. Именно поэтому можно утверждать, что для рубежа веков наиболее репрезентативным противоречием в художественной сфере явилось противоречие между установками модерна и установками романтизма.

Активность в эпоху Серебряного века романтической традиции можно продемонстрировать возрождением славянофильских идей. С этим следует связывать возникновение пассеистического мироощущения как альтернативу футуристического мироощущения. Естественно, что о пассеизме свидетельствует и новое славянофильство. Так, В.Розанов констатирует: «В Москве в самые первые годы XX века зародилось исключительной ценности и значения славянофильское движение, которое по перерыву в нем в конце XIX века стало именоваться «молодым славянофильством» (185). В качестве таких молодых славянофилов В.Розанов называет П.Флоренского, Свенцицкого, Эрна, С.Булгакова.

Исключительность рубежа XIX–XX веков заключается в том, что именно в это время в восприятии времени происходит сдвиг. История превращалась в историю не событий, а структур. Этот сдвиг в восприятии времени продемонстрировало именно искусство. «Быть может, – пишет А.Белый, – прогресс идет по прямой. Или по кругу. Или и по прямой, и по кругу – по спирали… И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем» (186).

Поскольку время структур – это время больших длительностей, а, следовательно, и время культуры, то стоит ли удивляться, что именно в эту эпоху культура превращается в объект внимания, а искусство рассматривается под углом зрения и происходящего в культуре, и тех исторических возвратов, которые в предшествующей истории имели место и которые могут показаться регрессом, но на самом деле именно они только и иллюстрируют смену в историческом мышлении малых длительностей большими длительностями. Эта созвучность некоторых событий в предшествующей истории тому, что в России происходит на рубеже XIX–XX веков, проницательно ощущает С.Булгаков. В атмосфере этого времени он улавливает возрождение эсхатологических и апокалиптических настроений. Он пишет: «Наше ухо оказывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но сродных эпох» (187).

В частности, апокалиптический момент философ улавливает и в социализме. Он даже замечает, что, казалось бы, такой прорыв в историю, которую уже можно понимать как историю ментальности, не соответствует духу историзма, как его в этот период понимали, а в этот период этот дух, естественно, нес в себе печать установок позитивизма. Позитивизму же было не до понимания истории как истории функционирующих в больших длительностях истории структур. Однако новые тенденции в искусстве свидетельствуют о выходе за пределы позитивизма, но ведь к этому весь Серебряный век и устремлялся.

В этом смысле, т.е. в смысле сдвига в восприятии времени, когда разрушаются стереотипы позитивизма, весьма показательным становится увлечение в начале XX века мистикой, которую позитивизм исключает. Мистика же в ее теософском выражении свидетельствует о зависимости человеческого духа не столько от социальных сил, сколько «от космической эволюции тысячелетий, от огромных промежутков времени» (188). В теософии человека душа сохраняет

тянущиеся из прошлого бесконечные нити. В эту эпоху мистика сыграла позитивную роль, поскольку с ее помощью человек начинает ощущать себе не только в социуме, но в космической стихии. Для этой эпохи такое возвращение значимости космического аспекта жизни весьма существенно. Ведь художественный авангард этого времени как раз и будет демонстрировать прорыв в космические измерения мироздания.

Однако мистика также представляла и опасность, что от внимания Н.Бердяева не ускользает. Ведь увлечение в ту эпоху мистикой не исчерпывается интересом к западным мистикам. В Россию мистика приходит в своем восточном, т.е. безличном варианте. В ситуации индивидуалистической культуры, опасность которой ощущал, например, не только А.Бенуа, но и Н.Бердяев, восточная мистика казалась анахронизмом. В эпохи, предшествующие Серебряному веку, космические измерения бытия были вытеснены на периферию. Человек ощущал себя исключительно в социуме, а в соответствии с идеями модерна, т.е. идеями Просвещения (в данном случае под модерном понимается не художественный стиль рубежа XIX–XX веков, а возникшее в эпоху Просвещения мировосприятие) этот социум следовало радикально преобразовать. Эта установка порождала цепь революций, в том числе и 1917 года.

Озабоченный ломкой общественных структур и реализацией утопических идей на первый план среди научных дисциплин модерн выдвинул социологию, что не случайно, поскольку распад традиционных обществ вызвал к жизни весьма практический вопрос – каким образом достижим порядок в индустриальных или массовых обществах? Проблематичность и динамизм этих обществ, которые проявлялись в перманентных революционных вспышках, наиболее актуальной проблемой сделал проблему власти и, соответственно, идеологии.

В связи с Серебряным веком мы не случайно обращаем внимание на мировосприятие модерна, ведь модерн был фоном развертывающихся в искусстве процессов. Раз в качестве важнейшей задачи провозглашается творение нового бытия, как это мы видим в сочинении Н.Бердяева «Смысл творчества», то это предполагает и выход в нехудожественные сферы. Если в этом не отдавать отчет, то проследить судьбу основных проектов Серебряного века мы не сможем. Эхо этих проектов ощущается даже в сталинскую эпоху. Лишь со временем осознается, что идеи модерна во многом являются утопичными.

Осознание этого обстоятельства подводило к открытию и осознанию традиционных механизмов функционирования общества, а такими как раз и оказывались культурные механизмы. Так начинается новый период и постижения сути культуры, и тех ее способов, что позволяют достигать обществу оптимальных способов функционирования.

В связи с этим небезынтересно отметить, что открытие культуры как специфического предмета исследования происходит именно на рубеже XIX–XX веков, что объясняется реабилитацией в этой время идей романтиков, которые проблематику культуры начали открывать первыми, а также начавшимся «закатом» мировосприятия модерна, хотя этот «закат», растягиваясь на десятилетия, по-настоящему будет реальностью во второй половине XX века, когда возникает постмодерн. Это открытие значимости идеи культуры является одним из бесспорных значимых явлений, определяющих искусство и философию Серебряного века.

Эту истину искусство открывало своими способами, а философия – часто в лице тех же самых художников (например, А.Белого или В.Иванова) пытались происходящее в искусстве отрефлексировать. Осознание значимости культуры было логическим продолжением стремления искусства оторваться от многочисленных форм существующего искусства и начать с самого начала, прорваться к изначальному и первозданному и с помощью этого первозданного преобразить мир, начать творить не только художественные ценности, но саму культуру и само бытие.

Эта идея разрыва с готовыми формами и конструкциями, разумеется, соответствует времени становления и даже пика того направления в философии, которое обычно обозначается как философия жизни. Ведь к этому времени культура накопила столько омертвевших и противостоящих человеку и жизни форм и конструкций. Новое искусство и ставит своей задачей это отчуждение устранить. Но чтобы эти процессы осознать, первоначально необходимо понять, что же такое культура. Так, исходной точкой культурологической рефлексии представляется именно рубеж XIX–XX веков. В этом особую роль сыграли теоретики символизма. Утверждается, что в возникновении культурологической рефлексии важную роль сыграли А.Белый, В.Иванов, П.Флоренский, которые хотя и не притязали быть основоположниками рефлексии культурологического типа, тем не менее, их вклад в формирование культурологической парадигмы гуманитарного знания оказался весьма существен (189).

Интерес к культуре мыслителей и художников этой эпохи вытекает из программы такого определяющего художественного направления этой эпохи как символизм, в недрах которого рождаются все последующие авангардистские течения. Эта программа предполагала разрушение существовавших традиционных форм. Прежде всего художественных форм. Это обстоятельство ориентировало на новое прочтение истории искусства, мыслимой как история символизма. С другой стороны, те новые формы искусства, которые в это время рождаются, вызывают к жизни новые отношения между художественными и нехудожественными началами. Разрушение традиционных художественных форм своим продолжением имело выход искусства в смежные сферы – в социум, в религию, в науку, в миф, в быт, в философию и, наконец, в культуру. Так. А.Белый признается, что пытался обосновать символизм как философию культуры (190).

Казалось бы, многое из того, что нам известно в искусстве Серебряного века, относится к так называемому «чистому» искусству. Между тем, возникающие в эту эпоху проекты выходили за пределы искусства. Искусство мыслилось лишь способом пересоздания социума и сотворения новой культуры. Иначе говоря, в искусстве искали способ создания принципиально новой культуры, приходящей на смену старой, разлагающейся культуре, что, несомненно, ощущали художники и мыслители Серебряного века и пытались это осознать. Несмотря на то, что символизм был вторым пришествием романтизма, он также не был чужд и модерну. Именно поэтому, несмотря на свои пассеистские ориентации, символизм явился той средой, в которой вызревали все обращенные в будущее направления авангарда и прежде всего столь показательные для русского искусства этого времени футуризм и конструктивизм.

На рубеже XIX–XX веков приходится заново осмыслять время, чем и занимается «философия жизни» в лице А.Бергсона. Это изменение в отношении ко времени связано с начавшейся переоценкой социального времени и вниманием ко времени культуры, с одной стороны, и времени личности, с другой, недооценка которых имела место в эпоху раннего модерна или Просвещения. Если время культуры открывалось как время больших временных циклов, нарушая в развитии искусства привычную преемственность, то время личности погружало в «поток сознания». Так, А.Белый уже открывал приемы повествования, известные по прозе Д.Джойса. Как он сам признавался, в своем романе «Петербург» он использовал прием фиксации

внутренней речи («… Пишучи свой роман “Петербург”, – пишет он, – я старался главным образом описать события, протекающие у нас в голове, и картину мира в “понятийном” взятии: получился ужас и бред; эти же ужас и бред – в нашем “мировоззрительном” круге; только в нем находясь, мы его не видим, не слышим…» (191). А.Белый утверждал, что существуют события во внутреннем росте человека, а есть события эры. Он пишет: «Судьба событий странна. Из глубины душевного слоя события роста индивидуальных сознаний медленно прорастают к поверхности, сламывая кипение кружков и образуя новые струи кипений; в них – печать эры. Бытописателей умственных и нравственных качеств эпохи более интересуют кружки, то есть: “словесное” отражение эпохи…» (192). Но главное все же – в значительной личности «В событиях индивидуальных, интимных есть поступь эпохи; в событиях кружковых ее нет; есть ее искривление. События эпохальные крадутся по уединеннейшим, скрытнейшим индивидуальным сознаниям…» (193).

Модерн связан с идеей пересоздания социальных структур и футуристическим мироощущением. Осознание утопичности социологии модерна со временем приводит к сопротивлению на уровне персонологии (философии жизни и экзистенциализма) и культурологии. Например, установка экзистенциализма дает о себе знать именно на рубеже XIX–XX веков (Бердяев, Шестов). Так, в одной из своих работ Н.Бердяев представляет себя мистиком. Он усматривал близость своей философии учениям Экхардта, Я.Беме, Ангелуса Силезиуса, а, следовательно, он ощущал себя мистиком гностического типа (194). Но гностицизм – это такая стихия, которая очень близка экзистенциализму. Впрочем, о своей близости к экзистенциализму высказывается и сам философ. «Для меня сейчас важно, – пишет он, – что я всегда принадлежал к тому типу философии, которую сейчас называют экзистенциальной» (195). Во всяком случае, среди близких ему философов он называет С.Киркегора. Такое самопризнание соответствует атмосфере эпохи, когда, по выражению Г.Флоровского, «открывается бессмыслица и призрачность мира, и в нем жуткая заброшенность и одиночество человека» (196).

Теме кризиса гуманизма и того типа человека, что сформирован предшествующими столетиями, была посвящена специальная книга Н.Бердяева, написанная им уже в эмиграции, перед второй мировой войной (197). Но, собственно, тема кризиса гуманизма у философа звучит уже в книге 1916 года «Смысл творчества». Увлечение гно-

стицизмом характерно не только для философов и для художников. Например, С.Маковский свидетельствует, что русские символисты встретились «с древнейшими мифами, с оргиастическим дионисийством, с Элевзисом, с тайноведением гностиков, герметистов, алхимиков и с христианской эзотерикой – от Эккарта, Бема через Жерара де Нерваля до Штейнера» (198). Может быть, гностицизм для художников оказался столь притягательным потому, что это – не философия в традиционном смысле этого слова. Гностики выражали свои мысли не отвлеченными понятиями, а образами (199). Это обстоятельство сближает гностицизм с неоплатонизмом.

Конечно, интерес к гностицизму как философов, так и художников, прежде всего проявил философ и поэт В.Соловьев. Но интерес философа к гностикам следует рассматривать вообще, как актуализацию тех «боковых ветвей» греко-европейской культуры, которые были отторгнуты магистральной линией христианской культуры (200). Философские идеи В.Соловьева, в частности идеи о Софии повлияли на А.Блока. Образ Софии улавливается в Прекрасной Даме А.Блока (201). От гностиков к символистам приходит образ Демона, вообще образ восставшего против Бога, допустившего в мире зло и совершившего в своем творении ошибку. В распространении в это время гностических идей сказывается перекличка эпох – позднего эллинизма и ситуации «заката» Европы. Впрочем, начавшись в Серебряном веке, интерес к гностицизму продолжается до сих пор. Это отмечают современные философы. «Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе Античности, – пишет А.Козырев. – Это выражается и в немыслимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, в плюрализме идеологий и религий, в расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма» (202).

Проведенная параллель позволяет также уяснить, что на рубеже XIX–XX веков, как и в эпоху позднего эллинизма, активизируется и усваивается восточная стихия. Она улавливается и в гностицизме. Не случайно некоторые полагают, что гнозис есть регресс к восточным истокам (203). Таким образом, все свидетельствует о том, что совершенный в эпоху Серебряного века прорыв в большие длительности истории продолжает активно воздействовать на сознание людей на рубеже XX–XXI веков.

12. Острота проблемы рецепции наследия Серебряного века в эпоху омассовления культуры.

Мы уже затронули вопрос о том, что понятия «искусство» и «культура» часто употребляются как синонимы. Именно так эти понятия употребляются и в искусствознании. Однако всякое ли явление искусства можно отождествлять с явлением культуры? Когда применительно к явлению искусства мы употребляем понятие культуры, то в этом случае подразумевается, что это явление искусства имеет общезначимый характер и что художественный стиль является в то же время и стилем культуры в целом.

Однако верно ли считать, что всякий художественный стиль является одновременно и стилем культуры в целом? История искусства в ее традиционном понимании обычно представляется историей возникновения, расцвета и угасания художественных стилей, как и их смены в истории. Но это типично искусствоведческий подход. В нашем исследовании, если исходить из его предмета, такой подход должен быть дополнен культурологическим подходом. Искусство обладает общезначимым характером лишь в том случае, если оно ассимилировано культурой. Если этого не происходит, тут-то в художественной жизни и возникают противоречия.

Культуру мы понимаем как некую норму или, еще точнее, систему норм. Предполагается, что ею владеет каждый носитель культуры. Если этой нормой человек не владеет, то для этого существуют специальные подинституты, осуществляющие функции научения, воспитания и тиражирования ценностей (например, художественная критика). В реальности мы постоянно сталкиваемся с ситуацией непонимания и отторжения каких-то форм искусства довольно массовыми слоями общества. Х.Ортега-и-Гассет даже утверждал, что это одна из главных закономерностей всего нового искусства или искусства XX века. Такой проблемы не было, когда искусство существовало в контексте устной культуры.

То, что не соответствовало нормам культуры, просто забывалось и переставало существовать. Но с появлением письменности, печатного станка, а также новых электронных технологий, каких с момента появления фотографии стало много, ситуация изменилась. С этого момента то, что отторгалось публикой, все же фиксировалось и сохранялось. Как свидетельствовала последующая эпоха, часто такие

явления искусства неожиданно привлекали интерес и, извлекаясь из забвения, превращались в классику. Но дело не только в этом. Хотя то или иное явление искусства часто включается в механизмы культурной трансляции, оно, тем не менее, во всей своей сложности не всегда воспринимается. Поэтому в XX веке возникает острая проблема рецепции искусства.

Острота этой проблемы связана с тем, что искусство часто входит в противоречие с культурой как некоей нормой, что вовсе нельзя считать чем-то отрицательным. Искусство способствует и возникновению, и утверждению таких норм, но это же является эффективным средством их разрушения. Обе эти функции – и охранительная, нормативная, с одной стороны, и разрушительная, обращенная в будущее, одинаково значимы. Собственно, художественную жизнь как раз и демонстрирует остроту этих проблем – и отторжение культурой новых форм и, наоборот, их ассимиляцию.

На рубеже XIX–XX веков острота этой проблемы возрастает в связи с расширением аудитории искусства как значимого слагаемого художественной жизни. Острота этой проблемы, связанная с активностью массовой публики и в том случае, когда эта публика является носителем норм, и в том случае, когда она этим носителем не является, требует обращения к еще одной научной дисциплине – социологии искусства, в границах которой в свое время возникло понятие «художественная жизнь», которое искусствознанием давно ассимилировано. Это понятие широко применяется, свидетельствуя о расширении границ традиционного искусствоведческого исследования. Тем более что в самое последнее время появились источники, позволяющие реконструировать социологический фактор художественной жизни (204). Возвращение к этой эпохе предполагает в частности и воссоздание полной картины художественной жизни этого времени с ее взлетами и падениями, чем, собственно, в последние десятилетия искусствоведы и занимались.

Идея воссоздания полной картины этого периода в истории искусства как воссоздания не только художественного процесса, но и как художественной жизни принадлежит Г.Стернину. В искусствоведческий оборот он первым ввел понятие «художественная жизнь», подразумевая под ним не только создающиеся произведения искусства, но и реакцию на них публики, не только общественные установки различных художественных организаций и группировок, но и дискуссии, возникающие по поводу художественных выставок, число

которых в этот период заметно увеличивается, причем дискуссии не только в среде критики, но и массовой публики (205). Иначе говоря, испытывая влияние реабилитируемой в Советском Союзе социологии, что было характерно с середины XX века, Г.Стернин решительно ставил вопрос о необходимости осмысления в сфере искусства социологического фактора. Такая применяемая к интересующему нас периоду методология, приближающаяся к комплексной методологии, явилась для своего времени весьма плодотворной, и для настоящего исследования она остается вполне приемлемой, хотя и не исчерпывающей.

Вообще, острые проблемы, связанные с культурой как системой норм, вызваны к жизни именно переходными эпохами, когда такие нормы перестают действовать. Поскольку наше время является перманентно переходным, то это позволяет говорить даже не об отсутствии в каких-то социальных или демографических группах общества норм, а о таком феномене как варварство, что мыслители констатировали применительно к интересующему нас периоду (206), что в последние десятилетия XX века снова стало актуальным. Правда, на рубеже XIX–XX веков отношение к варварству не было однозначным. Так, считалось, что культура, оказавшаяся в эту эпоху в кризисе, способна возродиться. Такое возрождение может представать как развертывание потенциала варвара.

Имея в виду под варварами поздние по сравнению с Античностью культуры, В.Иванов пишет о варварском возрождении XIX века как реакции на процессы, которые напоминали александрийскую культуру или культуру увядающей Античности. Выход культуры из кризиса и В.Иванову, и А.Блоку казался связанным с теми народами, которые или по каким-то причинам не смогли ассимилировать античную культуру или ассимилировали лишь какую-то ее часть. «Эллада гуманистам варварского “возрождения” служит сокровищницею ценностей, необходимых для переоценки всех ценностей, – пишет В.Иванов. – Они устремляются, следуя заветам Фридриха Ницше, к иной Элладе, нежели та, что доселе мила и свята была вызывателям Елены – не к Элладе светлого строя и гармонического равновесия, но к Элладе варварской, оргийной, мистической, древледионисийской» (207).

Таким образом, варварство ассоциировалось с вызванным к жизни Ф. Ницше концептом дионисийства. Резонанс образа Диониса в России объясняется тем, что многие художники и мыслители этого

периода себя воспринимали строителями новой культуры и создателями нового человека. Впрочем, эта идея впервые была сформулирована Ф.Ницше. «Чем очевиднее для Ницше теряет силу все, что было значимо, – пишет К.Ясперс, – тем интересней для него становится человек. Стимулом для него всегда выступает как неудовлетворенность современным человеком, так и страстное стремление и воля к подлинному и возможному человеку» (208). Не случайно первая книга З.Гиппиус называлась «Новые люди», которая, как выражается Эллис, «многих и многих соблазнившихся на новый путь и поставившая ребром не один существенный вопрос нового сознания» (209). Так, представляя А.Белого «предвозвестником будущего», Эллис усматривает в нем «первое знамение будущего явления “новых людей”» (210). Он пишет: «Сущность А.Белого – предвестие и предвидение нового человека, грядущего во имя нового Бога, в нем воплощенного, им в себе обнаруживаемого и созидаемого» (211). Суждения о новом человеке имеются и в цитируемой работе К. Малевича (212), чему посвящена глава в книге Е.Бобринской (113).

Новая культура, о которой мечтали символисты, ассоциировалась с витальной, дионисийской стихией, способной противостоять угасанию пассионарности и тому, что в Античности ассоциировалось с александрийством. Ф.Ницше предполагал, что у неисторических, т.е. варварских народов александрийский комплекс, т.е. накопленные нормы и ценности противодействуют свободной стихии жизни. Следовательно, необходимо раскрепощать дионисийскую, варварскую стихию жизни, свободное творчество духа.

В связи с автономизацией искусства от всех других сфер искусство начинает опережать развитие и функционирование культуры в целом. Это не означает, что оно перестает быть явлением культуры. Просто вопрос о включаемости какого-то явления искусства в культуру решается в больших, а не в малых длительностях времени.

В качестве иллюстрации к данному выводу сошлемся на приводимый В.Розановым пример с Достоевским. В.Розанов ценил Достоевского еще и потому, что он был самой значительной фигурой в русской культуре XIX века. Однако в центре внимания все же оказывались менее гениальные художники – его современники. «Он один “грудью схватился” с 60-ми годами, и не в “Бесах”, что было бы уже сущими пустяками, а во “всем”, от “Бедных людей” и до могилы» (214). Сравнивая Достоевского, с одной стороны, и Чернышевского с Добролюбовым, с другой, В.Розанов считает, что по качеству эти де-

ятели несопоставимы. Значение Достоевского, конечно, превосходит значение Чернышевского и Добролюбова. Но по общественному резонансу Чернышевский с Добролюбовым Достоевского все же превосходят.

Собственно, что касается Достоевского, то эффект его творчества получил общественный резонанс не сразу, ибо общество было «захвачено» его антагонистами. Литература 60-х годов, как выражается В.Розанов, «просто не пустила» Достоевского. «Его (Достоевского – *Н.Х.*) “прочли”… Но что такое “читанье”? Ничего. Нужно “есть его”; “умирать с голоду” без него. А это – другое дело. И “умирали” … тогда и потом без Некрасова, Щедрина; за них “шли в каторгу”. Ведь шли? – А это другое дело. За Достоевского никогда не шли в каторгу» (215).

Здесь важно отметить, что более глубокое прочтение Достоевского происходит как раз в эпоху Серебряного века, о чем, например, свидетельствуют исследования Д.Мережковского, Н.Бердяева, В.Розанова и др. Но ведь и деятели Серебряного века сами не имели того признания, что имел тот же Достоевский. Так, например, Эллис утверждал, что глубокое понимание классиков XIX века и в частности Достоевского связано с появлением символистов. Особые заслуги в интерпретации творчества Достоевского, как он утверждал, принадлежат Д.Мережковскому, благодаря которому Достоевский, Гоголь и Толстой «выросли в гигантов, сбросили свои покровы недоговоренности и заговорили с нами по-новому о вечном» (216).

История с Достоевским повторилась с М.Врубелем, стиль которого соответствовал религиозной монументальной живописи, что очевидно, если иметь в виду расписываемую им еще в начале его творческого пути Кирилловскую церковь в Киеве. В этой своей работе он возрождал традиции византийской иконописи. С другой стороны, в своем творчестве он предвосхищал кубизм. Но этот его порыв никто, даже его коллеги-современники и не поняли, и не оценили. Даже А.Бенуа и Н.Ге критиковали в его фресках то, что было в них самое главное и ценное. Высоко оценивая написанные под впечатлением венецианского кватроченто его алтарные иконы, они просмотрели связанные с византинизмом его художественные прозрения. «Он (Врубель – *Н.Х.*) почуял первый, одинокий, едва выйдя из Академии, никем не поддержанный, – пишет С.Маковский, – что родники неиссякаемые “воды живой” таятся в древней нашей живописи и что именно через эту живопись православного иератизма суждено мало-

верным и омещанившимся приобщиться истинно храмовому религиозному искусству – иератизму его и мистической духовности» (217). Недоверие к художнику сработало и тогда, когда ему была предоставлена возможность расписать Владимирский собор, которую не дано было осуществить. Невозможность реализовать свои непонятные массе смыслы толкала его на крайнее одиночество и болезнь.

Эта травма непонимания гения народом, массой да даже и профессионалами, оказывается в центре внимания Д.Мережковского в его книге о Л.Толстом и Ф.Достоевском. Цитируя суждение Л.Толстого по поводу того, что «наша литература не прививается и не привьется народу», Д.Мережковский пытается показать, что, в сущности, ни Л.Толстой, ни Ф.Достоевский (несмотря на то, что в начале XX века его больше стали понимать и его популярность затмила даже Л.Толстого) не были до конца поняты (218).

Известны также трудности с пониманием чеховской драматургии. В 1903 году восхищенный и потрясенный новой пьесой А.Чехова «Вишневый сад» К.Станиславский в своем письме признается автору: «Боюсь, что все это слишком тонко для публики. Она не скоро поймет все тонкости» (219). Трудности в Художественном театре возникали и в связи с постановкой спектакля по роману Ф.Достоевского «Братья Карамазовы». Так, в 1910 году К.Станиславский пишет В.Немировичу-Данченко: «Сборы “Карамазовых”. Ломаю голову и ничего не понимаю. Дорого? – два вечера?.. но ведь зато “Карамазовы”!! Как может интеллигент и просто любопытный не пойти на такой спектакль!... Публика начинает отвертываться, забывает! Не ценит всех тонкостей, которые дороги только нам – специалистам!» (220). В этом же письме вскрываются и причины провала спектакля, а именно конкуренция со стороны коммерческих и не самых лучших театров («А Южин! А Незлобин! Когда их не было, мы как-то направляли публику упорным и долгим трудом, а теперь она спуталась… Говорят, и в Москве, и у Незлобина, и у Зимина огромные дела, а мы без публики» (221).

Но ведь такая же ситуация, несмотря на оживление, складывалась в живописи, и те выставки, которые по причине организаторского таланта С.Дягилева представляли значительные явления новой культуры, тоже не всегда имели резонанс. Несмотря на это оживление, В.Стасов еще в середине 80-х годов в одной из своих статей, опубликованных в журнале «Вестник Европы», приходил к пессимистическим заключениям. «Посмотрите в самом деле (уже не говоря о

мнениях публики и критики, о которых речь впереди), – пишет он, – посмотрите, какая судьба ждет самые значительные, самые капитальные создания нового русского искусства. Они большинству вовсе не нужны. Их нет ни в одном нашем публичном музее, ни в одном общественном собрании, и об этом никто никогда не тужил. Если б не было этих трех-четырех чудаков с П.М.Третьяковым во главе, которые вздумали интересоваться новым русским искусством и любить его в такой степени, что тратят десятки тысяч рублей на покупку новых русских картин и наполняют ими свои дома, даже образуют из них музеи – наверное, большинство этих картин и всего скорее самые совершенные между ними, все то, что лучшего создано Перовым, Репиным, Верещагиным и талантливейшими их товарищами, так бы и осталось на руках у своих авторов, в глуши их мастерских, невидимым и неизвестным для всего нашего народа. Между тем, всякие плохие и посредственные вещи всегда находили"» К.Маковского, разные "Бури" Айвазовского без труда пробили себе дороги и красуются на почетнейших местах в Эрмитаже» (222).

Приведенных примеров достаточно, чтобы понять, что одобрение некоторых явлений искусства в кругу интеллигенции еще далеко не означало приобщение к этим явлениям широкой публики. Если, действительно, касаться именно художественной жизни Серебряного века, то тут картина предстанет вовсе не столь благостной. Наследие Серебряного века публика потом столь легко отвергала потому, что его не знала.

Высказывание В.Стасова делает актуальным обсуждение еще одного, важного для изучения художественной жизни этого периода вопроса – вопроса о меценатстве. Русских меценатов В.Стасов называет «чудаками», имея в виду прежде всего П.М.Третьякова. Но здесь следовало бы назвать также С.И.Мамонтова, М.К.Тенишеву, о которых так превосходно написано в мемуарах А.Бенуа. В данном случае нельзя не упомянуть об одном весьма красноречивом и связанном с «чудачеством» С.И.Мамонтова факте. Известно, что организаторы Нижегородской выставки заказали М.Врубелю два панно большого формата – «Принцесса Греза» и «Встреча Микулы Селяниновича с Ильей Муромцем» (223). Первое панно символизировало Запад, а второе – Россию. Однако когда панно были готовы, организаторы их принять отказались. Гениальность М.Врубеля снова оттолкнула от его творений. Чтобы поддержать художника-новатора,

С.И.Мамонтову пришлось выстроить для этих панно специальный павильон.

Продолжая мысль В.Стасова о «чудачестве» меценатов Серебряного века, назовем еще одного подвижника из этой среды, а именно С.И.Щукина, в частной коллекции которого находились полотна Ренуара, Писсаро, Дега, Моне, Пюви де Шаванна, Сезанна, Гогена, Матисса, Пикассо. Когда Я.Тугендхольд пытается оценить меценатскую деятельность С.И.Щукина, он находит еще более странные обозначения чудачества, подчеркивая одиночество людей такого рода. «Легко было покровительствовать искусству в эпоху Медичи, – пишет критик, – когда между меценатом, художником и гласом народа существовала некая идейная солидарность, когда вкусы частного заказчика были лишь высшим выражением вкусов целого коллектива. Но в наши неустойчивые и переоценочные дни собирать творчество современников может только маньяк, спекулянт или “любитель”, чье эстетическое сознание выше сегодняшнего дня» (224).

Пример с Ф.Достоевским и М. Врубелем свидетельствует о возникновении в эту эпоху массовой культуры, очередную волну которой демонстрирует рубеж веков, когда возникает острая проблема рецепции искусства. Вопрос о Достоевском является важным в связи с пониманием Серебряного века как славянского ренессанса, предвестником которого, как доказывал Д.Мережковский, Ф.Достоевский оказывался, и в связи с угасанием культуры чувственного типа, начало которой связывается с Ренессансом и с приходящей ей на смену альтернативной культурой, вводящей мир в новый цикл исторического развития, для которого характерно возрождение мистической и религиозной стихии. Пожалуй, именно Ф.Достоевский оказывается у истоков этой альтернативной культуры, хотя такой взгляд на великого пророка и не совсем соответствует концепции Д.Мережковского, но зато соответствует циклической логике в социодинамике культуры.

Как бы там ни было, но вопрос о нетождественности искусства и культуры требует прояснения степени приобщенности к конкретному явлению искусства массовой публики, предстающей то носителем норм культуры, в том числе и художественных, то образованиям, возникающим за пределами этих норм, вызывающих к жизни то, что обычно называют массовой культурой, т.е. чем-то таким, что возникает и распространяется за пределами норм транслируемой творческой элитой культуры. Но именно на рубеже XIX–XX веков такая культура и вызывается к жизни, что придает этой эпохе особую ис-

ключительность и что подтверждает ее беспрецедентную переходность.

Может быть, вопрос, связанный с массовой культурой на рубеже веков и начавший обсуждаться (225), является одним из самых проблемных вопросов этого периода. Эта проблемность вытекает из того нового для культуры обстоятельства, когда транслируемые творческой элитой нормы и ценности начинают массой отторгаться. То иерархическое строение культуры, что было характерно для доиндустриальных обществ, разрушается. Это приводит к тому, что в художественной жизни масса начинает играть не просто активную, но в иных случаях и определяющую роль. Такую ситуацию можно обозначить как патологическую. В этом случае традиционные механизмы трансляции эстетических оценок – от художественной критики к массовой публике – как необходимый элемент художественной жизни общества не просто становятся неэффективными, но перестают действовать.

Между тем, такие механизмы трансляции эстетического и художественного опыта творческой элиты – признак всякого здорового общества. Что же касается рубежа веков, то, как уже отмечалось, творческая элита, как и составная ее часть – художественная критика необычайно дифференцируется. Творческая элита, как целое, дробится и объединяется в особые группировки, которые нередко оказываются в конфликтных отношениях между собой. Каждая группировка старается создавать свои издательства и периодические издания, с помощью которых пропагандируются творческие позиции новых и разных художественных течений и выносятся оценки существующему искусству. В этой ситуации художественного и критического плюрализма массовые слои общества оказываются предоставленными себе, находясь во власти подчас навязываемых, а подчас просто стихийных и иррациональных настроений и социально-психологических комплексов. Возникающие новые технологии и средства коммуникации подхватывают эту предоставленную себе массу и, исходя из элементарных вкусов и потребностей, оказываются основой необычайной эскалации массовой культуры.

Именно рубежу XIX–XX веков русское общество обязано как в высшей степени плодотворными, опережающими свое время художественными экспериментами, выводящими за пределы существующей культуры, так и выходу на поверхность варварских, разрушительных комплексов, смягчать которые и была призвана массовая культура.

Аналогию этим процессам можно отыскать и в предшествующей истории. Так, касаясь культуры Древнего Рима, М.Гаспаров пишет об одновременном существовании элитарных субкультур с их специфическими эстетическими вкусами и массовых слоев публики. «Одни явления искусства, – пишет он, – приемлемы для всех (или хотя бы для многих) слоев общества и объединяют общество единством вкуса (которое иногда бывает не менее социально значимо, чем, например, единство веры). Другие явления в своем бытовании ограничены определенным общественным кругом, и они выделяют в обществе элитарную культуру и массовую культуру, а иногда и более сложные соотношения субкультур» (226).

Собственно, в этом суждении можно узнать морфологию художественной жизни рубежа веков. Действовавшие до этого времени в иерархическом обществе фильтры перестают действовать. Это открывает шлюзы для эскалации массовой культуры, что свидетельствует о нарастании отчуждения, о котором писали не только Гегель и Маркс, но и Хайдеггер, правда, о нарастании отчуждения в сфере и в формах самой культуры. По мнению Г.Зиммеля, дух, превратившись в объект, приобретает самостоятельное существование, независимое от порождающего его субъекта, а значит, начинает противостоять и постоянно изменяющейся живой жизни и в то же время самому субъекту (227).

Но дело не только в этом. Культура опредмечивает не только внутреннее, что идет от субъекта, но и внешнее, что идет от цивилизации. В данном случае применительно к этому времени уместно, например, констатировать рыночные отношения в искусстве. Именно рынку общество обязано тем, что в этот период столь интенсивно развивается массовая культура. Ведь рынок способствует втягиванию в культуру тех комплексов, активность которых предшествующая культура ограничивала, не допускала. Прибыль как цель функционирования рынка диктует упразднение этих табу культуры. Так, в ней начинают функционировать элементы, которые культуру разрушают, ее захламляют, что как раз и способствует отчуждению в формах культуры.

С особой остротой этот вопрос поставлен религиозными философами. Гедонистическая функция искусства была известна и философам раннего модерна. Но на рубеже XIX–XX веков гедонизм, став массовым, продемонстрировал беспрецедентный культ наслаждений, который С.Булгаков отождествляет с неоязычеством. «Эпохи упадоч-

ные, – пишет С.Булгаков, – сопровождающиеся высоким уровнем развития культуры, отличаются вообще господством философии эпикуреизма, наслаждения жизнью в ее утонченных, эстетически облагороженных формах. Этот культ наслаждений разработало античное язычество в эпоху своего упадка, в эту же колею вступает и современное неоязычество» (228).

Опредмечивая внешнее, культура впускает в себя безличное. Чтобы быть общезначимой, культура вынуждена ассимилировать внешние, т.е. цивилизационные факторы. Так, вторжение в художественную жизнь массы, что является показательным и для этой эпохи беспрецедентным, привело к прорыву в культуру ранее для нее запрещенных комплексов. Их легализация породила отчуждение, но не в социальных, а именно в культурных формах. Исходной точкой этого противоречия в культуре является именно рубеж XIX–XX веков, что уже стало предметом исследования в литературе и в кино (229).

Факт возникновения и нарастания стимулируемой новыми технологиями массовой культуры (об этом, например, свидетельствуют уже фотография и кино), столь болезненный для всей последующей культуры, является причиной того, почему возникающие художественные течения и направления этого времени (а их наберется с десяток) существуют на положении маргинальных. Ни одно из них не трансформируется в универсальный художественный стиль, как это имело место в предшествующие эпохи, более того, ни один из этих потенциальных художественных стилей не становится стилем культуры.

Может быть, именно это и становится наиболее очевидным последствием наступления переходности эпохи. Создаваемая в эпоху нового варварства массовая культура, прогнозируемая Ф. Ницше и подтверждаемая Н. Бердяевым, становясь выражением беспрецедентной переходности эпохи, превращается в мощный тормоз становления единого художественного стиля, о возвращении которого мечтали большевистские идеологи, вновь обращаясь уже в 30-е годы к И.Винкельману и возрождая в большевистской империи классицизм.

Литература

1. Грабарь И. Письма. 1891–1917., М., 1974., с. 195;
2. Грабарь И. Указ. соч., с. 192;
3. Вейдле В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996;

4. Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918;
5. Маковский С. Страницы художественной критики., т. 2., СПб., 1909., с. 36;
6. Маковский С. Указ. соч., с. 38;
7. История русского искусства., т. 1., Искусство Киевской Руси. 1Х – первая четверть Х11 века., М., 2007;
8. Очерки русской культуры. Конец Х1Х – начало ХХ века. Общественно-культурная среда., М., 2011; Очерки русской культуры. Конец Х1Х – начало ХХ века. Власть. Общество. Культура. М., 2011;
9. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность. //Философия и методология истории. М., 1977., с. 134;
10. Якимович А. Эпоха сокрушительных творений. Очерки по истории искусства и мысли ХХ века. М., 2009;
11. Сакулин П. Романтизм и неоромантизм. Вестник Европы. Петроград., 1915., № 3., с. 148;
12. Розанов В. Бердяев о молодом московском славянофильстве. // Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004., с. 342;
13. Белый А. Симфонии., Л., 1991., с. 232;
14. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. // Булгаков С. Сочинения в 2-х т., т. 2.. М., 1993., с. 377;
15. Бердяев Н. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004., с. 236;
16. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологи середины Х1Х и начала ХХ веков. М., 2000., с. 18;
17. Белый А. Начало века. М., 1990., с. 519;
18. Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000., с. 29;
19. Белый А. Указ. соч., с. 25;
20. Белый А. Указ. соч., с. 26;
21. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии., М., 1991., с. 77;
22. Бердяев Н. Указ. соч., с. 84;
23. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев., 1991., с. 455;
24. Бердяев Н. Судьба человека в современном мире (К пониманию нашей эпохи). Париж., 1934;

25. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000., с. 26;
26. Козырев А. Соловьев и гностики. М., 2007., с. 24;
27. Козырев А. Указ. соч., с. 8;
28. Козырев А. Указ. соч., с. 203;
29. Козырев А. Указ. соч., с. 12;
30. Козырев А. Указ. соч., с. 23;
31. Публика театра в России. Социологические свидетельства 1890–1930-х годов. СПб., 2011;
32. Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже Х1Х–ХХ веков. М., 1970., с. 3;
33. Мотрошилова Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве». // Культура и форма. М., 2010., с. 173;
34. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994., с. 69;
35. Ясперс К. Ницше. Введение и понимание его философствования. СПб., 2004., с. 201;
36. Эллис (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. Томск., 1996., с. 68;
37. Эллис., с. 183;
38. Эллис., с. 202;
39. Малевич К. Супрематизм. Митр как беспредметность, или Вечный покой. М., 2000;
40. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003;
41. Розанов В. Когда начальство ушло… 1905–1906 гг. Мимолетное. 1914 год. М. 2005., с. 341;
42. Розанов В. Указ. соч., с. 342;
43. Эллис (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. Томск. 1996., с. 61;
44. Маковский С. Силуэты русских художников. М. 1999., с. 82;
45. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995., с. 66;
46. Станиславский К. Собрание сочинений в 8 т., т. 7. М., 1966., с. 266;
47. Станиславский К. Указ. соч., с. 483;
48. Станиславский К. Указ. соч., с. 483;
49. Стасов В. Собрание сочинений. 1847–1886. т. 1. Художественные статьи. СПб., 1894., с. 706;

50. Бенуа А. Мои воспоминания в 5 кн., кн. 4–5.. М., 1980., с. 212;

51. Тугендхольд Я. Французское собрание И.Щукина. Аполлон., 1914., № 1-2., с. 5;

52. Ульянова Г. Досуг и развлечения. Зарождение массовой культуры. //Очерки русской культуры конца Х1Х – начала ХХ века. М., 2011., с. 455;

53. Культура Древнего Рима., т. 1. М., 1985., с. 300;

54. Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры. // Зиммель Г. Избранное., т. 1. Философия культуры. М., 1996., с. 490;

55. Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. СПб., 1997., с. 259;

56. Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900 – 1910 годов. М., 1976;

57. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России . 1896–1930. Рига, 1991.

Николай Серёгин (Горно-Алтайск)

Серебряный век как фактор художественно-просветительного импульса современного музыкального искусства и образования

Потенциальные возможности Серебряного века очевидны для художественного просвещения не только всего последующего времени, но и для настоящего и будущего образования, воспитания, искусства и науки. К XX веку выдающиеся российские педагоги, просветители, общественные деятели, художники В.Г.Белинский, А.И.Герцен, Ф.М.Достоевский, Н.И.Пирогов, В.В.Розанов, К.С.Станиславский, Л.Н.Толстой, К.Д.Ушинский, Н.Ф.Федоров, Н.Г.Чернышевский, П.Д.Юркевич и др. заложили национальные традиции художественного просвещения и образования широких слоёв населения. Концертная, образовательно-воспитательная, творческая деятельность В.Андреева, Е.Гнесиной, Н.Белобородова, Н.Бунакова, А.Городцова, Н.Кондратьева, М.Пятницкого, А.Топорова и др. выявила перспективы художественно-просветительной деятельности и образования в России. На этих основаниях в различных областях искусства и культуры сложились традиции, а вслед за этим системы воспитания профессионалов (Б.В.Асафьев, Н.Я.Брюсова, А.Б.Гольденвейзер, Н.М.Ковин, В.Г.Каратыгин, Е.Э.Линёва, Б.Л.Яворский и др.).

Художественно-просветительная идея глубоко вошла в жизнь российского искусства и культуры. В то же время, художественно-просветительная мысль оказалась рассредоточенной узкопрофессиональными интересами отдельных видов искусства, педагогики, психологии, социально-культурной деятельности. В связи с этим необходимо дальнейшее историко-педагогическое изучение художественно-просветительного образования, включение в исследовательский контекст достижений и результатов анализа проблем культурно-исторического процесса, профессионального искусства и социально-культурной деятельности.

Художественное просвещение основывается на особенностях реального бытования людей и несет в себе основные культурно-

воспитательные функции. Постепенное расширение художественно-просветительной мысли XVII–XVIII веков приводит к публикации материалов по истории искусств, в которых чётко прослеживается связь с работами древних философов, западноевропейских теоретиков и просветителей. Художественно-просветительное образование освобождается от излишней опеки, развивая парадигмы педагогики, искусства, культуры, наполняя систему ценностей, идеалов, норм художественного мышления и языка. Это ведёт к кардинальным преобразованиям в сфере передачи знаний в области искусства, культуры, развития интеллекта. В организации процесса обучения и воспитания обозначается движение к системности, к внеличностным формам организации, появлению совокупности образовательных учреждений и объединений энтузиастов-просветителей.

В процессе исторического развития России художественно-просветительное образование становится важным, во многом определяющим фактором развития государства. Многие, на первый взгляд спонтанные, хаотичные, не имеющие теоретической и педагогической основы, явления народной художественной культуры выработали практические подходы к решению проблем просвещения. Передача знаний в области искусства и культуры от поколения к поколению в условиях русской школы достигла общепризнанных высот.

Начиная с середины XIX века, явственно обозначается общественная потребность не только в художественном просвещении, но и в профессиональном образовании артистов, исполнителей, художников и педагогов. Выработанные к этому времени академические принципы обусловили создание сети учебных заведений в области художественной культуры по западноевропейскому образцу. При этом русская художественная школа смогла впитать и сохранить многие национальные просветительские начала. В определённой мере этому способствовало отсутствие единообразия школ и многообразие педагогических принципов. Разумеется, проявляя тяготение к новаторству, к методическим поискам, школы вольно или невольно не только воспроизводили, но и развивали педагогический опыт Академии художеств, единственного (вплоть до революции) правительственного высшего учебного заведения в области художественной культуры.

Педагогические искания Серебряного века, широко развернувшиеся в художественных школах, затрагивали самые разные стороны образовательного процесса. Прежде всего, интересны дискуссии и способы решения проблем передачи знаний в народные массы, орга-

низации народного художественного творчества, других, более широких вопросов художественно-просветительной деятельности и соответствующей подготовки кадров. Были найдены оптимальные решения по многим вопросам, достигнуты высокие результаты. Особенно ярко высвечиваются вопросы моделирования системы обучения, методик преподавания и технологии исполнительского процесса в различных видах искусства. Всё наработанное в этот период, несомненно, способствовало развитию и достижению высоких результатов российских художественных школ. Однако на дальнейшее развитие сферы художественно-просветительной деятельности эти достижения воздействовали весьма ограниченно, в основном в пределах концертных залов, музеев, выставок, театров и т.п.

Вторая половина XIX века характеризовалась не только расширением масштабов художественного просвещения народа, но и усложнением структуры подготовки и организации, всё большей её многопрофильностью. Процесс формирования государственного сектора образования в основном завершился во второй половине XIX века. В это же время исследователи отмечают бурное формирование сети негосударственных учебно-воспитательных заведений. Этого требовали возросшие общероссийские потребности в квалифицированных, профессиональных кадрах.

Возникновение и создание частных или негосударственных учебных заведений помимо других факторов основывалось на просветительских принципах и целях. Ряд ведущих учебных заведений, осуществлявших подготовку кадров практически для целых отраслей художественной культуры, развивался под сенью художественно-просветительских обществ. Анализ показывает относительно планомерный и систематизированный рост сети художественного образования и просвещения. Это объясняется конкретными запросами профессиональных учреждений искусства и культуры. Между тем художественно-просветительные кадры с самого начала пополнялись по остаточному признаку, хотя большинство, если не все общества основной своей задачей ставили широкую просветительскую деятельность.

Проведенное нами исследование показывает, что вопрос художественного просвещения не может сводиться к формированию профессиональных исполнительских школ и распространению их искусства. Российские художественные традиции кроме узких образовательных и репродуктивных направлений выработали неотъемлемые от них направления общекультурной и общехудожественной подготовки. В

этой связи важно осознать практически-педагогический опыт соединения культуры, искусства, обучения и воспитания, накопленный в России. Здесь заложен огромный художественно-просветительный потенциал. Он нарабатывался в системе государственных университетов и гимназий, а в дальнейшем – различными общественными объединениями (типа общедоступного университета Шанявского в Москве) с программами высшего и общего среднего образования, народными университетами и Тенишевской гимназией в Петербурге, народными консерваториями и различными художественными школами. Целые поколения представителей различных слоёв русского общества приобщались к истории культуры в её различных формах – здесь и древние и новые языки, и искусство устного слова – риторика, и знания по истории живописи, музыки, архитектуры и основы культуры общения. В результате сложился уникальный, характерный именно для России культурный слой дворянства, разночинцев, интеллигенции. Он обладал концентрированными знаниями в сфере отечественной и мировой культуры, что позволяло людям, принадлежавшим к этому слою, выступать подлинными носителями и распространителями культурных ценностей.

Однако если система художественного образования в XIX – начале XX века как социокультурный институт становится относительно самостоятельной структурой в Российской образовательной системе, то художественное просвещение входит в жизнь как межведомственная сфера. Она представляется поддерживаемой всеми, но не имеющей органа, ведомства, учреждения организующего её системно и руководящего данным видом деятельности. Попытки конституирования художественного просвещения как особого направления профессиональной деятельности проходит, с одной стороны, по линии образования, с другой – сферы искусства. Однако консерватории, академия художеств, другие учебные заведения сферы искусства в силу своей элитарной направленности и узкого профессионализма не отвечали требованиям кадрового обеспечения художественного просвещения. Общее образование слишком ограниченно включало в свои учебные планы цикл искусства и художественного творчества. Между тем, в период 1905–1907 годов новый импульс развития получает и без того широкая сеть культурно-просветительных учреждений, которые, наряду с политическими задачами, стремились утолить своеобразный голод народа в области культуры, искусства, художественного просвещения.

Просветительная деятельность этих учреждений, любительских объединений, благодаря активной роли талантливых руководителей-пропагандистов постепенно вырастала в общественно значимое явление. Художественно-просветительная деятельность Серебряного века продолжает играть эту роль, не смотря на любые социально-экономические изменения. Но при этом следует отметить зависимость её содержания, приоритетности тех или иных жанров и направлений от социально-экономических проблем, формирующих тенденции развития и социальный заказ на специалистов данной сферы.

Изменившиеся после революции социальные условия формируют новый уклад духовной жизни общества. Подчиняясь политико-идеологической системе, складывалась единая общегосударственная система управления, централизованное руководство художественным образованием и просвещением в масштабах страны. Партийное руководство направляло его в определённое идеологическое и организационное эстетическое русло. Идеологизация художественно-просветительной деятельности способствует дискредитации и вытеснению художественного творчества в направлении технологизации профессионального искусства. Стимулировалось не просвещение как таковое, не творческий процесс художественного обогащения, а конечный исполнительский результат. Но просветительный дух в культуре, искусстве, образовании России, воцарившийся в XIX веке, стал основой построения художественного творчества и учебно-воспитательного процесса в XX веке.

Национальные просветительные традиции в искусстве, культуре, образовании отразились в многовариантности систем художественного просвещения, развивающихся до настоящего времени. Здесь произошла синтезация многих направлений искусства, психологии, педагогики, образования, воспитания, социально-культурной деятельности, истории развития русского общества, его художественной культуры. Их теоретические и практические качества соединялись в цельные методические построения, формирующие выдающихся художников, композиторов, исполнителей, педагогов. Постепенно усложняется процесс совершенствования методик обучения и воспитания личности. Здесь становится важным развитие индивидуальности каждого человека, входящего в мир искусства и культуры. Соответственно, художественно-просветительный контекст требует соответственной многоаспектной оснащённости, насыщенности модельного ряда.

Именно в художественно-просветительном образовании формируются психолого-педагогические технологии развивающего обучения, педагогики сотрудничества, которые совершенствуют и оптимизируют подготовку мастера художественного творчества [1]. Художественно-просветительная мысль, постепенно овладевает умами и сердцами педагогов, исполнителей, композиторов, художников различных направлений. Она начинает определять слабые и сильные стороны теоретических исследований, преемственные взаимосвязи передовых психолого-педагогических идей и способы их реализации в современном образовательно-воспитательном процессе.

В то же время, на сегодняшний день складывается целый ряд противоречий между богатейшим материалом, накопленным в художественно-просветительном образовании и ограниченным включением его огромного потенциала в контекст современных образовательных стандартов и учебных планов. Глубокий мониторинг глобальных подвижек в художественно-просветительной деятельности, подобных периоду Серебряного века, способен оснастить учебно-воспитательный процесс целостным анализом становления и развития художественно-просветительного образования, сформировать научно-исследовательскую составляющую, способную в полной мере обоснованно оценить процесс и содержание формирования системы учебных заведений культуры, искусства, образования, специфики функционирования их деятельности, результатов достижений. Объективно выстроить грядущие образовательные стандарты невозможно без освоения культурного прошлого России, включающего существенные для национальных традиций черты художественно-просветительной мысли Серебряного века.

Сегодня художественно-просветительная идея проходит по отдельным дисциплинам в рассредоточенном виде, не систематизируется. Не анализируется преемственная взаимосвязь результатов теоретических исследований прошлого, передовых психолого-педагогических и искусствоведческих идей настоящего и возможностей их реализации в современном художественно-просветительном образовании и воспитании. Не анализируется проблема недостаточной востребованности художественно-просветительной деятельности в современных условиях. Не формируется реальная практика художественно-просветительной деятельности, художественного просвещения народа.

До сих пор не оценён устойчивый интерес россиян к системе художественного просвещения и образования как постоянно дей-

ствующему импульсу для воспитания подрастающих поколений, творчества, передачи знаний, формирования контактов между людьми. Отсутствуют скоординированные действия, обеспечивающие коммуникацию и ретрансляцию культуры, искусства, художественного творчества. В этом вопросе видится огромный ресурс вузовской науки, апеллирующей художественно-просветительными достижениями. Залогом здесь являются стремительно нарастающие тенденции духовного возрождения, восстановления преемственности поколений [2]. Для них очевидно недостаточен уровень развития концептуальных основ формирования и рационального использования системы художественно-просветительного образования.

Наше исследование показало глубокое противоречие между исторически сложившимися в учебных заведениях искусства, культуры и образования ресурсами в подготовке просветителей и узким взглядом на просветительную деятельность как второстепенную, противоречащую профессиональному искусству. Реальным требованиям художественно-просветительной практики не соответствуют научные исследования, значительно снизившиеся по уровню с конца 90-х годов количественно и качественно. От этого во многом зависит степень оптимизации соответствующей мысли и деятельности.

Сегодня совершенно очевидно, что для оптимального развития духовной коммуникации, представленной нам на примере Серебряного века, жизненно важным является процесс приобщения к духовному миру. Это формирует ситуацию необходимости развивать соответствующие уровни мышления и самосознания. В «лаборатории» Серебряного века выработался алгоритм профессионального художественного и, в частности, музыкального мышления, организующего и развивающего профессиональное самосознание, которое достигается через восхождение человека от осознания одного уровня проявления духа в мире музыки к другому. Здесь сложилось понимание проявления уровней культуры человека и общества, методология развития профессионала – носителя специфического индивидуального прочтения и наполнения музыкального языка, формы и средств его выразительности. Благодаря духовной коммуникации Серебряного века профессиональная музыкальная культура зафиксировала параметры адекватности своего развития изменениям духа времени и отражения в композиторском, исполнительском и слушательском контексте.

Сохранение, передача, развитие музыкальной культуры в образовательно-воспитательном процессе, отражающем духовную куль-

туру общества и формирующем соответствующий социально-психологический контекст для восприятия, сохранения, передачи и развития музыкальной культуры происходит именно благодаря опыту Серебряного века. При этом дух музыкальной культуры образуется совместной деятельностью композиторов, исполнителей, преподавателей, слушателей, обучающихся по восприятию, сохранению, передаче и развитию музыкального искусства, художественного, исполнительского и педагогического мышления.

Серебряный век сформировал опыт создания, сохранения и переработки музыкальной информации, который включает в себя сущностные педагогические и психологические черты. Композиторское творчество ориентируется на определённый уровень художественного мышления, возможностей музыкального исполнения и перспектив сохранения созданного музыкального произведения от поколения к поколению. Сохранение музыкального произведения возможно лишь в случае культивирования, постоянного воссоздания и развития образовательно-воспитательного процесса. Переработка и дальнейшее развитие музыкального искусства возможны при постоянном преодолении проблем стагнации музыкальной деятельности, при воспитании музыкального мышления и всемерном развитии художественно-просветительного процесса.

Психолого-педагогическая коммуникация музыкальной деятельности Серебряного века формирует мышление, включающее интонационную природу музыкального искусства, её художественную форму, технологию создания, сохранения и передачи музыкальной информации. На рубеже XIX–XX веков выстраивается цепочка выдающихся открытий в теории и практике всех областей науки, техники, появляется ряд исследователей, изучающих духовную культуру, организуются психолого-педагогические школы, активизируется искусство и отечественная музыкальная культура. Во всех своих проявлениях становятся очевидными общечеловеческие и национальные ценности. Б.В.Асафьев и Б.Л.Яворский исследуют интонационные основы музыкального языка, его выразительных средств и возможностей. Исследователи разных направлений дополняют концепции друг друга. Н.Бор формулирует принцип дополнительности – один из важнейших методологических и эвристических принципов науки, а также один из важнейших принципов квантовой механики, что позволило А.Энштейну констатировать теорию относительности, выявившую ограниченность классического понимания физических законов в их

видении пространственных и временных понятий, дало новый импульс к пересмотру традиционной картины мира.

Биологи открывают эмбриологию, микробиологию, биогеографию, палеонтологию, формулируется клеточная теория Т.Шванна, наследственные закономерности Г.Менделя. Это положило начало генетическим исследованиям, выявившим связи и зависимости физики, химии, биологических законов. Исследования В.Вернадского открыли связи биосферы и социосферы, создаётся концепция ноосферы и представление одухотворённости мира, его целостности. Философские концепции феноменологического, экзистенциалистского и других направлений представляли различные формы мира. Такие разноаспектные и многовекторные взгляды отразились на духовной и художественной культуре. Её содержание начинает отличаться открытостью, подвижностью, быстроменяющимися средствами и формами, множественностью стилистических вариантов. Серебряный век, его художественно-просветительная направленность, формирует потенциал развития отечественного и мирового искусства в самых разнообразных аспектах.

Импрессионистские воззрения акцентируют внимание на фрагментарности мира. Экспрессионистические начала претендуют на космическое, обостренно-тревожное восприятие мира. Символизм претендует на выражение, а не изображение мира. Футуризм выражает энергию и динамизм устремлённостью в будущее. Авангардизм пытается сломать привычные формы искусства. Сюрреализм пытается вывести искусство из-под контроля сознания. Абстракционизм провозглашает идею выхода из реальности. Определённое общение этим течениям даёт модернизм, отказывающийся от традиционных подходов, но в то же время воспринимающий все формы, культуры, традиции, кардинально различающиеся направления народного творчества и фольклора. В поиске обобщающих законов в искусстве модернизм порождает мощный потенциал, позволяющий художнику пройти самые разные пути и уровни своего творчества (П.Пикассо, С.Дали, Ле Корбюзье, В.Мейерхольд, Г.Крэг, Ф.Кафка, А.Камю, Дж.Джойс, Ж.П.Сартр, Э.Ионеско, С.Беккет, И.Стравинский, А.Скрябин, А.Шёнберг, К.Пендерецкий и др.).

Закономерным становится обретение новых достижений на стыке науки, техники и искусства, которые формируют новые творческие проекты, расширяющие возможности восприятия человека, помогающие ему самому участвовать в творческом процессе. Сподвижники

и продолжатели исследовательских традиций рубежа XIX–XX веков развивали и углубляли становление новой картины мира. Их непривычные, разнообразные, многомерные и быстроменяющиеся взгляды отражались в произведениях и исследованиях художественной культуры и музыкальной деятельности.

Стремление осмыслить конструктивно-логическую структуру художественного явления вызвало потребность дальнейшего выявления и углубления сущности жанровой, интонационной, стилевой основы музыкального искусства. Идеи исследователей материального мира активизируют изучение его духовной составляющей, востребуют конкретизации представлений о профессионализме музыканта, композитора, преподавателя, их мышления и возможностей развития профессионализма подрастающих поколений. К примеру, Д.Б.Кабалевский в сложившихся социальных условиях выявил практические основы возможной психолого-педагогической коммуникации музыкальной деятельности, опираясь на идеи предшественников: просветителей, художников, музыкантов, исследователей. Он взял за основу смысловые конструктивно-логические организации звукового материала в единстве со способностью чувственно воспринимать выразительный смысл музыкальной интонации, обосновав стратегически важный плацдарм музыкального образования и воспитания подрастающих поколений. Его музыкально-просветительная деятельность формировала музыкальную коммуникацию в общеобразовательной школе, основываясь на знаниях и опыте восприятия детьми XX века основных песенных, танцевальных и маршевых музыкальных построений. На этом фундаменте Д.Б.Кабалевский развивал эмоциональность, мыследеятельность, творческую фантазию, отзывчивость, аффектацию общения с музыкой и окружающим миром. Его методика раскрывала в детях образность восприятия музыкального материала, стремление к музыкальному творчеству, приводящее к развитию самых разных мыслительных механизмов и востребующее всё более профессиональные музыкально-исполнительские навыки. Подобные концептуально-логические построения и художественно-просветительные явления культуры, искусства и образования строятся на опыте Серебряного века. Именно на этой основе способна оптимально развиваться психолого-педагогическая коммуникация в музыкальной деятельности – от начального уровня (развитие эмоциональной отзывчивости, образного восприятия музыки, музыкально-творческих исполнительских навыков) к профессиональному. Разви-

тие возможно лишь при увеличении синкретических механизмов мыслительного аппарата – за счёт накопления знаний, умений, владений, количественных и качественных показателей восприятия, переработки, воспроизведения музыкальной и, шире – художественной информации.

Серебряный век определил векторные возможности деятельности музыканта, исполнителя, педагога, композитора, параметры формирования сущностных механизмов и содержания его мышления. Они основываются на аналитических качествах, на способности анализировать социальный, музыкальный, психолого-педагогический процесс, на умении проектировать и осуществлять проектную деятельность, реализовывать её в различных социально-культурных условиях. Серебряный век представил всё разнообразие психолого-педагогической коммуникации в музыкальной деятельности, которая находится в постоянном движении. Она неповторима, хотя имеет сходные черты, зависящие от подготовленности, возрастного ценза, культурного уровня, условий реализации музыкально-исполнительского, образовательно-воспитательного, социокультурного процесса. Соответственно, Серебряный век представил просветительные аспекты мышления музыканта, которым должно постоянно сопутствовать стремление выявить инновационные начала, методологию складывающихся парадигм и обстоятельств музыкальной деятельности. Творческое начало Серебряного века отражает изменчивость интерпретации, построения урока, его воспитательного эффекта и отдельных построений. При этом учитываются традиционные формы и методы, накопленные веками, абсолютно важным и определяющим остаётся необходимость личностного видения проблемы, поиск оригинальных способов решений возникающих проблем с учётом условий, возраста, культурного потенциала, музыкальности аудитории и обучающихся.

Психолого-педагогическая коммуникация в музыкальной деятельности может быть налажена лишь при условии развитого профессионального самосознания музыканта, педагога, исполнителя. Равно, как и любая деятельность становится конструктивной при наличии анализа её продуктивности. В чём продуктивность музыкальной деятельности? В развитии музыкальности подрастающих поколений. Это ответ, накопленный опытом Серебряного века. Соответственно, вся конструктивная, исполнительская, коммуникативная, организаторская, исследовательская работа музыканта должна быть

направлена на развитие музыкального уровня людей. А для этого необходим постоянный мониторинг самосознания музыканта, выявляющий соответствие современному уровню организованной и проводимой им музыкальной деятельности. Профессиональное саморазвитие формируется на основе результатов такого исследования. Параллельно ведётся анализ общего музыкального развития населения, что даёт основания определять эффективность осуществляемого в данный, конкретный промежуток музыкальной деятельности процесса музыкального образования и воспитания. Большинство исследователей сходятся в мнении о том, что в сочетании с развитием уровня волевых профессиональных качеств, в тесном взаимодействии с ними, повышается профессиональное самосознание, как неотъемлемая часть профессионального мастерства музыканта. Это взаимодействие формируется в процессе накопления художественно-просветительного опыта [3].

Исследователи психолого-педагогической коммуникации музыкальной деятельности отмечают важность профессиональной интуиции музыканта [4]. Её наиболее продуктивное накопление также относится к Серебряному веку. Практика динамично развивающейся музыкальной деятельности показывает, насколько важна в ней интуитивная оснащённость музыканта, учителя, исполнителя, композитора. Зачастую не представляется возможным заранее проанализировать все варианты развития музыкально-педагогических или исполнительских событий. Сам музыкальный материал в процессе его исполнения востребует новые интерпретаторские решения. А сценическая ситуация, парадигма проявления индивидуальности в учебно-воспитательном и слушательско-зрительском процессе преподносят неимоверное разнообразие вариантов и возможных решений.

Ситуативность исполнительского и музыкально-педагогического процесса многогранна и удивительна. Именно здесь проявляется всё богатство и важность артистизма музыканта – качества, без которого обедняется практическая реализация не только богатства интуиции, но и многих других качеств, необходимых музыканту в любом варианте коммуникации. Не случайно Серебряный век включил в понятие музыкальности, наряду с ладовым чувством, чувством ритма, музыкально-слуховыми представлениями, качества, связанные с творческим воображением, эмоциональностью, чувством формы, образности, которые в совокупности формируют артистизм. Заразительность и волевое эмоциональное начало, поданные в арти-

стической форме, несомненно укрепляют не только музыкальные, но и профессиональные интересы.

Мышление, самосознание, интуиция, артистизм музыканта не могут функционировать спонтанно, не основываясь на объективных источниках информации, формирующих личностную позицию профессионального музыканта. Серебряный век обозначил параметры объективности знаний, которые позволяют выстраивать профессиональную логику мышления, осознавать, обосновывать процесс музыкальной деятельности и доходчиво излагать собственное видение музыкальной сущности. Современные требования к профессионализму не допускают случаев неумения защитить свой проект. Невозможно даже представить себе исполнителя, претендующего на некий музыкальный олимп, который не представляет в своём сознании, не ощущает во всех элементах исполнительского аппарата обоснованный репетиционным процессом проект своего выступления. За соответствующие знания, умения и навыки овладения уровнем такого исполнительского искусства присваивается квалификация концертного исполнителя. Педагогическая квалификация дополняет к этому комплексу ещё и уровень владения исследовательским процессом, финальным аккордом которого является защита выпускной квалификационной работы. Именно она определяет, может ли выпускник сформировать личную профессиональную позицию, насколько он овладел навыками исследовательской работы и насколько перспективными возможностями обладает. Это важный ресурс для дальнейшего развития мастерства в любой области музыкальной деятельности. Он раскрывает возможности выпускника раскрыть накопленный профессиональный багаж в различных вариантах музыкальной коммуникации.

Перспективной для психолого-педагогической коммуникации в музыкальной деятельности является методологическая подготовка музыканта, включающая опыт Серебряного века. Поскольку наука изучает музыкальное искусство в самых разных направлениях, то исследовательский опыт формирует соответствующие методы, то есть методологию исследования музыкальной деятельности. Опыт наблюдения за профессиональным развитием композиторской, исполнительской и образовательно-воспитательной деятельности позволяет говорить о методологии музыкальной деятельности в целом и отражении методов, способов и стратегий исследования предмета каждого вида музыкальной деятельности – в частности. При этом, исходя из общепринятого понимания, практическая методология ориентируется

на решение практических проблем и нацелена на преобразование коммуникации в музыкальной деятельности. Методологическое образование музыканта основывается на грамотности, стремлении к продуктивности в конкретном виде музыкальной деятельности и исследовательском вдохновении – желании объективного преобразования музыкальной действительности.

Формирование методологической культуры также можно рассматривать как психолого-педагогическую коммуникацию в музыкальной деятельности, основывающуюся на опыте Серебряного века. Здесь выстраивается образовательно-воспитательный процесс для освоения форм научно-исследовательской работы: от простых, включающих наблюдения и элементарный анализ уже разработанных вопросов, их фиксации в докладах, тезисах, других учебных работах, – до диссертационных и грантовых исследований. Исследовательский процесс анализирует все стороны музыкальной коммуникации и открывает пути решения большинства проблем музыкальной деятельности. Научные изыскания философской, музыковедческой, педагогической, психологической, исполнительской направленности, решают стилевые, жанровые, интонационные, интерпретаторские и многие другие проблемы. Методология музыкальной деятельности включает в свой научный оборот множество смежных наук и видов искусств. Тем самым расширяется область психолого-педагогической коммуникации в музыкальной деятельности.

Любые возможности расширения исторического опыта психолого-педагогической коммуникации в музыкальной деятельности должны реализовываться, поскольку это помогает развивать профессионально важные качества музыканта или, как минимум, привлекать внимание к проблемам в сфере музыкального искусства. Но основной проблемой остаётся музыкально-педагогическое общение, поскольку оно охватывает все области музыкальной деятельности и является ключевым ресурсом для воспитания подрастающих поколений. Решение этой проблемы музыкальной коммуникации помогает повышать уровень духовности, формирующий атмосферу художественного творчества и духовно-личностного развития музыканта.

Многие исследователи и музыканты рассматривали смысловые, жизнеспособные, но в то же время не уводящие от специфики музыкального языка, возможности построения музыкальной коммуникации Серебряного века. И большинство исследователей приходили к выводу о необходимости построения интеллектуальных и духовных

взаимодействий человека с музыкальным произведением, о «постижении художественного Я» музыкального произведения [5]. В данном контексте музыкальная коммуникация представляется как специфическое движение интеллекта и чувств человека в соответствии с природой музыкального искусства, оформленного в конкретное музыкальное произведение. В таком взаимодействии выстраивается процесс образования и воспитания человека, музыканта, профессионала, который наделяет духовный интеллект музыкального произведения своими постижениями, представляя их вполне жизнеспособные качества возможностями звуковой палитры.

Соответственно звуковым представлениям, формирующимся в культуре общества, воспитываются интеллектуальные способности людей. И познание, и восприятие музыкального языка воспитываются в педагогически оснащённом процессе общения. Педагогические технологии выстраивают соответствующую природе музыкального искусства коммуникацию. Её художественные и творческие способы общения изначально адаптируются под уровень культуры восприятия людей, а в дальнейшем, по мере её развития, развивают и повышают этот уровень на основе осмысления и более глубокого исследования художественной культуры прошлого.

Литература

1. *Серегин, Н.В.* Основы мониторинга музыкально-педагогического процесса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 144–148. *DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.144*-148.

2. *Серегин, Н.В.* Художественное образование в современном мире // Современные проблемы непрерывного педагогического образования: коллективная монография / под ред. И.Р. Лазаренко, А.А.Веряева. – Барнаул: АлтГПУ, 2018. – С. 184–201.

3. *Серёгин Н.В.* Художественно-просветительное образование в России как предмет историко-педагогического исследования: Монография. – Барнаул, 2009. – 391 с.

4. *Серегин Н.В.* Психодидактика музыкальной деятельности: монография / Н.В. Серегин; Алтайская государственная академия культуры и искусств. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2014. – 180 с.

5. *Медушевский В.В.* Духовно-нравственное воспитание средствами музыкального искусства [Текст] // Преподаватель – 2001. № 6. С.12–20.

Екатерина Скоробогачева (Москва)

Корреляция традиций в период Серебряного века на примере монументальной живописи московского храма Иоанна Предтечи на Пресне

Стенопись московского храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, исполненная в период «серебряного века», а точнее в 1890-е годы, уникальна в отношении корреляции художественных традиций, сохранения и переработки канонов – размещения композиций в интерьере, техники исполнения, а также недостаточно изученного, неоднозначно трактуемого влияния искусства В.М.Васнецова, атрибуции его произведений. Актуальность данной темы исследования определена противоречивостью процессов, происходящих в искусстве наших дней. С одной стороны, на смену следования традициям и сохранения профессионального мастерства приходит их намеренное отрицание, а в экспозициях все большее значение приобретают образцы «современного искусства» – антиискусства: инсталляции, перфомансы (от англ. Performance – исполнение, представление, выступление), арт-объекты, классические произведения становятся андеграундом, нередко происходит намеренное уничтожение истинных художественных ценностей. С другой стороны, все более нарастает необходимость возрождения профессионального высокодуховного искусства, неотделимого от традиций, в том числе от характерного художественного языка «серебряного века».

Тем более значимо изучение и сохранение образцов истинного искусства, в том числе религиозной стенописи. Монументальная живопись храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне не только не изучалась до настоящего времени, но частично была скрыта записями или искажена грубыми поновлениями во второй половине XX в. В 2007–2010 гг., после длительного перерыва, были проведены реставрационные работы: сняты поздние слои записей, удалены загрязнения, копоть. Проведена реставрация живописи в главном алтаре, исполненной в стиле В.М.Васнецова, и в алтаре св. Иоанна Воина, а также иконы «Ангел пустыни», отреставрированы мозаичные киоты.

Логическая структура статьи детерминирована целью исследования, необходимостью дать последовательный искусствоведческий анализ храмовой живописи. В интерьере церкви можно выделить новаторские детали, прежде всего характер иконостаса и систему росписей. Ранее иконостас представлял собой ротонду и только в конце XIX в. принял традиционный вид, сохраненный и в наше время. Система росписей амбивалентна по своей стилистической направленности, обращена отчасти к древнерусским традициям, отчасти – к реалистическому искусству.

Уникальна техника исполнения мозаик храма. Использована не классическая мозаичная техника, когда золото помещается между стеклами, но золото и серебро различных видов нанесено на обратную сторону стекла, что образует эффект зеркальной поверхности. Кусочки стекла имеют различную, часто неправильную форму, которая придает несколько брутальный характер изображению, но, вместе с тем, живописную, сложную фактуру всей композиции. Внутреннее убранство храма, как его история и архитектура, требует подробного изучения.

В частности, важен вопрос исследования монументальной живописи, относящейся к 1890-м гг. – времени окончания строительных работ по расширению храма. Именно тогда возникла необходимость единого композиционного решения интерьера, которое позволило бы преодолеть дисперсность художественных манер, антагонизм стилистических характеристик. Для ряда росписей был избран стиль религиозной живописи В.М.Васнецова, получивший на рубеже XIX–XX столетий широкое распространение.

Следует обратиться к истокам и становлению его искусства. Образы Древней Руси, во многом воспринятые через его родной Русский Север, через вятские земли, сопутствовали Виктору Михайловичу Васнецову на протяжении всей жизни, придавали его творчеству особую аутентичность, в том числе его монументальным религиозным работам. На северных землях, в Вятской губернии, начинающий художник работал над своими первыми произведениями – пейзажами, зарисовками сцен из крестьянского быта, портретами крестьян. Учась в Вятской семинарии, он уже создал профессиональные работы – иллюстрации к «Книге русских пословиц и поговорок» (1866), изображающие сценки из народной жизни. Также в юности в Вятке им был сделан первый опыт в области стенописи – в соборе Александра Невского В.М.Васнецов работал над росписями как подмастерье ху-

дожника Андриолли. Годы спустя Виктору Михайловичу нечасто удавалось возвращаться на Север. Например, в письме к К.А.Савицкому он упоминал: «Иной раз и подумываю махнуть на дальний север, да дела не пускают» [1, с. 2]. Уже сложившимся живописцем он вновь посетил вятский собор, увидел, что и фрески, и иконостас померкли и облупились, с болью писал об этом.

В 1896 г. Виктор Васнецов вернулся в Москву из Киева по окончании монументальной живописи в храме святого Владимира. Сложно утверждать однозначно, работал ли он сам над росписью церкви Рождества Иоанна Предтечи, выполнял ли эскизы для данного храма. Следует постулировать, что его обширная переписка, дневники, свидетельства современников не дают сведений об этом. Однако известно, что в том же 1896 г. он начал разработку эскизов для монументальных произведений Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном. Мы заключаем, что в росписи храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне могли использоваться эскизы Виктора Васнецова. Косвенно об этом свидетельствует то, что композиции не являются копиями его работ во Владимирском соборе. *Для Васнецова характерно не создание точных повторений, но поиск новых, более выразительных решений, которые можно рассматривать как частичную деривацию от господствующей живописной манеры данного периода. При этом живописный язык Васнецова явно свидетельствует о корреляции ряда традиций, синтезе стилистических признаков, поиске самобытных, эквивалентных признанным памятникам, художественных характеристик.*

Подтверждением нашего предположения об использовании в росписи эскизов В.М.Васнецова может служить и тот факт, что он был записан в Синодиках храма Рождества Иоанна Предтечи на вечное поминовение, а также воспоминания старейшей прихожанки храма Т.А.Напалковой, скончавшейся в 1998 г. Ее дед А.П.Напалков являлся также прихожанином храма и на собственные сбережения выстроил северную и южную окончательные пристройки для расширения трапезной. По его воспоминаниям, в 1890-е гг. В.М.Васнецов бывал в храме Рождества Иоанна Предтечи и руководил росписями стен. Но росписи могли быть выполнены и последователями В.М.Васнецова, что также позволяет судить о значении данного, не компилятивного, но во многом новаторского, художественного решения в области религиозного искусства. Следует предположить, что монументальные композиции храма, исполненные либо

В.М.Васнецовым, либо под его руководством, были написаны в 1895–1900 гг.

Оценка религиозной живописи В.М.Васнецова оставалась неоднозначной и при жизни художника, и в наши дни. Во многом его произведения не каноничны, отражают индивидуальное ви́дение автора, но, вместе с тем, уже более ста лет признаны, явно или имплицитно становятся основой для многих художественных решений. Подобные факты являются несомненным доказательством значимости произведений В.М.Васнецова в искусстве России. Следует учитывать и характер развития религиозной живописи в данный период: на рубеже XIX–XX вв., когда иконопись, роспись храмов нередко утрачивали глубокое духовное содержание, господствовало ремесленничество, запросы рынка, искусство Виктора Васнецова имело явную антагонистическую направленность по отношению к ним, являлось мощным противовесом происходящим негативным процессам, но в то же время не было чуждо воздействию «серебряного века», стиля модерн.

Он умел сохранить основы православного богословия в своих произведениях. Будучи воцерковленным человеком, считал себя, прежде всего религиозным художником, свое искусство называл «свечой, зажженной перед ликом Божьим» [9]. Его новаторские решения в живописи явились результатом многолетнего труда, результатом отображения его мировоззрения, которое начало складываться под влиянием православия еще в детские годы на Русском Севере. И во время обучения в Петербургской Императорской Академии художеств (1868–1875), и позднее, по ее окончанию, религиозные сюжеты занимали одно из важнейших мест в его творчестве, а изучение искусства разных стран и эпох объясняло симультанное развитие нескольких художественных манер в его творчестве. Сам Виктор Васнецов, оценивая свой труд, писал: «Что касается религиозной моей живописи, то также скажу, что я, как православный и искренно верующий Русский, не мог хоть копеечную свечку не поставить Господу Богу. Может быть, свечка эта из грубого воску, но поставлена она от души» [3, с. 185].

Вершиной его религиозного искусства заслуженно признана роспись собора святого Владимира в Киеве, под влиянием которой во многом исполнена и живопись церкви Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, а также ряда других московских храмов. Вместе с тем, художник не стремился слепо следовать догматам. Он писал

А.В.Прахову: «Боюсь, что какой бы то ни было гнет на мое воображение умалит мой энтузиазм, с каким я берусь за столь высокую задачу…» [3, с. 186]. В.М.Васнецов стремился найти синтез древних традиций, собственного ви́дения, требований эпохи, создать образы отчасти каноничные, отчасти новаторские, но сохраняющие аутентичное сакральное звучание.

Именно о таком художественном решении свидетельствует ряд росписей храма Рождества Иоанна Предтечи. По результатам проведенных в храме исследовательских работ под руководством художника-реставратора В.К.Потапчука, *на стенах алтаря было выявлено пять и более разновременных слоев записи. Также обнаружен слой живописи конца XIX в., по заключению реставраторов, предположительно принадлежащий кисти В.М.Васнецова. Зондажные раскрытия, проведенные на стенах алтаря, дали достаточную информацию для комплексного восстановления интерьера алтаря в первоначальном виде на период конца XIX в.*

В советские годы нередко официально не разрешалось вести реставрационные работы в храмах, а потому привлекались специалисты далеко не самого высокого профессионального уровня, что определяло соответствующее качество росписей. В центральном алтаре, в простенке между запрестольным образом и южным окном храма, находилась живописная композиция советского времени, выполненная в технике гризайль «Снятие с креста». Данная стенопись, отличавшаяся мрачным, довольно непрофессиональным решением, имела антагонистический характер по отношению к остальным храмовым росписям, была удалена в процессе реставрации.

В центре свода, в главном алтаре, размещена композиция «Эммануил в силах». Первоначально исполненная с высоким художественным мастерством, она подверглась грубой и неумелой записи в советские годы без предварительного укрепления красочного слоя. Ныне проведена расчистка авторской живописи, что ясно раскрывает художественную интенцию создания росписей. Это решение близко композиции В.М.Васнецова «Единородный сын – Слово Божие» и эскизу к ней «Бог-Слово» 1890–1892 гг. из собрания Государственной Третьяковской галереи. Композиция «Эммануил в силах» отчасти канонична, отчасти является новаторским решением художника, что свойственно в целом для его религиозных произведений, выражает парадигму его художественных установок – достижение гармоничной корреляции традиций. Виктор Васнецов, согласно данной иконогра-

фии, принятой в XI в., изображает Спаса Эммануила в виде отрока, отмеченного духовной зрелостью, с серьезным взглядом, широким лбом, волнистыми волосами. Но при сравнении его произведения с памятниками русской иконописи, очевидна индивидуальность данного решения – образа Спаса Эммануила, символов евангелистов за ним, условного фона (изображение небесной сферы). Не канонично также расположение данной росписи в алтаре храма и ее цветовой строй. Однако в целом решение художника выражает иератическую суть данной иконографии – обращение к евангельскому повествованию о Рождестве Христа, как к исполнению пророчества Исаии: «Дева… родит сына, и нарекут имя Ему Эммануил, что значит: с нами Бог» (Мф. 1, 21 – 23).

Орнаментальная живопись, обнаруженная на стенах центрального алтаря, по своим графическим и живописным особенностям характерна стилю «модерн», также соответствует индивидуальной стилистике В.М.Васнецова, отчасти восходит к решениям народного искусства. В отношении характеристики ее стиля уместно использование термина «народно-профессиональное исполнительство» [7]. Орнаментальная роспись в храме Рождества Иоанна Предтечи покрывает все плоскости стен от панелей в нижней части и до пяты сводов в верхнем ярусе. У основания стен размещен стилизованный греческий меандр. Над ним проходит фриз в виде плетеной косы, из которой вырастают белые цветы, напоминающие тюльпаны. В композиции также использованы огромные ягоды. В самом верху над карнизом находится изображение восьмиконечного креста. В нижней части сводов конхи размещен крупнолистный орнамент. Этот фриз переходит в третий ярус орнаментальных изображений, расположенный по всей конхе алтаря и обрамляющий композицию «Эммануил в силах». Роспись верхнего яруса представляет собой спиралевидную виноградную лозу с крупными гроздьями ягод, что обращено к метафизическому смыслу древней символики. Виноградная лоза, часто используемая как декоративный мотив в религиозном искусстве и архитектуре – общепринятый символ Христа и христианской веры, основанный на библейской метафоре, на притче Христа о виноградной лозе: «Я есмь истинная виноградная лоза…» (Ин., 15:1 – 17). Виноград в христианском искусстве – символ евхаристического вина, крови Спасителя. *Таким образом, данная композиция в храме Рождества Иоанна Предтечи на Пресне является примером сложного художественного синтеза, развития традиций религиозного искусства*

и обретения новаторского художественного решения, значимого на рубеже XIX–XX вв., актуальных и сегодня.

В четверике храма находятся также росписи «Оплакивание» и «Господь Саваоф», на западной стене алтаря размещена мозаика «Преддверие Рая», являющиеся вариантами композиций В.М.Васнецова для Киевского собора святого Владимира. Композиция «Оплакивание», близкая решению плащаницы Васнецова, отличается профессионализмом исполнения, как и роспись «Бог Саваоф», написанная на основе эскиза художника для Киевского собора «Единородный сын – Слово Божие». Эскизы плащаницы и композиций «Бог Саваоф» и «Преддверие Рая» принадлежат собранию Государственной Третьяковской галереи и неоднократно экспонировались на периодических выставках.

Несомненно, что в системе росписей храма Рождества Иоанна Предтечи, что на Пресне как одну из значимых следует выделить композицию «Господь Саваоф». Ее написание относится к 1890-м гг. – времени окончания строительных работ по расширению храма. Именно тогда возникла необходимость единого композиционного решения интерьера. В отношении ряда росписей, в том числе и композиции «Господь Саваоф», по нашим заключениям, следует предположить авторство В.М.Васнецова.

Подтверждением этого может служить стилистический анализ росписей, в частности, композиции «Господь Саваоф» в скуфье храма. На стенах алтаря был обнаружен слой живописи конца XIX в., по заключению реставраторов, предположительно принадлежащий кисти В.М.Васнецова. Роспись «Господь Саваоф» находилась под записями, удаление которых показало, что фон первоначально являлся не светлым, как после записи, но был написан насыщенным синим цветом, декорирован звездами. Первоначально иначе был исполнен образ Святого Духа в виде голубя, отсутствовали и фигуры коленопреклоненных ангелов в нижней части композиции. Реставрация данной росписи в декабре 2008 – феврале 2009 г. позволяет провести ее комплексный анализ: рассмотреть стилистику, технику исполнения, выявить или опровергнуть соответствие художественному почерку В.М.Васнецова.

Ряд композиций храма Рождества Иоанна Предтечи, в частности, «Господь Саваоф», которая предположительно атрибутирована нами как роспись В.М.Васнецова, не являются копиями его работ во Владимирском соборе, но должны быть признаны новыми само-

бытными вариантами известных композиций. Многие его произведения построены на синтезе ряда художественных традиций и уже ранее найденных самим художником решений.

Так складывался и замысел композиции «Господь Саваоф» для собора Св.Владимира в Киеве, о чем свидетельствуют сохранившийся картон росписи и эскизы в собрании Государственной Третьяковской галереи: «Единородный Сын Слово Божие. Бог Саваоф. Рапятый Иисус Христос» (Бумага, акварель, графитный карандаш, бронзовая краска, белила. 59,3 х 37,2) и «Господь Саваоф» (16,9 х 27,8). Итогом художественных поисков стал образ в соборе св. Владимира в Киеве «Единородный сын – Слово Божие», одно из 15 грандиозных многофигурных решений, исполненных здесь В.М.Васнецовым. Две композиции храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне – «Эммануил в силах» и «Господь Саваоф» – мы склонны рассматривать как новые варианты композиций в соборе Св.Владимира.

Роспись «Господь Саваоф» в церкви Рождества Иоанна Предтечи отличается высоким мастерством исполнения. Силуэт фигуры, ее анатомически грамотное построение, трактовка объема – лепка формы светотенью и цветом, передача фактуры складок свидетельствуют о работе высокопрофессионального художника. По сравнению с решением в киевском соборе, данная композиция менее динамична, менее остра по характеру рисунка, что автором могло быть сделано намеренно в соответствии со значительно более камерным масштабом храма, особенностями его архитектуры и системы росписей.

Манера написания также соответствует художественному почерку В.М.Васнецова – сочетание колерного, многослойного письма с раздельным экспрессивным мазком, лепящим форму, с достаточно тонкой проработкой деталей. Характер наложения мазков и их направление соответствуют фактуре красочного слоя в монументальной и станковой живописи Васнецова, как и трактовка объема, согласно классическим академическим канонам: наиболее пастозное письмо освещенных плоскостей; менее корпусное, но насыщенное, усложненное по цвету в полутонах и обобщенные тени, написанные лессировками в теплых коричневых тонах. Явно читается последовательность наложения слоев: гризайльная коричневая подготовка, остающаяся в тенях, и наложенная поверх полихромная живопись в полутонах и светах.

Одна из особенностей написания образа Господа Саваофа в скуфье храма Рождества Иоанна Предтечи, что также косвенно под-

утверждает авторство Васнецова – очерченность его фигуры коричневым контуром, который ясно прослеживается в рисунке рук и силуэте волос Саваофа. Эскиз Васнецова к росписи в киевском соборе св. Владимира «Единородный сын Слово Божие. Бог Саваоф. Распятый Иисус Христос» из собрания Третьяковкой галереи также очерчен. Та же окантовка силуэтов и характер наложения мазков в решении фигур и фона, как черты индивидуальной манеры художника, характерны и для других произведений В.М.Васнецова зрелого периода творчества. Среди них эскизы к росписи киевского собора – например, «Преддверие рая (Радость праведных о Господе)» (1889, ГТГ), «Каменный век» (фриз для зала Исторического музея в Москве, 1882–1885), «Сошествие во ад» (картина для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном, 1902, Музей истории религии в С.-Петербурге), решение ряда станковых картин: «Автопортрет» (1913, Дом-музей В.М.Васнецова), «Спящая царевна» (1900–1926, Дом-музей В.М.Васнецова).

Фигуры коленопреклоненных ангелов в нижней части композиции являются более поздним дополнением росписи, частичной записью первоначальной композиции. Следует предположить, что над образами ангелов работал уже другой автор. Их фигуры исполнены в иной манере, менее профессионально по сравнению с «Господом Саваофом» – в решении пропорций, характере передачи движения, анализе анатомического строения, светотеневой моделировке формы и сложности цвета. В процессе реставрации расчищен первоначальный фон в нижней части композиции. Вместо фигур ангелов фон представлял собой образ града небесного, с изображениями солнца и луны над ним.

Трактовка фона за фигурой Саваофа – звездное ночное небо, молнии под его ногами – также близка росписи В.М.Васнецова в соборе Св. Владимира, свидетельствует о синтезе традиций древнерусского и реалистического искусства XIX в. Облака у ног Бога Отца создают иллюзию пространства, что свойственно реалистическому искусству. Вместе с тем, фон в верхней части композиции трактован плоскостно, и фигура выделяется на нем контрастным плоскостным светлым силуэтом, что говорит о влиянии византийского и древнерусского искусства. Таким образом, следует сделать заключение о релевантном отображении нескольких художественных традиций, их симультанном развитии в монументальной стенописи данного храма и создании аутентичных художественных образов.

Введение изображения молний под ногами Саваофа является примером индивидуального новаторского решения художника. Однако при обращении к символике древнерусской живописи можно провести параллели между изображениями молний и трактовкой престолов, которые, как серафимы и херувимы, относятся к первому чину небесных сущностей и изображаются в виде огненных крылатых колес. Согласно Дионисию Ареопагиту, они непрестанно находятся рядом с Господом, являются носителями его величия: «А имя высочайших и возвышенных престолов означает их чистую превознесенность над всякой земной приниженностью…» Данное объяснение символики соответствует и смыслу росписи В. М. Васнецова. В храме Рождества Иоанна Предтечи силы небесные изображены напротив композиции «Господь Саваоф», то есть на западной стороне скуфьи (илл. 17, 18).

Итак, следует акцентировать, что художественная манера В.М.Васнецова в монументальной религиозной живописи является синтезом традиций Древней Руси, Византии, итальянского Ренессанса, отечественного академического искусства XIX в. и народного творчества. Так, при работе в храме Св.Владимира образцом для него стали росписи Софии Киевской, мозаики собора Сан Марко в Венеции, монументальные произведения в храмах на острове Торчелло (близ Венеции), в Равенне, которые были дополнены знанием академического и народного искусства.

Выявим основы художественного почерка и сочетание традиций в композиции «Господь Саваоф» в храме Рождества Иоанна Предтечи, исходя из вероятного авторства В.М.Васнецова. Сам художник замысел композиции «Господь Саваоф» для киевского собора св.Владимира связывал с иконографией «Единородный сын – Слово Божье» и «Почи Бог с тем». При этом три самостоятельные композиции объединялись по смыслу в одно целостное решение. В письме 1890 г. к Е.Г.Мамонтовой он писал о росписи в соборе Св. Владимира: «Если вы помните в статье Буслаева в “Сборнике” есть очерк об иконе “Единородный сын – Слово Божье” и “Почи Бог с тем” – вот из этих очерков я и извлек тему – это “Бог-отец, жертвующий своим единородным сыном во спасение людей” – весь смысл религии христианской. На первом потолке над хорами западными я изображаю “Слово Божье” в виде юноши ангела, сидящего на облаках с животными евангелистов по сторонам, подножие им земля. В этом роде изображалось “Слово Божие” на старинных иконах. Остальные два

потолка, ближайшие к алтарю, будут изображать именно жертву Господню. На среднем потолке – “Бог-отец” в великой печали, кругом его серафимы и ангелы в великой скорби. На последнем потолке – ближайшем к алтарю – “Распятие Христово”…» [1, с. 84].

Данная усложненная композиция отсутствует в храме Рождества Иоанна Предтечи. При анализе построения росписи очевидно, что она наиболее близка словам В.М.Васнецова: «На среднем потолке – “Бог-отец” в великой печали, кругом его серафимы и ангелы в великой скорби», а также иконографии «Отечество». Основное отличие от данной иконографии состоит в том, что в решении Васнецова отсутствует изображение Бога Сына, восседающего на лоне Бога Отца. Данное отличие объяснимо, прежде всего тем, что художник рассматривал как единый сюжет три самостоятельные композиции. В целом, в его решении иконографии «Отечество» близка трактовка композиции как Деисуса, в центре которой Господь Саваоф изображен сидящим седовласым старцем. Бог Дух Святой в виде голубя в круге помещен на персях Саваофа, что также соответствует древнерусской иконографии «Отечество», как и трактовка нимба Бога Отца: в круг заключена шестиконечная звезда – гексаграмма, «Звезда Давида» («щит Давида», «печать Соломона»). Вифлеемская звезда имеет ту же символику – древний символ, означающий магическую силу и защиту от дьявольских чар. В росписи киевского собора Св.Владимира и храма Рождества Иоанна Предтечи, что на Пресне отсутствуют предстоящие Богоматерь, Иоанн Предтеча, изображения которых характерны, например, для иконографии XVII в. Однако композиция росписи В.М.Васнецова включает образы предстоящих архангелов, херувимов и серафимов.

Их трактовка отчасти соответствует древнерусским канонам. Согласно традициям Византии и Древней Руси херувимы и серафимы – многоокие, шести- или четырехкрылые существа. Согласно канону, херувимов было принято изображать красными, серафимов – синими. Васнецов использовал те же цвета, но усложнял их, используя цельную серовато-серебристую гамму. В его росписях херувимы и серафимы многокрылы, их лики трактованы как человеческие лица. Сложно однозначно заключить, какой идейный смысл придавал художник подобному изменению иконографической трактовки. Следует предположить, он стремился сложное символическое звучание сделать более понятным, показывая херувимов и серафимов не как отстраненные наднебесные сущности, но, напротив, изображая их близ-

кими людям, сопереживающими им. Вместе с тем, сохраняется канонический идейный смысл данных изображений, соответствующий основе церковного учения об ангелах, например, книге Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии». Согласно ей, серафимы и херувимы – наднебесные сущности, которые в страхе и трепете поют славу Господу. Их связывают с сияющим светом, с огненной божественной любовью.

Рассмотренные детали росписи подтверждают, что художник не стремился слепо следовать догматам. Религиозные образы В.М.Васнецова, в частности, композиция «Господь Саваоф», релевантно отражают его мировоззрение, свидетельствуют об упорном художественном труде.

Достаточно необычен характер орнаментов стенописи, занимающих немаловажное место в интерьере всего храма. В них вновь прослеживается влияние искусства В.М.Васнецова, хотя и менее отчетливое. Например, орнаменты киотов, исполненные в необычной технике росписи по коже, близки орнаментальным мотивам в убранстве дома самого художника, выполненного по его замыслу, а также архитектуры усадьбы Абрамцева, где также работал В.М.Васнецов.

К уникальным живописным образцам относится произведение «Отечество» или «Троица Новозаветная», обнаруженное в ризнице храма. Необычна его техника – «сухая кисть»: на тонкой хлопчатобумажной материи, натянутой на подрамник с полукруглым завершением, написана композиция, предназначенная для просмотра с тыльной стороны на просвет, подобно витражу. Художник работал в смешанной технике: масляной живописью исполнена окантовка композиции, водяными красками ее центральная часть. Данная техника исключает исправления, то есть свидетельствует о высокой профессиональной подготовке автора. Мы предполагаем, что данное произведение предназначалось для размещения в одном из оконных проемов церкви или являлось эскизом храмовой росписи.

Не канонична композиция: формат разделен по горизонтали примерно пополам. В верхней части написана фигура Бога Саваофа, близкая по решению монументальной росписи В.М.Васнецова в соборе Св.Владимира и живописи в церкви Рождества Иоанна Предтечи. Над ним изображен Святой Дух в виде голубя. Внизу предстает распятый Христос в окружении сил небесных. Можно предположить, что «Отечество» было написано в 1898–1900 гг., когда завершалась роспись храма. Данная техника крайне редко использовалась в искус-

стве России. В храме Рождества Иоанна Предтечи композиция «Отечество» была найдена со значительными утратами, с несколькими прорывами полотна, в настоящее время ее реставрация успешно завершилась.

Итак, образцы живописи в храме Рождества Иоанна Предтечи на Пресне позволяют судить о нем как об историческом и художественном памятнике, принадлежащем эпохе «серебряного века», но, вместе с тем, исключительно самобытном. Он дает яркий пример воплощения духовной жизни, религиозно-философских воззрений, развития художественных тенденций искусства XVII – начала XX в., традиции которого продолжаются и в наши дни, пример их отображения в индивидуальном творчестве. В настоящее время значимо изучение и реставрация монументальной живописи, несущей отпечаток таланта В.М.Васнецова, чье творчество отчасти принадлежит и «серебряному веку», отличается неординарными, смелыми для храмовой росписи решениями. Безусловно, храм Иоанна Предтечи на Пресне уникален по своему внутреннему убранству, достоин дальнейшего изучения как образец сложной корреляции различных традиций профессионального искусства и народного творчества, стилистики реализма и «серебряного века», приобретающих исключительную значимость на фоне противоречивых процессов современной культуры.

Литература

1. Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. – 496 с.
2. Васнецов В.М. Письма. Новые материалы. СПб.: АРС, 2004. – 200 с.
3. Евстратова Е.Н. Виктор Васнецов. М.: Терра-книжный клуб, 2004. – 287 с.
4. Материалы архива Дома-музея В.М.Васнецова. – ОП 5 № 1895 (13). – 4 с.
5. Матюшин С.И., Скоробогачева Е.А. Храм Рождества Святого Иоанна Предтечи на Пресне. История и современность. Очерк. М.: Юг, 2008. – 48 с.
6. Михайлов Б.Б. «Храм на Пресне. История прихода и храма Рождества св. Иоанна Предтечи на Пресне». М., 1997. – 200 с.
7. Петрик В.В. Становление народно-профессионального исполнительства в среде кобзарей и лирников. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искус-

ствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (42): в 2-х ч. Ч. II. С. 149–152. ISSN 1997-292X. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gramota.net/materials/3/2014/4-2/ (дата обращения: 05.03.2015).

8. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. – 224 с.

9. Скляренко В. Творчество Виктора Васнецова [Электронный ресурс] http://www tphv.ru/vasnecov_sklarenko3.php (дата обращения: 06.03.2015).

10. Скоробогачева Е.А. Роспись «Господь Саваоф» в храме Рождества Иоанна Предтечи, что на Пресне / Троицкие чтения. 2009: материалы региональной науч. конф., 2009 г. / редкол.: Н.И.Дровецкая (отв. ред.) [и др.]. Большие Вяземы, Можайская типография, 2009. – С. 224–234.

11. Собор Св. Равноапостольного князя Владимира в Киеве. Киев: типография С.В.Кульженко, 1898. – 63 с.

12. Ярославцева Н.А. Москва Виктора Васнецова. М.: ООО Фонд Мир русской души, 1998. – 159 с.

Игорь Ибрагимов (Петербург)

А.Н.Бенуа как историк русского искусства

Произведения русского художника Александра Николаевича Бенуа широко известны во всём мире. Однако, помимо творческой деятельности, А.Н.Бенуа также знаменит как историк живописи и художественный критик. Целью данной статьи является изучение и систематизация основных научных трудов А.Н.Бенуа. В данном контексте нас будут интересовать «История русской живописи в XIX веке» и «Русская школа живописи». Актуальность представленной темы обусловлена необходимостью осмысления научной и критической деятельности А.Н.Бенуа. Это позволит нам по-новому посмотреть на историю искусства XVIII–XIX вв. и понять авторскую концепцию касательно состояния русской школы живописи. Данный вопрос мало освещён в научных трудах, но косвенно затрагивается в статьях отечественных исследователей.

Фигура А.Н.Бенуа является одной из ключевых в период расцвета русского искусства и художественной мысли Серебряного века. Во вступительной статье к «Истории русской живописи в XIX веке» российский искусствовед В.М.Володарский точно подметил чаяния эпохи, во времена которой «… несколько авторов попытались осмыслить, что же представляла собой и в целом, и в деталях история русского искусства в XIX столетии, какими оказались её итоги»[1]. Действительно, рубеж XIX–XX столетий явил России таких людей как: А.Н.Бенуа, С.П.Дягилев, К.А.Сомов, Л.С.Бакст, Е.Е.Лансере, А.М.Васнецов и др. Это поколение творцов взяло на себя миссию переосмыслить и модернизировать современную им художественную жизнь. Однако для этого необходимо было изучить и осознать, в первую очередь, концептуальную сторону и историю развития направлений в живописи России XIX столетия. Этим сложным, но необходимым трудом занялся А.Н.Бенуа, который «из всей группы мирискусников <…> стал тем профессионалом, который осмелился

[1] Володарский В.М. Живое наследие Серебряного века / В.М.Володарский // История русской живописи в XIX веке / А.Н.Бенуа. М.: Республика, 1995. С. 5.

первым заявить о своих идеях публично»[2]. Описанное выше весьма характерно для рубежа XIX–XX вв., т.к. данный отрезок времени можно охарактеризовать как «… время художественных исканий, взаимодействия традиционного и нарождающегося искусства…»[3].

Началом деятельности А.Н.Бенуа в качестве историка искусства можно считать публикацию главы-дополнения к книге немецкого историка искусства Р.Мутера «Die Geschichte der Malerei im XIX Jharhundert». Стоит отметить, что автор был высокого мнения о труде немецкого учёного, отметив в своих воспоминаниях следующее: «Так об искусстве, об истории искусства до тех пор никто не говорил. Так просто, свободно и смело…»[4]. Таким образом, в свет вышла первая научная статья А.Н.Бенуа, которую он сам оценил как «вполне удовлетворительную для своего времени»[5]. Интересным является тот факт, что в последующие годы, уже во время работы в журнале «Мир искусства», А.Н.Бенуа дополнял имеющуюся статью своими новыми публикациями. Из этого можно сделать следующий вывод: «История русской живописи в XIX веке» представляет собой сборник статей, вышедших в разное время. Это обстоятельство позволяет нам предположить, что редакция труда на протяжении нескольких лет позволила автору развить в нём последовательное изложение собственных воззрений, которые в свою очередь могли меняться по мере становления А. Н. Бенуа как критика и историка. Рассмотрим более детально данный труд и попробуем вывести из него основные положения автора.

Итак, во введении А.Н.Бенуа размышляет о сущности отечественного искусства, делая акцент на его необычности: «Судьба русского искусства вообще и в частности живописи престранная»[6]. В самом начале своих рассуждений автор готовит читателя к тому, что для него самого удивителен феномен русской живописи. С помощью рассуждений историко-культурного характера он приходит к мысли о

---

[2] Коротя Е.В. Идеи Александра Бенуа о теории и истории русской культуры / Е.В.Коротя // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 3. С. 144.

[3] Фатеева И.М. В.В.Стасов и А.Н.Бенуа – интерпретаторы изобразительного искусства XIX века (сопоставление эстетических позиций) /И.М.Фатеева // Вестник КГУ им. Н.А.Некрасова. – 2008. – №2. С. 236.

[4] Цит. по : Завьялова А.Е. Александр Бенуа о литературности в изобразительном искусстве / А.Е.Завьялова // Научный электронный журнал Артикульт. – 2018. – № 29. С. 146.

[5] Цит. по: Богданова Н.А. Александр Бенуа / Н.А.Богданова. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. С. 33.

[6] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М.Володарского. М.: Республика, 1995. С. 17.

том, что в нашей культуре имели место «… лень и апатия «Обломовки» …»[7], которые были лишь следствием более глубокого ментального кризиса русского общества, можно сказать, двух оторванных друг от друга категорий. По мнению А.Н.Бенуа, описанный выше феномен произошёл, как писал автор: «… от нашей <…> оторванности от почвы, от незаполнимой пропасти, существующей между коренной народной жизнью и той наносной культурой, которую мы ещё и теперь так мучительно сознаём…»[8]. Суть этой мысли заключается в том, что за двести лет приобщения русского общества к общеевропейскому искусству не произошло полное понимание и не было безоговорочного принятия новой формы выражения мысли. Конечно, были исключительные русские мастера живописи, скульптуры, архитектуры и других видов искусства, явившие миру произведения, которые не уступали по уровню европейским мастерам. Но сам же А.Н.Бенуа отмечает неспособность высшего света не столько понимать, сколько любить европейский способ художественного выражения, который был отличным от традиционного отечественного искусства[9].

Важнейшую роль в становлении русского искусства и общества как европейской единицы сыграло воспитание вкуса. Именно вкус, прививавшийся на протяжении двух столетий некоторыми из тех, кто способен был полюбить европейский образ жизни, кто смог мыслить по-европейски, возымел необходимый эффект. И, как следствие, к концу XIX в. Россия смогла выйти на один уровень художественной мысли наряду с передовыми западноевропейскими странами. Это означало уже не диалог между учителем и учеником, но общение на равных. Однако до этого возвышения русским художникам и обществу необходимо было проделать весьма долгий путь, полный терний. Нам наиболее интересен век XIX, в котором было уже не становление, а развитие европейского понимания искусства на русской почве.

В своих рассуждениях об изменениях в европейской художественной жизни на рубеже XVIII–XIX вв. А.Н.Бенуа делает акцент на живописи Англии, которая уже в XVIII столетии была «… охвачена горячим пламенем романтизма»[10]. Мода в России на английский стиль жизни, искусство и историю была обусловлена прогремевшей в

[7] Там же. С. 18.
[8] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 18.
[9] Там же. С. 20.
[10] Там же. С. 47.

1789-1799 гг. Великой французской революцией. По мнению А.Н.Бенуа «тогда как раз Европа и мы с ужасом отвернулись от «взбесившейся» Франции и даже почувствовали отвращение к тому возрождению античного мира, которое теперь расцвело в ненавистном Париже»[11]. Такой резкий культурный поворот, явившийся следствием политический событий, не прошёл бесследно и для России. Конечно, главенствующим оставался классицизм, который представлялся «… тяжёлой рутиной, не признававшей никаких отступлений от своего канона <…>, рутина, поддержанная авторитетными стариками…»[12]. Но в то же время в мире художников витали стремления отойти от этих канонов, оживить искусство, придав ему чувственность.

Так, размышляя о творчестве О.А.Кипренского, А.Н.Бенуа проводит параллель между ним и Рубенсом, заявляя, что «… портрет отца, в котором он так близко подошёл к огненному колориту и свободному письму Рубенса, что впоследствии серьёзные знатоки в Италии не могли допустить, что перед ними не произведение великого фламандца…»[13]. Однако тут же автор утверждает, что в работах О.А.Кипренского прослеживается легкомысленность, которая свидетельствует о поверхности и неспособности художника зреть в суть явлений, запечатляя только внешнюю сторону[14]. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что А.Н.Бенуа признавал талант русских художников. Для А.Н.Бенуа являлось важным не только виртуозное исполнение, заключающееся в формальном решении, но и внутренний психологизм произведений живописи, который мог сказать гораздо больше.

В «Истории русской живописи в XIX веке» А.Н.Бенуа, не скрывая этого, отдаёт предпочтение тем русским художникам, которые были более склонны в своих работах к протестантской этике голландских мастеров. Например, рассуждая о техническом исполнении произведений А.Г.Венецианова, А.Н.Бенуа отмечает в своём труде, что «… в Эрмитаже его не прельщали великолепные болонцы, премудрые французы, но он увлёкся маленькими, полупрезираемыми тогда голландцами»[15]. Этот факт является весьма интересным в рас-

[11] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 48.
[12] Там же. С. 48.
[13] Там же. С. 50.
[14] Там же. С. 52.
[15] Там же. С. 71.

сматриваемом нами контексте, т.к. можно констатировать пиетет со стороны А.Н.Бенуа в отношении североевропейской художественной традиции.

Особого внимания заслуживает анализ деятельности Ф.А.Бруни и К.П.Брюллова. Говоря о К.П.Брюллове, автор сообщает о том, что «он был опасен и зловреден как художник, увлёкший целый народ побрякушками своего творчества…»[16]. Также А.Н.Бенуа указывает на важную роль Ф.А.Бруни, который, будучи ректором Императорской Академии художеств, способствовал закреплению тех тенденций в изобразительном искусстве, благодаря которым творчество К.П.Брюллова получило столько «…всеобщих и несколько безотчётных симпатий…»[17]. Очевидно, что автор имеет в виду укоренившийся в изобразительном искусстве академизм, против которого рьяно выступал. По мнению А.Н.Бенуа, именно «…известная система…»[18] могла разрушить складывающиеся новые направления. Мы можем предположить, что данный тезис является одним из центральных в «Истории русской живописи в XIX веке». Противостояние традиционного искусства с новыми тенденциями в живописи выходит на передний план в рассуждениях А.Н.Бенуа. Но, несмотря на сказанное выше, автор признаёт особый талант Ф.А.Бруни, который «…был огромный и, пожалуй, не имел себе подобных среди однородных с ним художников не только у нас, но и на Западе»[19]. И именно таланты такой величины, по мнению автора, смогли продолжить существование академизма, дав ему новый свежий импульс[20].

Важным поворотом в истории русской живописи можно назвать возвращение художников к непосредственному взаимодействию с натурой и уходом от преимущественно технической составляющей изобразительного искусства. В данном случае имеется в виду обращение авторов к реалистической живописи, предпосылки к которому можно обнаружить в новых настроениях в социальной сфере русского общества. Творческие круги видели возможность заявить о своей точке зрения с помощью отображения окружающей их действительности. А.Н.Бенуа обнаружил огромный потенциал для развития живописи: «… эти художники писали действительность не вследствие

[16] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 123.
[17] Там же. С. 123.
[18] Там же. С. 123.
[19] Там же. С. 126.
[20] См.: Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 128.

какого-либо мозгового увлечения и теоретического требования…»[21]. Именно так стал проявляться уход творцов от жёстких требований академизма. Можно также констатировать начало обновившейся живописи в России.

На протяжении всего труда авторская линия вела читателя к тому, что к рубежу веков русская живопись должна была переродиться. А.Н.Бенуа видел начало новой эпохи в культуре в установлении связи между обществом и самим искусством[22]. Именно благодаря этому стал возможным расцвет русской культуры. Последние главы рассматриваемого нами труда посвящены современникам автора. В них он даёт свою оценку произведениям В.И.Сурикова, Л.С.Бакста, К.А.Сомова и др. Плавный переход от истории живописи к критике современного автору искусства представляется отличительной чертой данной работы. Описанный выше подход делает «Историю русской живописи в XIX веке» актуальной, позволяя понять основные тенденции и закономерности развития русского искусства. К этому же выводу в своей статье пришла Г.В.Мурзо: «… книга А.Н.Бенуа “История русской живописи в XIX веке” есть вид исследования, содержащего хронологизированный материал, с помощью которого автор реконструирует сложный путь развития русской живописи, анализирует общественные явления и процессы, повлиявшие на её судьбу и облик»[23]. Действительно, такое последовательное изложение с субъективной оценкой автора представляет весьма ценный материал.

Далее нам следует рассмотреть не менее важный труд автора, которая называется «Русская школа живописи». Данная работа особенно интересна в контексте рассматриваемого нами вопроса, т.к. она являет собой труд, который способен охарактеризовать развитие живописи через анализ важнейших фигур для русского искусства XVIII–XIX вв. В этом прослеживается взаимосвязь между проанализированной выше «Историей русской живописи в XIX веке» и «Русской школой живописи». Однако между ними имеет место принципиальное различие, заключающееся в целях этих трудов. Если в первом случае преобладает история русской живописи, то во втором превалирует преимущественно критика. Также мы должны понимать, что

[21] Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 297.
[22] См.: Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 341.
[23] Мурзо Г.В. К вопросу о жанрово-стилевой квалификации книги А.Н.Бенуа «История русской живописи в XIX веке» / Г.В.Мурзо // Ярославский педагогический вестник. – 2002. – № 4. С. 1.

художественная оценка имела в России особый статус. Российский искусствовед С.М.Грачёва писала о специфике культурной жизни России начала XX в. следующее: «Критик зачастую становился активнейшим участником художественного процесса, а иногда вставал в авангарде художественного движения (В.В.Стасов, А.Н.Бенуа, Н.Н.Пунин и др.)»[24]. Таким образом, подход, использованный А.Н.Бенуа в «Русской школе живописи», может позволить дать общую оценку явлениям, которые происходили на протяжение изученных А.Н.Бенуа двух веков русской живописи.

В самом начале своего труда А.Н.Бенуа обуславливает принцип построения изложения: «… важно придерживаться как тех принципов разносторонности и терпимости, так и соблюдения подобной соразмерности. Рассматривание русской живописи с одной только чисто художественной точки зрения повлекло бы за собой такие неожиданные странности, за которые на такое сочинение обрушились бы обвинения в неполноте и пристрастии»[25]. Логика автора представляется чёткой и понятной, т.к. рассмотренный период представляет собой в некотором роде становление русской школы живописи в общеевропейском понимании. В данном контексте несколько иначе воспринимается и академизм, который в своё время сыграл роль особого стержня, благодаря которому оттачивалось мастерство художников. Автор ставит перед собой цель передать общечеловеческую прелесть красоты, запечатлённую русскими художниками[26].

«Русская школа живописи» построена по хронологическому принципу. А.Н.Бенуа выделил отдельные периоды т.н. «больших стилей». В каждом стиле автор выделяет авторов наиболее значимых для русской живописи. Подобное логическое построение помогает читателю более чётко понимать причинно-следственные связи в развитии и течении художественной жизни в России XVIII–XIX вв.

Очень важным можно назвать объяснение автором происхождения живописи в России, которая «… не появилась сама собой в ответ на запросы целого общества, а была вызвана на свет волей правительства и аристократии, желавших иметь внешность жизни, тождественную с внешностью жизни на Западе»[27]. Этот тезис означает, что

---

[24] Грачёва С.М. Критическая деятельность художников как креативно-текстуальная основа русского авангарда / С.М.Грачёва // Международный журнал исследователей культуры. – 2015. – №3(20). С. 45.

[25] Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М.: Арт-Родник, 1997. С. 11.

[26] См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 11.

[27] Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 16.

русская живопись довольно долгое время находилась в прямом подчинении у западноевропейской. Это обусловлено тем, что русские художники могли не уступать в мастерстве своим западным коллегам, но идейная составляющая и смысловая нагрузка были практически полностью заимствованы у зарубежных мастеров. Так, в подтверждение этого обратимся к словам А.Н.Бенуа, который писал, что «мы можем найти десяток даровитых и прекрасно образованных художников, могущих по своим чисто живописным достоинствам стать рядом с лучшими именами европейских школ, но в этих мастерах нет своеобразной личной ноты, нет особого «русского» настроения»[28]. Таким образом, можно констатировать, что для России XVIII в. характерной чертой во всех жанрах живописи, за исключением пейзажной, была ментальная зависимость от опыта западных мастеров. Исключительность этого жанра заключается в том, что «пейзажная живопись требует большого таланта, технических знаний, но не нуждается в резкой индивидуальности художника»[29].

Для нас остаётся важным мнение А.Н.Бенуа касательно Академий художеств. По его мнению, изначально Академии были «… вполне здоровой и желанной реакцией против распущенного маньеризма позднего Ренессанса»[30]. Негодование автора заключается в том, что Академии стали превращаться в формализованные министерства, которые напоминали средневековые цеха[31]. В сущности, приверженность Академий к античным идеалам можно назвать хорошим методом обучения, что признавал и А.Н.Бенуа: «… имели благотворное значение в деле художественной техники…»[32].

Стоит вернуться к этому вопросу, т.к. первую половину XIX в. можно охарактеризовать подъёмом русской мысли, воплощённой в литературе и философии. Однако, по мнению А.Н.Бенуа, русское искусство не смогло повторить этот успех по причине привязанности искусства к Академии, которая в свою очередь была зависима от среднего сословия[33]. Удивительным является тот факт, что, несмотря на это, русская живопись в первой половине XIX в. переживала свой расцвет, который начался с творчества О.А.Кипренского[34]. Таким об-

[28] Там же. С. 16.
[29] Там же. С. 16.
[30] Там же. С. 33.
[31] См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 33.
[32] Там же. С. 33.
[33] См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 40.
[34] См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 40.

разом, мы можем предположить, что А.Н.Бенуа последовательно подводит читателя к выводу о своеобразном освобождении искусства от академизма. Из этого следует, что последующее развитие русской живописи ознаменовало собой установление некоторого баланса между искусством и обществом. А.Н.Бенуа также отмечает важное значение в русском реализме отображения исторических и фольклорных мотивов[35].

Как мы уже отмечали выше, в данном труде А.Н.Бенуа преимущественно оценивает состояние русской живописи. Чтобы оценка его была ясна, он проходит с читателем двухсотлетний путь по истории русской живописи. Такой подход позволил автору дать твёрдо аргументированную оценку современной ему живописи России. А.Н.Бенуа выразил вопрос, на который сразу же отвечает: «Можно ли в настоящую минуту верить в существование у нас «русской школы»? Думается нам, что нельзя»[36]. Мы должны чётко понимать, что приведённое выше заявление является высокой оценкой, т.к. «школы как цельной системы, или как программы, больше нет»[37]. На смену официальному диктату пришёл индивидуализм. Однако автор предупредил о том, что «… в искусстве индивидуализм ведёт к полному одичанию формы, к беспомощности в работе, к бедности и к нелепости в замысле»[38]. Мы можем предположить, что ярко выраженный индивидуализм в искусстве являлся лишь очередной стадией, которую необходимо пройти, чтобы сформировалась единая «…школа как в технике, так и идеях…»[39].

Итак, было выяснено, что «История русской живописи в XIX веке» и «Русская школа живописи» являются монументальными трудами, которые могут дать глубокое понимание основных принципов развития русской живописи за два столетия. Помимо этого, мы можем сказать о том, что А.Н.Бенуа являлся одним из первых русских исследователей, изучавших с новой точки зрения вопрос развития русской живописи, рассматривая её не только по художественному принципу. Также немаловажным является тот факт, что в своих работах автор признал мастерство русских творцов, ставя некоторых из них на один уровень с именитыми западноевропейскими мастерами.

[35] См.: Бенуа А.Н. Русская школа живописи. С. 79.
[36] Там же. С. 101.
[37] Там же. С. 101.
[38] Там же. С. 101.
[39] Там же. С. 102.

Далее мы пришли к выводам о том, что позиция А.Н.Бенуа касательно академической живописи является определяющей в его рассуждениях о русском искусстве. Проделанная автором работа по изучению двух столетий русской живописной традиции позволила ему дать оценку творчества современников и высказать предположение о том, через какие этапы необходимо пройти, чтобы сформировалась единая русская школа живописи. Также необходимо сказать о том, что для А.Н. Бенуа критика искусства является важной составляющей его собственного творчества, т. к. посредством анализа истории русской живописи автор искал вдохновение, взаимодействовал с прошлыми эпохами.

Литература

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX в. / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М.Володарского. – Москва: Республика, 1995. 448 с.

2. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. – Москва: Арт-Родник, 1997. – 336 с.

3. Богданова Н.А. Александр Бенуа / Н.А.Богданова. – Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2020. – 48 с.

4. Володарский В.М. Живое наследие Серебряного века / В.М.Володарский // История русской живописи в XIX веке / А.Н.Бенуа. – Москва: Республика, 1995. – С. 5–16.

5. Грачёва С.М. Критическая деятельность художников как креативно-текстуальная основа русского авангарда / С.М.Грачёва // Международный журнал исследователей культуры. 2015. №3(20). С. 44–55.

6. Завьялова А.Е. Александр Бенуа о литературности в изобразительном искусстве / А. Е. Завьялова // Научный электронный журнал Артикульт. – 2018. – № 29. – С. 146–152.

7. Коротя Е.В. Идеи Александра Бенуа о теории и истории русской культуры / Е. В. Коротя // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 3. С. 144–147.

8. Мурзо Г.В. К вопросу о жанрово-стилевой квалификации книги А.Н.Бенуа «История русской живописи в XIX веке» / Г.В.Мурзо // Ярославский педагогический вестник. – 2002. – № 4. С. 1–14.

9. Фатеева И.М. В.В.Стасов и А.Н.Бенуа – интерпретаторы изобразительного искусства XIX века (сопоставление эстетических позиций) / И.М.Фатеева // Вестник КГУ им. Н.А.Некрасова. – 2008. – №2. С. 236–240.

Наталия Корина (Москва)

Педагогическая деятельность А.М.Корина в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества в период Серебряного века

Вся творческая жизнь Алексея Михайловича Корина (1865–1923) была тесно связана с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, а хронологически приходится на период «серебряного века», что не могло определенным образом не воздействовать на процесс преподавания. В Училище он поступил в 1884 году сначала в качестве вольнослушателя, а затем, по словам Я.Д.Минченкова, «непосредственно сразу в фигурный класс, так как был солидно подготовлен по рисунку и живописи. Учителями его были старые классики – братья Сорокины, Павел и Евграф, а затем Прянишников и В.Маковский. Рисовал и писал этюды в школе Корин превосходно, получал почти всегда первый номер. Более всех дал ему Прянишников» [8, с. 225]. Уважаемые мэтры «научили художника подмечать яркий типаж простых, незаметных на первый взгляд людей в их обычной, будничной обстановке. В.Д.Поленов научил Корина понимать и ценить подлинную живопись», писал известный искусствовед и современник художника В.М.Лобанов[6].

К сожалению, в силу разных обстоятельств, архивных источников и документальных материалов не только о творческой, но и педагогической деятельности А.М.Корина сохранилось крайне мало. В этом смысле, бесценным свидетельством его студенческой жизни является обнаруженная несколько лет назад на одном из аукционов жанровая работа «В мастерской художника». На этой картине, написанной совсем ещё молодым человеком в годы учебы в МУЖВЗ, Корин изобразил себя и своих товарищей Василия Бакшеева, Владимира Богданова и Сергея Малютина в обстановке художественной мастерской того времени. Сюжет, разворачивающийся на полотне, дает зрителю уникальную возможность не только посмотреть, но и самому погрузиться в атмосферу студенческой жизни конца XIX столетия.

Вместе с А.М.Кориным в это время учились не только вышеупомянутые художники, но также А.Ф.Денисов, А.Е.Архипов, А.С.Степанов, В.В.Часовников, в архитектурном классе С.Ф.Воскресенский, В.М.Борин, в скульптурном классе С.М.Волнухин и многие другие. Некоторые из однокурсников стали на всю жизнь близкими товарищами Корина, дружба с которыми переросла в общение семьями, как, например, с В.Н.Бакшеевым, А.С.Степановым или С.М.Волнухиным. С архитектором же С.Ф.Воскресенским, после женитьбы на его племяннице С.С.Аммосовой, Корина свяжут и родственные узы.

После окончания Московского Училища живописи ваяния и зодчества, как пишет в своих воспоминаниях В.Н.Бакшеев, их «крепкая сплоченная раньше группа разделилась: двое из нас – В.В.Часовников и В.С.Богданов – решили продолжить учение и поехали в Петербург в Академию художеств. А мы – А.М.Корин, С.В.Малютин и я – решили работать самостоятельно: писать картины, участвовать на выставках, конкурсах. И, конечно, самая заветная затаенная мечта у всех нас была одна: всеми силами стремиться попасть на выставку Товарищества передвижных художественных выставок» [1, с. 33]. Что и было с успехом сделано.

Алексей Михайлович Корин принадлежал к той плеяде художников «новой волны», которая с конца 1880-х годов пополняла ряды ТПХВ. Это были: М.Х.Аладжалов, А.Е.Архипов, В.Н.Бакшеев, И.П.Богданов, Н.П.Богданов-Бельский, В.К.Бялыницкий-Бируля, А.М.Васнецов, С.А.Виноградов, Н.В.Досекин, Н.Н.Дубовской, И.И.Ендогуров, С.Ю.Жуковский, М.М. Зайцев, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, С.А. Коровин, К.К. Костанди, Н.Д.Кузнецов, К.В.Лебедев, А.В.Маковский, С.В.Малютин, В.Н.Мешков, С.Д.Милорадович, А.В.Моравов, П.А.Нилус, Н.В.Орлов, И.С.Остроухов, Л.О.Пастернак, К.К.Первухин, В.В.Переплетчиков, П.И.Петровичев, Н.К.Пимоненко, Е.Д.Поленова, Л.В.Попов, И.П.Похитонов, А.Л.Ржевская, С.И.Светославский, В.А.Серов, А.С.Степанов, Л.В.Туржанский, Э.Я.Шанкс, А.Н.Шильдер и другие. Творчество этих мастеров внесло актуальные изменения в содержание русского реалистического искусства, а в развитии самого Товарищества с их появлением начался новый этап, условно названный «поздним передвижничеством». Он имел свои характерные черты, сформировавшиеся, как под действием внутренних факторов, связанных с историческими процессами в России того времени, так и внешних, обусловленных, например, влияни-

ем западноевропейских художественных школ и течений. Также как их предшественники, художники «новой волны» еще, будучи студентами Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, активно следили за всеми «новинками» в европейской живописи и использовали их в своем творчестве. Знакомство с произведениями актуального западного искусства происходило как во время личных путешествий за границу, так и на выставках иностранных художников, которые устраивались в большом количестве в Москве и Петербурге.

Новыми тенденциями в живописи поздних передвижников в период «серебряного века», в полной мере присущими и творчеству А.М.Корина, являются смещение акцентов с остросоциальных тем в сторону онтологического понимания природы и человека, отход от повествовательности, множественные семантические пласты сюжета произведения, слияние жанров, импрессионистические приемы, стремление к большей декоративности цвета, ракурсное построение композиционных планов, обоюдное влияние и взаимодействие с развивающимся искусством фотографии и другие приемы, соотносимые с эстетикой «серебряного века».

Эти новшества видоизменяли характер живописи, однако несомненным оставалось доминирование содержательной основы искусства. Несмотря на то, что приток молодого одаренного поколения стал неизбежно менять облик и характер объединения, «позднее передвижничество» было неотъемлемой частью целостного явления с полувековой историей под названием Товарищество передвижных художественных выставок.

Самыми тесными узами оно было связано с Московским Училищем живописи ваяния и зодчества, которое со второй половины XIX века стремительно укреплялось на позициях главного художественного центра не только Москвы, но всей страны. Именно в его стенах фактически сформировалось такое уникальное явление как «московская школа живописи», представителями которой и были молодые художники, пришедшие в ТПХВ в конце XIX – начале XX века. Однако Училищу удалось стать не только родоначальником живописной традиции, оно являлось активным участником формирования целой культурной среды российского общества рубежа веков. Выпускниками этого учебного заведения были выдающиеся представители культуры, видные деятели искусства, архитектуры, педагогики и реставрационного дела.

Говоря в целом об Училище в конце XIX – начале XX века, надо сказать, что оно само являлось живой традицией. Одно поколение преподавателей сменяло другое. Лучшие выпускники становились преподавателями и в свою очередь воспитывали следующее поколение художников. Так, в начале 1890-х годов бывшие ученики В.Е.Маковского, В.Г. Перова, В.Д.Поленова, И.М.Прянишникова, Е.С.Сорокина заменили своих преподавателей. Руководителями классов стали: С.А.Коровин и Н.А.Касаткин – в оригинальном классе; А.М.Корин и К.Н.Горский – в головном; Л.О.Пастернак и С.Д.Милорадович – в фигурном классе; К.А.Савицкий и А.Е.Архипов вели натурный класс. Скульптурный класс стал вести С.М.Волнухин. Впоследствии в разные годы в состав преподавателей входили В.Н.Бакшеев, А.М.Васнецов, К.В.Лебедев, И.И.Левитан, В.А.Серов, А.С.Степанов, позже С.В.Иванов, К.А.Коровин, П.П.Трубецкой и другие.

Биография А.М.Корина в этом смысле является наглядным примером. Будучи студентом, он жадно впитывал информацию и бесценный профессиональный опыт от своих педагогов, старших коллег-передвижников, а став впоследствии и сам преподавателем, передавал эту эстафету знаний уже новому молодому поколению художников. В формулярном списке А.М.Корина записано, что он «Определен Правительственным Сенатом, состоявшемся 30 апреля 1892 года, утвержден в звании личного почетного гражданина (дворянин), в чем выдано свидетельство № 1616 от 10 июня 1892 года» [10]. А через два года «Постановлением Его Императорского Высочества Августейшего попечителя Училища Ж.В.иЗ. Московского Художественного общества великого князя Сергея Александровича, определен в должности преподавателя рисования и живописи Училища Живописи Ваяния и Зодчества с 1 октября 1894 года» [10, л.2], а в 1898 году – преподавателя искусств художественного отделения Училища. С этих пор начинается многолетняя педагогическая практика художника, продлившаяся почти четверть века.

О своем учителе и соратнике художник Я.Д.Минченков писал: «Корин со временем становится значительной фигурой – преподавателем Училища живописи. <…> По круглому с колоннами вестибюлю проходил он в свой головной класс. На нем темно-коричневый мягкий пиджак, и вся фигура мягкая спокойная и скромная. Выражение лица сосредоточенное, деловитое. Он уже мастер, пользующийся известностью в обществе[1, с. 227, 230].

В последующие годы за заслуги в области искусства и преподавания он неоднократно удостаивался различных наград. В том числе серебряных медалей, учрежденных в память царствования Государя императора Александра III и коронования Государя императора Николая II, орденов Св. Станислава II и III степени, Св. Анны II и III степени и других.

В 1912 году с формулировкой «за известность на художественном поприще» действительные члены императорской Академии художеств В.Е.Маковский, В.Е.Савинский и Н.Н.Дубовской предложили академическому собранию «к удостоянию почетного звания Академика художника Алексея Михайловича Корина» [11].

Ученики А.М.Корина А.М.Герасимов, В.Н.Глинка, П.И.Келин, П.Д.Корин, П.В.Кузнецов, В.В.Мешков, А.В.Моравов, А.А.Пластов, М.С.Сарьян и многие-многие другие сохранили благодарную память о своем учителе, как о замечательном преподавателе и прекрасном душевном человеке.

Один из его воспитанников писал: «Пожалуй, никто из преподавателей московского Училища живописи не пользовался среди учащихся такой симпатией, как Корин. В его натуре была необычайная теплота, скромность и искренняя готовность оказать всяческую помощь ученикам. И внешность его – спокойная, особо мягкая – отвечала его характеру. Запомнилось его слегка смуглое лицо с нависшими густыми черными прядями волос, из-под которых глядели вдумчивые, немного грустные глаза. Речь его была ровная, спокойная, голос – мягкий, густой баритон. Он никогда не сердился, не повышал тона, а, указывая на ошибки ученика, как будто советовался с ним о мерах для исправления недочетов, не прибегая к своему преподавательскому авторитету» [1, 242].

В.А.Гиляровский же в своей легендарной книге «Москва и москвичи», вспоминая об известных личностях эпохи, дает такую характеристику А.М.Корину: «Его любили в Училище как бывшего лялинца, выбившегося из таких же, как они сами, теплой любовью любили его. Преклонялись перед корифеями, а его любили так же, как любили и А.С.Степанова. Его мастерская в Училище живописи помещалась во флигельке, направо от ворот с Юшкова переулка» [3, 145].

Бесценным свидетельством являются слова сына скульптора В.Н.Домогацкого Владимира Владимировича, который вспоминал, как Павел Кузнецов, заводя разговор о живописи, любил повторять,

что «Корин – мой учитель». В интонации, с которой это постоянно произносилось, легко было уловить какой-то элемент нежности и благодарности. <…> Павел Варфоломеевич всегда стремился к тому, чтобы краска дышала. Он считал, что краски у А.М.Корина гораздо более обладают этим качеством. Доброжелательная нотка, которая чуялась в словах Кузнецова об Алексее Михайловиче, была для меня никак не новостью, писал Домогацкий. Все абсолютно люди, знавшие его, с которыми мне приходилось говорить о нем, вспоминали его и добром и с чувством благодарности. Это относится даже к такому, весьма мало склонному к доброжелательности, человеку, как скульптор Н.А.Андреев» [12, с. 489].

Училище не отступало от традиций национальной школы, беря все лучшее, что было создано предшествующими поколениями. Преподавание основ мастерства было одной из главных задач в воспитании молодых художников, требования к которым предъявлялись самые строгие. Однако запросы эти не ограничивались копированием с античных образцов, а сопровождались вполне лояльным отношением к проявлениям творческой свободы и индивидуальности у учеников, в том числе к их попыткам следовать эстетическим приоритетам «серебряного века».

Важным в работе со студентами было формирование отношения к рисунку не просто как к подготовительному этапу в создании художественного произведения, но как неотъемлемому инструменту в руках художника «без которого живописное произведение становится просто эффектной игрой с красками и кистью, каким бы уникальным собственным видением это ни оправдывалось». Тем более, что сами преподаватели владели этими навыками блестяще, хотя бы каждый и в своей манере.

С этой связи интересна выдержка из воспоминаний С.Д.Милорадовича, преподававшего в МУЖВЗ с 1894 по 1918 годы, о работе В.А.Серова и А.М.Корина: «На совете педагогических собраний всегда раскладывались листы бумаги и карандаши. Мне приходилось сидеть между Серовым и Кориным. Оба художника рисовали безукоризненно, схватывая портретное сходство сидящих вокруг стола лиц. Но характер их работы был различный. У Корина был холодных анализ, он работал умом и опытом, черту ставил на месте сразу, и ему не нужна была резинка. У Серова был живой темперамент… он несколько раз сотрет резинкой положенную им черту карандашом и, когда найдет ее вполне удовлетворительной, тогда продолжает рисо-

вать дальше» [7, с. 167]. И, действительно, только имея большой жизненный опыт и мастерство, какими обладал А.М.Корин, можно было в полной мере с помощью художественных средств передать характер и внутренний мир портретируемого.

Такое щепетильное и уважительное отношение к рисунку как будто передавалось по наследству от одного поколения преподавателей к другому, и уже на рубеже XX столетия педагоги продолжали в своей практике традиции блестящей рисовальной школы.

Следует сказать, что работа с натурой совершенствовалась в разных направлениях. Так, по инициативе Серова на занятиях в классе при постановке натуры все больше стали отдавать предпочтение натурщицам, нежели мужским моделям, как это было традиционно принято в Училище раньше[4, с. 144]. Как пишет Светлана Есенина: «В женщине-натурщице изначально скрыты большие живописные возможности: мягкие формы, округлые очертания, бархатистая кожа, совершенно по-другому, нежели мужская, взаимодействующая с освещением» [5, с. 64]. Большой популярностью при позировании пользовались обнаженные модели и в классе Корина. Так, сохранились его натурные штудии, выполненные углем, сангиной и пастелью «Девушка с мандолиной» (Частное собрание), «Обнаженная со спины» (Государственная Третьяковская галерея, из коллекции А.А.Сидорова), «Сидящая» (Музей РАЖВиЗ). Эти рисунки для учащихся являлись лучшим примером, наглядно демонстрировавшим, как работает та «безукоризненность» линий, которая, по словам художника С.Д.Милорадовича, была присуща в равной степени мэтрам Серову и Корину[2, с. 84–85].

Говоря об отношении студентов к своим преподавателям, хотелось бы дать в качестве примера характерное воспоминание, которое оставил советский живописец Борис Иогансон, рассказывая о своем поступлении в 1913 году в Училище и дальнейших годах обучения: «...Педагогический состав его объединяет лучшие художественные силы той поры. Нашими учителями были Касаткин, Архипов, Пастернак, А.Корин, Малютин, К.Коровин, А.Васнецов и др. Широта и разнообразие талантов этих замечательных художников, их необычайное умение чутко и внимательно относиться к своеобразной личной одаренности каждого из нас, учеников, способствовали не только высокой академической выучке, но и создавали благоприятные условия для самостоятельного развития, для творческого самоопределения. Они учили нас не только мастерству, но и умению понять и вы-

разить самих себя, свои склонности дарования, найти и воплотить те возможности в искусстве, которые открывают художнику его собственный неповторимый творческий путь» [13].

Со стороны же педагогического состава свою оценку Училищу как явлению дал очень емко Л.О.Пастернак, преподававший там на рубеже XIX–XX веков: «На основании собственного опыта и знакомства с западными аналогичными художественными учреждениями (а я осматривал разные школы на Западе, о наших и говорить нечего), могу искренне и смело сказать, что наше Училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и, в своем роде, *единственным* художественным училищем – как по разнообразию и свободе художественного образования и преподавания, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей-художников и отсутствию казенщины, которая обычно служит тормозом в деле художественного развития и обучения» [9, с. 56]. И здесь же автор мемуаров восклицает: «Если ещё жить буду и смогу иметь под рукой материал исторический, я очень хотел бы написать «Историю Училища». Особенно за время 1894–1920» [9, с. 56]. Подобное желание представляется крайне необходимым, как же жаль, что превосходному художнику, графику и педагогу Л.О.Пастернаку так и не удалось его осуществить.

Алексей Михайлович Корин был одним из тех художников-преподавателей, которые составили славу Училищу в конце XIX – начале XX века. Будучи профессором живописи, одним из руководителей головного класса, а несколько позднее и преподавателем Строгановского училища, в педагогической сфере он добился не меньших успехов, чем в творческой деятельности, раскрыв в себе еще и талант наставника. Лучшим подтверждением тому служат несколько поколений художников, воспитанных его энергией и знаниями, в отзывах которых звучат почтение и безграничное уважение к мастеру.

Яркий представитель «московской школы живописи», с 1895 года член Товарищества передвижных художественных выставок, А.М.Корин одинаково полно выразил себя в разных жанрах: в бытовой картине, портрете, пейзаже, увлеченно занимался книжной иллюстрацией, много расписывал и участвовал в реставрации церквей и храмов по всей России и за рубежом. Так, в течение шести лет он ездил в Болгарию, где работал над росписями храма-памятника Св.Александра Невского в Софии. Среди прочих им были исполнены четыре огромные фрески в центральном объеме храма: «Воскрешение Лазаря», «Христос перед народом», «Христос благословляет детей»,

«Воскрешение сына Наинской вдовы» 1911–1912 годов. Сохранившийся в своем первозданном виде архитектурно-живописный ансамбль храма-памятника Св.Александра Невского, представляет уникальный образец русской монументальной живописи конца XIX – начала XX века, имеющий высокую историко-художественную ценность, как для отечественной, так и для мировой культуры.

Будучи членом Московского Археологического общества, делу сохранения и реставрации храмовой живописи А.М.Корин уделял большую часть своей жизни. И это неслучайно, ведь изучение живописцами этнографического и археологического материала непосредственно на подлинных памятниках истории и культуры имело весьма важное значение не только для отдельных мастеров, творчество которых было обращено к национальной теме, но акцентировало также и общую тенденцию привлечения художников в различные организации, занимавшиеся вопросами сохранения и изучения памятников старины. Такое плодотворное взаимодействие было налажено и в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое на протяжении многих лет активно участвовало в деятельности Императорского Московского Археологического Общества. Особо отметим, что к исследовательской и практической работе в различных Комиссиях привлекались, как художники-педагоги, так и студенты, принимавшие участие в археологических экспедициях и раскопках, по результатам которых составлялись подробные описания сохранности памятников в городах и уездах России. Об этом гласит 6 пункт записки об организации Комиссии по сохранению древних памятников при ИМАО: «Исследование неизученных памятников должно быть произведено постепенно членами Комиссии и Общества с привлечением к участию училища живописи, ваяния и зодчества и местных деятелей. На эти труды должна быть ассигнована ежегодная сумма. Прежде всего, должен быть составлен список памятников, и составлены архитекторами планы городов и уездов». Подобная общественная деятельность, принятая в Училище, пробуждала интерес студентов к историческому наследию, национальным традициям, народному творчеству, формировала уважительное отношение к прошлому страны. Полученные в экспедициях материалы часто использовались художниками в своих произведениях.

В заключение хотелось бы привести слова, сказанные благочинным церквей Клинского округа Московской епархии Русской Православной Церкви Протоиереем Евгением Мальковым, сказанные на

освящении памятного камня на могиле художника в 2017 году: «Смирение, умение увидеть в других дар, данный Богом, его простота и в будничной жизни, и на кафедре живописи, привлекали к нему множество учеников и любителей искусства. Не отталкивая, но показывая своим трудом и мастерством, некое предчувствие Царства Божиего, Царство настоящей гармонии, через новое осмысление творчества А.М.Корина, попытаемся осмыслить и наши ценности».

Период «серебряного века» не только в истории Училища, но и в истории всего отечественного искусства до сих пор имеет ряд существенных лакун и белых пятен, требующих дальнейшего глубокого изучения. Только внимательное и всестороннее их исследование поможет дать более объективную оценку не только значению МУЖВЗ в это время в целом, но и представить на должном уровне деятельность отдельных выдающихся представителей русской художественной культуры, каким, несомненно, был профессор живописи Алексей Михайлович Корин.

Литература

1. Бакшеев В.Н. Воспоминания. – Москва: АХ СССР, 1963.
2. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников в 2 т. Ленинград: Художник РСФСР, 1971. Т. 2.
3. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. Сочинения в 4-х томах. Т. 4. – Москва: «Правда», 1967.
4. Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. – Москва: Искусство, 1951.
5. Есенина Светлана. Валентин Серов – педагог. // Третьяковская галерея, Москва, 2015. №3 (48).
6. Лобанов В. Певец русской природы // Вечерняя Москва, 1936, 13 сент.
7. Милорадович С.Д. [Воспоминания] // Художник Алексей Михайлович Корин. 1865–1923. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост. и авт. В.П. Лапшин. – Москва: Советский художник, 1981.
8. Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. – Ленинград: Художник РСФСР, 1964.
9. Пастернак Л.О. Записки разных лет. – Москва: Советский художник, 1975.
9. РГАЛИ. Ф 680. Оп. 5. Ед.хр. 8. Формулярный список о службе Преподавателя рисования и живописи Художественного от-

деления Училища Ж.В. и З. Московского Художественного общества, Классного Художника живописи, коллежского советника Алексея Михайловича Корина.

10. РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Ед.хр. 191. Л. 6. Дело канцелярии Императорской Академии художеств. Корин Алексей Михайлович. 5 марта 1912 г.

11. Руины старого дома. Книга-альбом. / Сост., вступ. ст. Ф.В.Домогацкого. – Москва: Русский путь, 2009.

12. Яковлев Б.Н. К 75-летию Б.В.Иогансона // Художник. Москва, 1968. № 8. – С. 12-18.

Александр Демченко (Саратов)

Александр Бенуа

Известный русский художник *Александр Николаевич* ***Бенуа*** (1870–1960) длительное время работал над циклами иллюстраций к произведениям Пушкина («Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Медный всадник»), и последний из этих циклов стал главным созданием для всего его творческого наследия.

С образами **«Медного всадника»** художественное сознание Бенуа так или иначе было связано на протяжении двух десятилетий. Замысел и первые наброски возникли в 1903 году, а последние рисунки относятся к 1922-му, и в следующем году была издана окончательная редакция ([1], шесть десятилетий спустя осуществлено её факсимильное издание [2]).

Следовательно, работа над данным циклом целиком охватывает центральный этап творческой эволюции художника. Внутренне он прожил с пушкинской поэмой самые напряжённые переломные годы российской истории, наполненные бурными событиями – три революции (Первая русская 1905–1907 годов, Февральская и Октябрьская 1917-го) и две войны (Первая мировая и Гражданская).

Это время наложило свой отпечаток на творение Бенуа – главным образом в том доминирующем ракурсе, который он проакцентировал в своём осмыслении «Медного всадника»: трагедия человека в контексте катастрофического бытия, и понятно, что данный контекст незримо связывался с происходящим в жизни России начала XX века.

С данной актуализированной драмой, переданной во всех подробностях средствами обширнейшей изографии, сопоставлены и обостряют её восприятие картины благословенной поры прежних исторических эпох.

Среди подобных картин – впечатляющая ведута Петербурга, панорамирующая необъятное пространство от Петропавловской крепости через Стрелку Васильевского острова с Биржей и Ростральными колоннами к шпилю Адмиралтейства (с отсылкой к строкам *«Прошло сто лет, и юный град // Вознёсся пышно, горделиво»*).

Причём в данном случае столь хрестоматийный величественный городской пейзаж подаётся в идиллических тонах благостной тишины, покоя, что подчёркнуто изображением на переднем плане прогулки светских персон на лодке.

В числе запечатлённых мгновений душевного умиротворения – облик Пушкина, читающего рукопись петербургским друзьям, что воспроизводится в резонансе с поэзией белых ночей *(«Когда я в комнате моей // Пишу, читаю без лампады… и светла // Адмиралтейская игла»).* Здесь воссоздаётся не только атмосфера безмятежного благоденствия, но и особый шарм услады «высоких душ», пребывающих в лоне искусства.

В ряду отрадных страниц петербургского бытия и несколько жанровых сценок, происходящих то зимой *(«Бег санок вдоль Невы широкой»)*, то летом *(«… живость // Потешных Марсовых полей»)*. Характеристичность лиц, стилизованность костюмерии, многофигурность композиции – всё это призвано воссоздать шумную людскую толчею, радостное возбуждение праздничной жизни большого города.

В любом случае, независимо от избранного ракурса, атмосферу «картинок» подобного рода определяют прозрачность фактуры рисунка, высветленность общего колорита с добавлением жёлтого тона, столь свойственного цветовому спектру петербургской архитектуры.

* * *

Однако при всей своей привлекательности «удельный вес» света в «Медном всаднике» Бенуа очень невелик и соотносится только с тем разделом, который в пушкинской поэме обозначен как *Вступление*. Более того, возникает ощущение отчётливого подтекста: в ви́дении художника это всё прежнее, бывшее в прошлом, и служит оно скорее для контраста с настоящим, происходящим сейчас, чтобы явственнее оттенить то иное, на чём Бенуа как раз и проставил свой генеральный акцент.

Важный смысловой контраст к основной драматургической линии иллюстраций создаёт образ Петра. Он представлен на первой странице текста с точным соответствием начальным фразам *(«На берегу пустынных волн // Стоял он дум великих полн»)*. Венценосный преобразователь русской жизни обрисован в состоянии глубокой сосредоточенности, устремившим взор вдаль.

Этому состоянию не в силах помешать «норд-ост», отбрасывающий назад волосы, шарф и фалды сюртука. Царь-исполин держится прямо, и гордый облик его могучей фигуры особенно ощутим в сопоставлении с согбенными телами приближённых, которые, согнувшись «в три погибели», пытаются устоять перед порывами шквального ветра.

Таким образом, в исходном рисунке преподносится самоочевидная антитеза неординарной личности и обыкновенных смертных, что поддержано абрисом профиля царя, позволяющем судить о его целеустремлённости и непреклонной воле.

Сказанное получает прямое продолжение в последующих иллюстрациях: Пётр Великий вырастает в державный монумент, наделённый колоссальным гипнотическим потенциалом, а главный герой повествования, при всех своих романтических склонностях, оказывается всего-навсего рядовым чином, достаточно заурядным, а подчас в чём-то и просто «маленьким человеком» (как известно, пушкинский Евгений действительно был предтечей этого расхожего персонажа русской литературы XIX века).

Начальная иллюстрация к *Части первой*, где собственно начинаются события *«петербургской повести»* (как обозначил это сам Пушкин) весьма примечательным образом вводит в атмосферу происходящего и в облик главного героя: косые линии дождя, неровный плеск водной поверхности канала, порывы ветра, резкий наклон фигуры Евгения, бредущего по набережной – от всего веет неприютностью и отчуждением *(«Над омрачённым Петроградом // Дышал ноябрь осенним хладом»)*.

Отсюда ведёт отсчёт столь характерная для изобразительного ряда последующего изложения неуклонно сгущающийся сумрак цветовой гаммы. Бенуа выполнял рисунки тушью с подцветкой акварелью, что давало господствующе чёрно-белый колорит с частичным добавлением серо-синих тонов, бурого и оливкового с прозеленью.

Выше говорилось о том, что первая иллюстрация (Пётр с его невиданным замыслом на берегах Невы) программирует противопоставление необычайного и обыкновенного в человеческой породе. Программирующую функцию несут в цикле Бенуа и концевые рисунки. Они выдержаны в едином ключе (уподобление гравюрным оттискам), носят символический характер и, как правило, предвещают повороты последующего повествования.

Так, в конце *Вступления* художник даёт аллегорический образ Невы: женская полуфигура с хвостом, поднимающаяся из волн и вздымающая волны, грозная русалка с недобрым лицом и фанатично расширенными глазами. Рядом с ней маленький женский бюст, который вот-вот захлестнёт гребнем высокой волны – девушка бросает на владычицу вод взгляд, полный ужаса и мольбы. Это прообраз Параши и её судьбы, а чернота нависших устрашающих туч не оставляет никакой надежды на благополучный исход.

* * *

Именно такой мрачной символикой отзывается Бенуа на последнюю строку *Вступления («Печален будет мой рассказ»)* и целая серия следующих рисунков многосторонне раскрывает гиперболическую картину неслыханного бедствия: мрачная непогодь, неистовство разбушевавшейся стихии наводнения, разрушения и затопленные дома, всеобщее смятение, панический страх и тонущие люди-песчинки.

Примерно так же *Часть первую* венчает «гравюра» с монументом, гордо вздымающимся над мятежной стихией *(«В неколебимой вышине, // Над возмущённою Невою // Стоит с простёртою рукою // Кумир на бронзовом коне»).* Тем самым даётся явственный намёк на то, что *«возмущение Невы»* как бы инспирировано той самой *«простёртою рукою».* Именно эта мистическая связь создателя Петербурга и постигшего город несчастья становится *idée fixe* обезумевшего Евгения, определяя мотивацию *Части второй*.

Он вступает в диалог, а затем в конфликт с *«горделивым истуканом»*, который постепенно разъяряется и начинает преследовать несчастного *(И, озарён луною бледной, // Простёрши руку в вышине, // За ним несётся Всадник Медный // На звонко-скачущем коне»* или *«За ним повсюду Всадник Медный // С тяжёлым топотом скакал»).*

Это центральный образ и ключевая идея цикла Бенуа, и потому художник выносит его на фронтиспис, во весь полнометражный лист большого формата (стоит подчеркнуть, что в данном случае мы имеем дело с самой сильной работой из всего цикла иллюстраций). Сюжет предстаёт как фантастический вымысел и в то же время как жуткая реальность: «оживший» знаменитый всадник, сошедший с пьедестала и настигающий бегущего Евгения.

Огромная глыба беспощадного повелителя на вздыбленном коне отбрасывает на мостовую устрашающе-мрачную тень – это неотвратимо-императивная, роковая длань, от которой нет спасения. Кон-

вульсивно изогнутая, истерзанная фигурка стремглав мчащегося одинокого беглеца и отброшенная ею тень в изломанном контуре – это безумное смятение, страх и ужас. Фатальную жуть происходящего поддерживают фон каменного холода столичной застройки и ночное небо, где в разрыве змеистой тучи вынырнул краешек луны.

Таков стержень художественной концепции «Медного всадника» Бенуа: громада внеличных установлений, неумолимо нависающая над ничтожно крошечной и совершенно беззащитной песчинкой «маленького человека». Прямым отзвуком этой идеи и этого образа-фронтисписа становится одна из центральных по значимости иллюстраций уже непосредственно в тексте: другая городская площадь, но та же луна в разрыве туч и та же несопоставимость размеров глыбы всадника и крошечной фигуры убегающего от неё.

Неодолимый фатализм данной, дважды проакцентированной смысловой антитезы усилен введением средств, созвучных эстетике экспрессионизма (здесь одна из его типичных примет – лихорадочная динамика). К подобным художественным ресурсам Бенуа обращается в этом цикле довольно настойчиво, что призвано подчеркнуть трагедийный пафос происходящего.

Когда в сознании пушкинского Евгения проносится мысль о вероятном бедствии, настигшем столь дорогое ему петербургское предместье *(«Забор некрашеный, да ива, // И ветхий домик: там оне, // Вдова и дочь, его Параша, // Его мечта…),* иллюстратор наполняет рисунок плывущими обломками домашнего скарба, скрюченными стволами и ветвями голых деревьев.

И главное – гигантский вал воды захлёстывает накренившееся жилище, на крыше которого старуха с развевающимися космами прижимает к себе девушку (сбывается то, что было запрограммировано упоминавшейся выше концовкой-аллегорией *Вступления*). Эти две фигуры безмолвно кричат криком абсолютной беззащитности: пришла погибель, спасения нет.

Отталкиваясь от поистине «вопиющего» экспрессионизма этой последней по счёту иллюстрации *Части первой* и прослеживая дальнейшую судьбу главного героя, Бенуа переводит экспрессию в преимущественно «тихое» звучание, хотя по тону она не становится менее трагической.

В то время как для других жизнь мало-помалу возвращается в прежнее русло (начальные рисунки *Части второй*), для Евгения его личная драма только начинается *(«Несчастный // Знакомой улицей*

бежит. // В места знакомые // Глядит, // Узнать не может. Вид ужасный!») Перед его взором предстают последствия разрушений: скорбный излом искорёженных деревьев, останки строений, трупы и звучащий зна́ком смерти синий отлив цвета.

Затем следует психологически достоверное воссоздание облика одинокого, потерянного, неприкаянного человека *(«Но бедный, бедный мой Евгений… // Увы! его смятенный ум // Против ужасных потрясений // Не устоял»).* «Тихий» экспрессионизм обретает себя в цепи вариаций: несчастный становится объектом насмешек и издевательств со стороны окружающих (в том числе *«Злые дети // Бросали камни вслед ему»),* он олицетворяет собой подавленность, заброшенность и отчуждённость человека среди каменного холода казённых сооружений северной столицы и т.д.

Наконец, последняя из этих вариаций – донельзя скособочившийся, готовый упасть *«домишко ветхий»,* на пороге которого *«хладный труп»* главного героя как скошенная жизнь-травинка, как бездыханное свидетельство человеческой незащищённости.

* * *

Вновь и вновь повторяя слова *незащищённость*, *беззащитность*, *одиночество*, *отчуждённость*, мы фиксируем для себя конечную направленность иллюстраций к «Медному всаднику». В контексте условий и обстоятельств жизни начала XX века эта художественная интерпретация пушкинской поэмы приобретала весьма определённое наклонение: зловещая громада исторических катаклизмов и неотвратимая фатальность грозовых событий, результатом действия которых оказывались раздавленные личности, крушение индивидуальных судеб.

Хорошо осознавая грандиозность своего замысла, художник искал соответствия этому в максимальной масштабности изобразительного ряда. Укрупнённость зрительных образов нашла себя и в количественном отношении (по одной иллюстрации на каждую страницу стихотворного текста), и в предельно большом размере рисунков.

Биограф Александра Бенуа, отмечая это, высказывает ещё одно очень важное соображение: *«По своему формату и конструкции книга похожа на своеобразный альбом, в котором поэт и иллюстратор выступают на равных началах. Роль художника не ограничивается наглядным пояснением к тексту, графическим аккомпанементом к нему. Поставленную им перед собой задачу можно сравнить с той,*

что решает композитор, когда, основываясь на мотивах литературы, создаёт новое произведение – будь то в форме песни, оперы или балета» [3, *144*].

Действительно, своей изобразительной фантазией Бенуа значительно расширил смысловое пространство пушкинских образов, в том числе насыщая их обилием зримых деталей. Всё вместе взятое сделало этот труд вершиной отечественного искусства книги. И.Грабарь называл его *«венцом»*, *«сверкающей жемчужиной»* всего творчества художника: *«Увидав рисунки к "Медному всаднику" Бенуа, не можешь уже представить себе пушкинских образов иначе»* [4, *149*].

Литература

1. *Пушкин А.* «Медный всадник» (с иллюстрациями А.Бенуа). – Петроград, 1923.
2. *Пушкин А.* «Медный всадник» (с иллюстрациями А.Бенуа). – М.–Л., 1983 (факсимильное издание).
3. *Эткинд М.* Александр Николаевич Бенуа. – Л.–М., 1965.
4. *Грабарь И.* Моя жизнь. – М., 2001.

Александр Демченко (Саратов)

Художники-волжане

Саратов по праву считается одним из значительных центров художественной культуры Поволжья. Тем не менее, анализируя состояние того раздела пластических искусств, который представлен живописью и графикой, приходится констатировать, что на протяжении почти всего XIX века (не говоря уже о предыдущем столетии) фигуры художников были сугубо эпизодическими: Ж.-Б.Савэн, по происхождению француз (портреты и акварели), акварелистка М.Жукова, А.Годин (был первым учителем М.Врубеля) и Ф.Васильев (первый наставник В.Борисова-Мусатова), портретисты и церковные живописцы Л.Игорев и Н.Россов. В основном за пределами Саратова работали его уроженцы, которые были по-настоящему известными художниками – В.Журавлёв и А.Харламов.

Высокий расцвет саратовской живописи конца XIX – начала XX века подготовила деятельность приехавшего из Италии Э.Баракки и выпускника петербургской Академии художеств В.Коновалова. Они оказали решающее воздействие на местную художественную школу, основными представителями которой стали В.Борисов-Мусатов, П.Кузнецов, П.Уткин, А.Савинов, К.Петров-Водкин (уроженец Хвалынска), а также скульптор А.Матвеев.

С 1897 года начинает отсчёт своей истории Саратовское художественное училище имени А.П.Боголюбова, что определило последующую отлаженность воспитания художественных кадров. Оно открылось как Боголюбовская рисовальная школа, которая поначалу разместилась в здании Художественного музея, и уникальная коллекция которого являлась для учеников лучшим подспорьем в овладении профессиональными навыками.

В 1918 году школа была реорганизована в Свободные художественные мастерские, в 1919-м в Высшие государственные художественно-технические мастерские. Затем на этой базе в 1920 году открылся Художественно-практический институт, а в 1923 Художе-

ственно-промышленный техникум. Наконец, с 1937 года – это Художественное училище.

Среди выпускников училища значатся такие выдающиеся мастера, как П.Кузнецов и А.Матвеев, народные художники СССР Н.Жуков и А.Кибальников, народные художники России Б.Неменский, И.Севастьянов, Н.Суворов, Л.Головницкий, А.Учаев и многие другие.

Но вернёмся в «звёздные» для Саратова годы, чтобы напомнить о тех, кто возглавил плеяду замечательных мастеров изобразительного искусства и был в авангарде так называемой эпохи «культурного взрыва», как обозначают иногда высокие художественные свершения конца XIX и начала XX столетия. Разумеется, это только что называвшиеся Борисов-Мусатов, Кузнецов и Петров-Водкин.

* * *

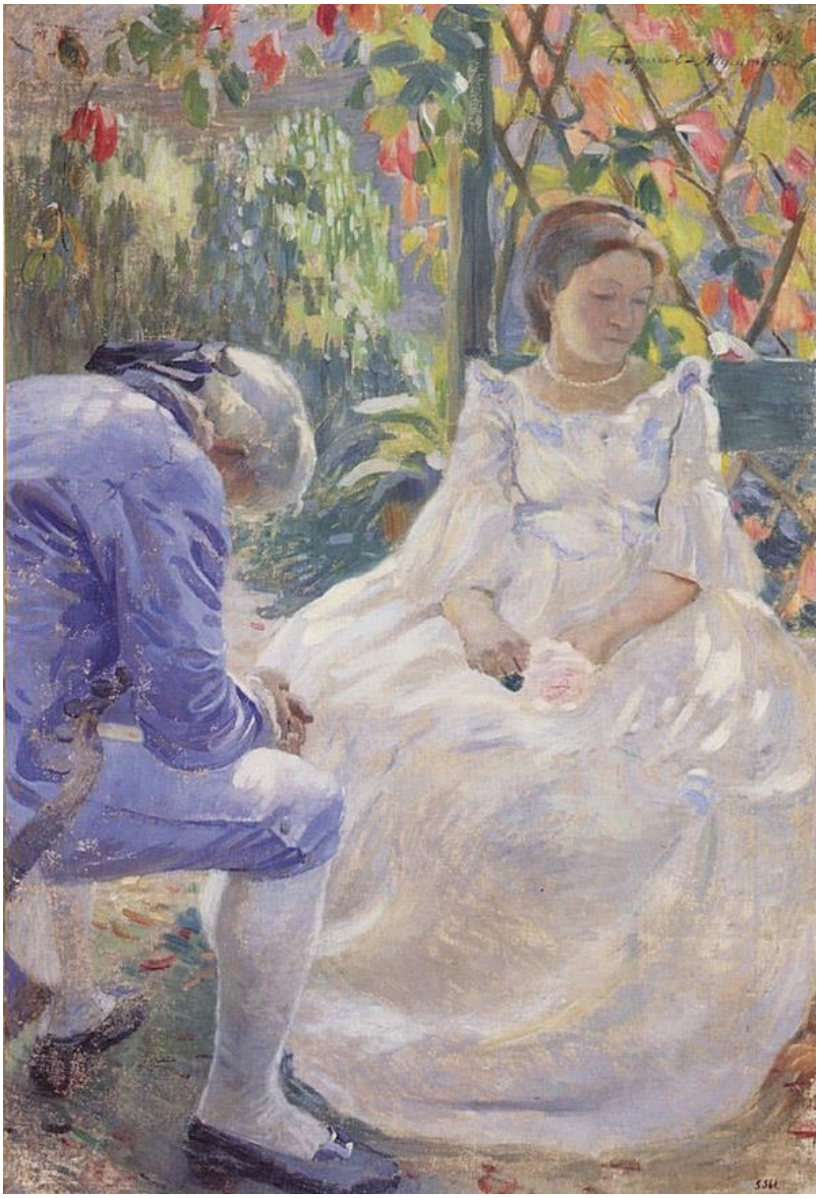
Виктор Эльпидифорович ***Борисов-Мусатов*** (1870–1905) родился в Саратове, учился в Реальном училище, но оставил его, чтобы серьёзно заняться живописью. Позднее, совершенствуясь вначале в Москве, а затем в Петербурге, лето проводил в Саратове, много работая на пленэре. После трёхлетнего пребывания в Париже, до конца жизни находился в родном городе. Писал он в основном с натуры в местностях вокруг Саратова. Расцвет творчества приходится на последнее пятилетие жизни, с 1901 года.

Двойная фамилия у него сложилась ввиду восхищения художника незаурядной личностью деда – Бориса Александровича Мусатова, имя которого он присоединил к родовой фамилии. Это был первый из плеяды крупных живописцев, которых Саратовский край выдвинул с конца XIX века. В нашем городе открыт Музей-усадьба В.Э.Борисова-Мусатова.

Основная часть его творчества была связана с завершающим этапом эволюции классического искусства, что нашло метафорическое выражение в широкой разработке мотивов осени и заката. Целый ряд полотен носит соответствующие заголовки: «Осенний мотив» (дважды, в картинах 1899 и 1901 года), «Осенний вечер» и «Прогулка на закате», «Отблеск заката», «На закате» и т.д.

Мир его живописи – это прежде всего мир безвозвратно уходящего дворянского прошлого. Обитатели староусадебных домов и парков – у него главным образом молодые женщины в пышных старинных платьях с кринолинами и с веером в руках. Ещё одним атри-

бутом соотнесённости с давней стариной является то, что зафиксировано в названиях картин «Гобелен» (1901) или «Дама у гобелена» (1903).



Гобелен. 1901

С точки зрения определяющей роли женских персонажей для картин Борисова-Мусатова очень показателен «Автопортрет с сестрой» (1898), где художник сдвигает своё изображение в сторону, вынося часть фигуры вообще за пределы полотна. Всё внимание сосредоточено на сестре, в которой он видел нечто очень типичное для того времени, и потому она служила излюбленной моделью многих его работ.

В облике мусатовских героинь почти всегда сквозит элегический тон, на них часто лежит печать меланхолии. Глубокая задумчи-

вость, тень усталости и озабоченности на лице, истома поникающей головы, бессильно упавшие руки – эта грусть-печаль, статичность, анемия особенно ощутима на фоне цветущей природы, подаваемой с ярко декоративной красочностью («Водоём», 1902).

Водоём. 1902

Возникает заведомое несоответствие: девушки, как главные персонажи картин Борисова-Мусатова, то есть молодость, которая должна быть полна сил и радости, а на деле ощущение стынущей жизни, её исчерпанности – таков завуалированный, но сильный внутренний диссонанс многих полотен художника.

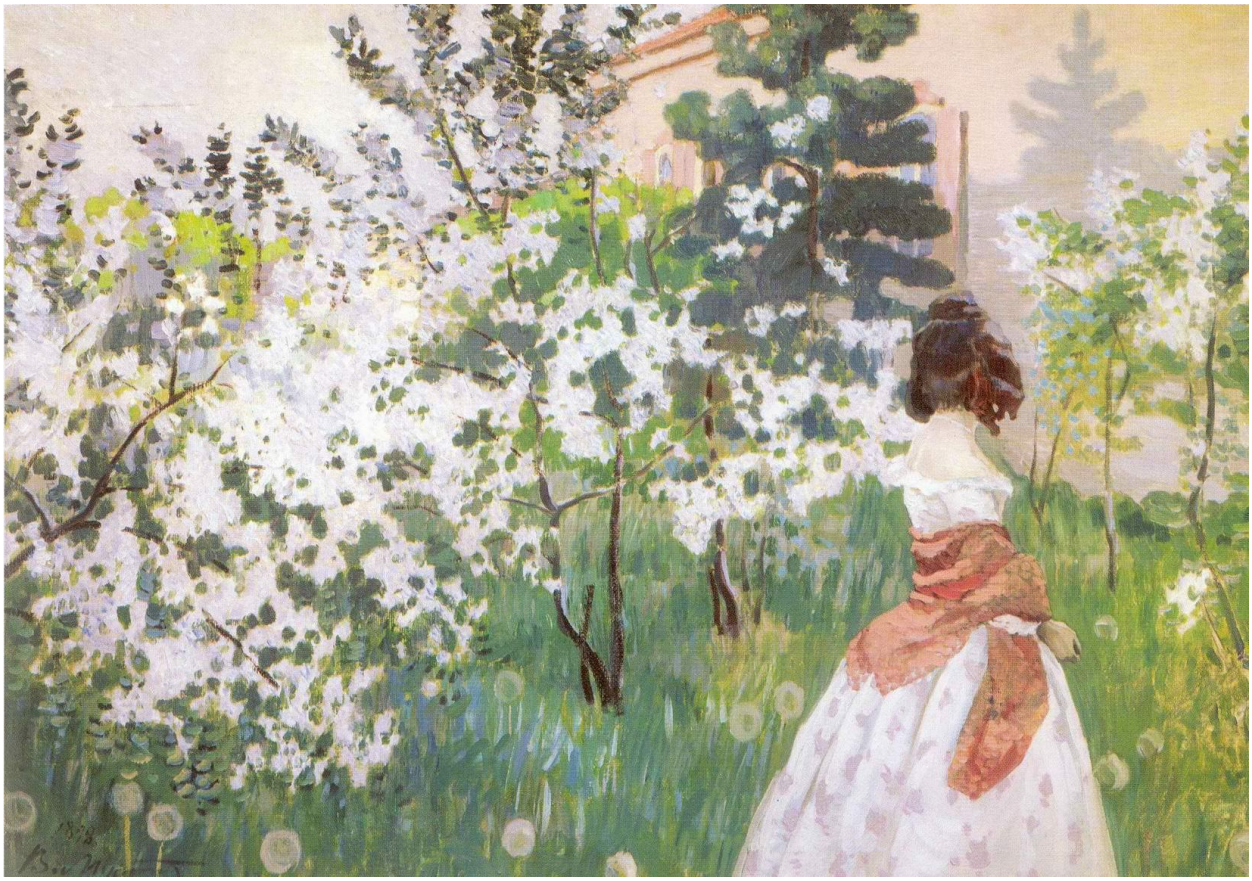
Изображаемое в них существование «дворянских гнёзд» всё более тонет в дымке воспоминаний о былом, как бы погружается в сон, становится зыбким и призрачным. Да и обитатели запустевших усадеб превращаются в подобия призраков.

Именно так и называется одна из картин – «Призраки» (1903), где виде́ние дворцовой постройки расплывается, дерево с остатками блёклой листвы – почти фантом, одна из двух человеческих фигур действительно призрачна, а другая почти исчезла, срезанная краем

полотна. И остаётся пропеть панихиду уходящей жизни, что и происходит в картине с симптоматичным заголовком «Реквием» (1905)

Наряду с осенне-закатными мотивами в творчестве Борисова-Мусатова неустанно утверждалась мысль о том, что с уходом дворянского мира жизнь, конечно же, не закончится, увядание – вещь преходящая, а всеобщее бытие вечно и бесконечно. Эту мысль он раскрывал через образы цветущей природы, часто исключая человека как тленное существо.

Важнейшим объектом изображения становится буйство весеннего цветения («Весна» 1901, «Весенняя сказка» 1905).



Весна. 1901

Весеннему цветению может уподобляться даже осенний пейзаж, своим зóлотом красок напоминая о пушкинском чувстве особой прелести этого времени года («Осенняя песнь» 1905). Непостижимое и радостное чудо жизни приобретало ликующий характер в пейзажах и натюрмортах с цветами («Окно» 1886, «Маки в саду» и «Цветы» – обе 1894, «Розы и серёжки» 1901, «Венок васильков» 1905).

Розы и серёжки. 1901

Творческое наследие Борисова-Мусатова совершенно определённо соотносится с культурой «серебряного века». В частности он активно и сознательно развивал свойственное этой культуре стремление сблизить живопись с музыкой. Его полотна пестрят соответствующими заголовками: «Летняя мелодия», «Осенний мотив», «Мотив без слов», «Романс» и т.п.

Как и у ряда других мастеров изобразительного искусства того времени, мы находим у него претворение на русской художественной почве принципов импрессионизма. Делал он это очень по-своему, до-

биваясь неуловимо-расплывчатой зыбкости тона и, часто прибегая к пастели, нежных размывов тающих красок («Куст сирени» 1905).

Особая грань мусатовского своеобразия – в характерной для него поэтике провинциальной жизни, исключающей столичный лоск и претензии на аристократизм. Отсюда на его картинах довольно невзрачные усадебные постройки, лишённые архитектурных красот, и простоватые лица барышень, одетых по давно ушедшей моде прошлых лет.

* * *

Павел Варфоломеевич ***Кузнецов*** (1878–1968) родился в Саратове и получил здесь профессиональное образование как живописец. Главное открытие для мира искусства сделал в Саратовском Заволжье, разрабатывая свой так называемый «киргизский цикл». В Саратове открыт Дом-музей Павла Кузнецова.

После В.Борисова-Мусатова он был следующей по счёту выдающейся фигурой эпохи «культурного взрыва» в искусстве нашего города. Один из трёх крупнейших художников-волжан, оказавшихся ровесниками – в том же 1878 году родились К.Петров-Водкин в Хвалынске и Б.Кустодиев в Астрахани.

На этапе раннего творчества Павел Кузнецов испытал сильное влияние В.Борисова-Мусатова. Однако влияние это касалось в основном той стороны наследия старшего современника, которая вела к символистским прозрениям. И если у Борисова-Мусатова подобное было только на уровне предвосхищения данной тенденции, то у Кузнецова она получила, пожалуй, своё предельное выражение для русского искусства. В чём-то он шёл и по пути позднего Клода Моне с характерным для его работ растворением конкретных земных объектов в призрачно-аморфной пелене.

Обращаясь к мотивам сна, мистического виде́ния, загадочных ритуалов и к таинству ирреально-запредельного, Кузнецов доводил зыбкость и размытость очертаний предметной среды до их полной дематериализации, всемерно акцентируя при этом мерцающий сине-голубой колорит полуночья. Пик символистских исканий с выходом к неким фантомам трансцендентного приходится на середину 1900-х годов («Голубой фонтан» и «Утро» – обе работы 1905 года, «Рождение» 1906).

Голубой фонтан. 1905

На рубеже 1910-х годов в творчестве Кузнецова происходит резкий разворот в прямо противоположном направлении. На смену изыску туманных измышлений эстетствующей фантазии приходит примитивизм чётко обведённого линейного контура, демонстративно плоскостного изображения, опрощённости и огрублённости в обрисовке предметов, лиц, фигур в их подчёркнуто «вещной» осязаемости и материальности.

Воссоздаваемые в этой манере жанрово-пейзажные сюжеты художник черпал в жизни Востока, диапазон которого простирался у него от Крыма («Весна в Крыму», «Дорога в Алупку») через Кавказ и Среднюю Азию («Натюрморт с сюзане́», «Бухарский натюрморт», «Женщина в Бухаре», «Сбор плодов. Азиатский базар») и до дальневосточных земель («В храме буддистов», «Натюрморт с японской гравюрой»).

Натюрморт с японской гравюрой. 1912

Но главной для себя территорией Кузнецов определил наше Заволжье, где тогда ещё встречались степные кочевья тех, кого условно именовали киргизами. В наблюдениях за их жизнью родилась знаменитая «киргизская серия», составившая самую сильную и оригинальную часть художественного наследия Кузнецова.

Интерес к экзотике «киргизского» Востока, давший столь потрясающий результат, таил в себе стремление сойти с орбиты «цивилизованного существования», в своих многовековых наслоениях давно потерявшего связь с первоосновами естества, и в художественных образах напомнить современникам об этих первоосновах на примерах из жизни кочевников.

С точки зрения искусства за этим стояло желание преодолеть накопившуюся инерцию классических традиций, следование которым к началу XX века уже сковывало художественную мысль. И то первородное, что несколько ранее Поль Гоген искал на островах Полинезии, Павел Кузнецов нашёл гораздо ближе, в степях Заволжья.

Подобно Гогену «таитянского цикла», но очень по-своему и, пожалуй, даже в большей степени примитивизм Кузнецова отличался ярко выраженной поэтической нотой. За якобы «неумелостью» пись-

ма с нарочитой деформацией в воспроизведении предметной среды и схематической обрисовкой людей и животных таилось любование жизнью степных кочевий, что очевидно и в красочном декоративизме цвета (Кузнецов часто работал темперой), и в воздушной ауре высветленных нежно-голубых тонов, и в своеобразном изяществе очертаний женских лиц и фигур.

Совершенно уникально заявил о себе поэтический примитивизм Кузнецова в воссоздании пантеистических ощущений слитности человека с природой и земного мира с небесными высями.

Так, в нижней части картины «Мираж в степи» (1912) с наивной непосредственностью живописуются реалии степной жизни (фигурки людей и животных, разбросанные в беспорядке кибитки), но эта жизнь приобретает особый смысл и колорит ввиду того, что доминирующую часть полотна занимает фантастическое виде́ние некоего уникального действа небес: то ли идущее снизу вверх извержение циклопических гейзеров, то ли низвергающиеся с небес невиданные водопады.

В этом видится своеобразная проекция распространившейся в начале XX века идеи космизма, которая получила здесь удивительную иллюстрацию того, как земное может срастаться с феерией вселенской материи.

Мираж в степи. 1912

Магистральное и самое драгоценное, специфически «кузнецовское» оказалось сфокусированным в мощном выплеске, охватившем всего три года (1911–1913), когда появилось множество работ «киргизской серии», в том числе «Семья киргиза», «Киргизка», «Спящая в кошаре» – 1911, только что названный «Мираж в степи», «Вечер в степи», «Весна в степи», ещё один «Вечер в степи», «Дождь в степи», «Стрижка овец», «У водоёма», «Гадание» – 1912, «Восточный мотив», «В степи», «Степной пейзаж с юртами» – 1913.

Вечер в степи. 1912

К началу 1920-х годов «киргизские мотивы» обнаруживали себя только отдельными отголосками («Стрижка баранов», «Кибитки») и восточная тематика вообще отходила в прошлое («Елена Бебутова» 1922). Впереди предстояли ещё многие десятилетия жизни, но от времени блистательного взлёта художник наследовал главным образом столь присущий его манере красочный декоративизм («Цветы» 1939).

* * *

Кузьма Сергеевич ***Петров-Водкин*** (1878–1939), родился и провёл многие годы в Хвалынске Саратовской губернии. Несомненно, именно окрестности этого города с их холмистым ландшафтом подтолкнули художника к разработке идей так называемой сферической перспективы. Хвалынск чтит память своего знаменитого земляка: здесь открыт Художественно-мемориальный дом-музей К.С.Петрова-Водкина, работает Картинная галерея его имени, а в 2008 году ему установлен памятник.

В плеяде выдающихся саратовских художников конца XIX – начала XX века он выделяется чрезвычайно широким диапазоном творческих интересов, впечатляющей многогранностью художественного наследия.

После ряда предварительных опытов 1900-х годов Петров-Водкин выходит в начале 1910-х на узловые для себя темы творчества, которые он разрабатывал на основе использования чистого, локального цвета и пластической ясности образов.

Первой из этих тем была тема крестьянской России, и среди мастеров изобразительного искусства начала XX века не было равных ему по силе и органичности её претворения. О коренной причастности к ней свидетельствует написанный в 1912 году автопортрет, где художник изображает себя в посконной рубахе, с грубоватыми, чисто мужицкими чертами лица.

Но в целом при воссоздании персонажей крестьянского мира господствующей для Петрова-Водкина была установка на внеобыденную, обобщённо-приподнятую их обрисовку. Разумеется, это касалось не только героев фольклорно-легендарного эпоса (панно «Микула Селянинович» 1918), но и распространялось на типажи из самой низовой среды.

Действие данного принципа в полной мере сказывалось и на разработке сюжетов. Замечательный пример – картина «Полдень» (1917), где посредством свободного сопряжения различных временны́х и пространственных планов просматривается весь путь человека от рождения до погребения. Хроника различных эпизодов жизни размещена на множестве плоскостей, что рождает ощущение бескрайнего земного простора.

Полдень. 1917

Таким образом, художник, подобно древнерусским живописцам, создаёт как бы житие крестьянина, разместив в рамках единой композиции основные вехи его бытия (словно в клеймах иконы). А высокая нота звучания этой многоликой сюиты образов обеспечивается ярким декоративизмом цвета – полотно буквально источает лучезарное сияние животворного солнечного света, утверждая нетленность того, что заключено в народно-национальной тверди.

Именно на материале крестьянской жизни Петров-Водкин неустанно развивал тему материнства, сложив ему в красках подлинный гимн. Следуя народному идеалу женщины-матери, он подаёт её статной, с округлым миловидным лицом, бесконечно нежной и непременно кормящей. Таков и младенец – крепкий, полнотелый. Оба радуют здоровьем, спокойствием, и над всем разлит мягкий золотистый свет благоденствия (целая серия картин с тождественным заголовком «Мать» – 1913, 1915, 1920, 1925).

Образы материнства в художественной системе Петрова-Водкина созвучны тому обширному миру, который охватывается понятием *святость Руси*. Мир этот мог находить преломление и через прямое претворение высших традиционных символов, прежде всего богородичных («Богоматерь Умиление злых сердец», 1915).

Богоматерь Умиление злых сердец. 1915

Но гораздо важнее для художника было стремление выявить черты сакральной духовности в натуре своего современника. Чаще всего он создавал уникальный сплав того, что шло от иконных ликов, с живыми приметами реальной русской женщины-крестьянки («Девушки на Волге», 1915).

В том же ряду находятся портретные зарисовки подростков и юношей, которым Петров-Водкин сообщал ангелоподобный облик. И параллельно тому, что программно обозначено как «Голова ангела» (1915), появляются работы, практически ничем не отличающиеся от названной («Голова юноши» – 1910 и 1916). Крестьянки-богородицы и мальчики-ангелы через соотнесённость с поисками духовных глубин и через ассоциации с древнерусской иконописью были ориентированы на единую цель – возвеличение образа русского человека начала XX века.

В историю изобразительного искусства Кузьма Петров-Водкин вошёл прежде всего как летописец лихолетья, обрушившегося на Россию, начиная с Первой мировой войны, а затем, после революций 1917 года, многократно умножавшегося во времена Гражданской войны и, если судить по его работам, не оставлявшего страну не только в 1920-е, но и в 1930-е годы. Как никто другой из отечественных живописцев он последовательно, настойчиво и во всевозможных

гранях фиксировал тяготы сурового времени, наложившие свою печать на любые стороны человеческого существования.

Так, отмеченные выше иконописные образы наделяются скорбной выразительностью: глаза, с печалью взирающие на мир, горестный наклон головы, мрачные тени на лике, общий затемнённый колорит («Голова ангела» 1915, «Мадонна с Младенцем» 1923). Такую же метаморфозу приобретают и столь характерные для творчества Петрова-Водкина изображения современников, наделяемые иконными чертами.

В знаменитой картине «1918 год в Петрограде» (1920), которую ценители справедливо нарекли «Петроградской Мадонной», кормящая ребёнка молодая женщина воспринимается как мать-заступница, охранительница жизни. Её фигура подана крупным планом и многозначительно поднята над тревожной сутолокой городской толпы, но атмосфере времени испытаний отвечает наполняющие её внутреннее напряжение, насторожённость, готовность к любым превратностям.

1918 год в Петрограде. 1920

Свойственное художнику возвышение реальности посредством привнесения в облик современников иконописных черт могло распространяться практически на любые ситуации, в том числе и связанные с войной.

В картине «На линии огня» (1916) изображён отряд, брошенный в штыковую атаку, и впереди смертельно раненый молодой офицер –

выражение его ангельского лица говорит о том, что принадлежавшая ему душа уже возносится к небесам.

Картина «После боя» (1923) передаёт мгновенье затишья, когда три красных командира застыли в сакральном поминовении павших, чему вторит тёмно-синий фон небытия с призрачными тенями тех, кто не вернулся с полей сражений.

* * *

Сила интуиции, присущая Петрову-Водкину, проявилась в том, что он раньше многих других почувствовал наступившую с началом Первой мировой войны эру больших социальных потрясений. Их пророчеством явилось написанное в 1914 году символическое и поистине устрашающее полотно «Гибель». Обнажённых мальчиков, бегущих к реке выкупаться, настигает то, что в подзаголовке картины обозначено словом *Ураган*. Перед его бушеванием мечущиеся фигурки с лицами, полными ужаса, совершенно беззащитны. Земля под ними вздыблена, полыхая заревом мирового разлома.

Но когда, казалось бы, давно уже установилось мирное время, успокоение оставалось художнику чуждым, и он продолжал вещать о године нескончаемых жертв. В этом отношении очень показательны две работы 1928 года: «Смерть комиссара» и «Землетрясение в Крыму».

Одной из завершающих вех подобного рода, уже с аллюзиями-намёками на затягивающуюся петлю «сталинской эпохи», стала картина «1919 год. Тревога» (1934). По стандартам прозаического реализма воспроизводится убожество скудной обстановки барачного типа, где поселилось чувство страха. Оно в стоящем спиной рабочем стариковского обличья, который боязливо заглядывает в окно. Но более всего обращает на себя внимание хрупкое тельце девочки с глазами, полными слёз.

Боль за невзгоды переломного времени Петров-Водкин с воистину пронзительной остротой передавал именно в портретах детей: в их широко открытых глазах затаились горечь и скорбь, а деформированные очертания головы говорят о лишениях («Фектя» 1916, «Дочь художника» 1923).

Целую галерею детских лиц в том же роде художник создал, побывав в голодном 1921 году в Средней Азии: в так называемом самаркандском цикле это этюды «Мальчик-узбек», «Голова мальчика-узбека» и «Шах-и-Зинда», где главное – не руины древнего храма, а

поданная на переднем плане голова мальчика, в глазах которого бездонная печаль жизненной потерянности.

Портретируя взрослых современников, Петров-Водкин не позволял себе открытой экспрессии, но при всей сдержанности и строгости изображения подчёркивал линией и цветом, что переживаемая эпоха требовала высокого мужества, воли, собранности и простоты до аскетизма. Это заметнее всего в портретах людей искусства («Анна Ахматова» 1922, «Андрей Белый» 1932).

Одним из самых ярких художественных документов времени тяжёлых испытаний стал автопортрет, выполненный в 1918 году: простенький свитер грубой вязки, бритая голова, заострённые черты лица, упрямо сжатые губы и прищуренные глаза, напряжённо всматривающиеся в мир.

Автопортрет. 1918

Передавая облик человека этого времени и царящее вокруг него, художник преимущественно использовал два цвета. Тёмно-коричневый на лицах получал настораживающе-землистый оттенок. Синий цвет представал в оттенках от голубоватого с ультрамарином до бледно-синего с фиолетовым отливом. И если от первого веяло холодом тревог и отчуждённости, то второй был зна́ком смерти, ко-

торая неустанно подстерегала людей, с вожделением накладывая на них печать мертвенной синевы.

Совершенно особую художественную интерпретацию ощущение катастрофичности бытия тех лет получило в натюрмортах Петрова-Водкина. В них вместо отлаженного взаимодействия горизонтали и вертикали композиция выстраивается вдоль наклонной оси, теряя под собой прочные основания. Всё накреняется по касательной, предметы готовы соскользнуть со стола и обрушиться («Утренний натюрморт» и «Розовый натюрморт. Ветка яблони» – оба 1918).

Столь же неожиданным оказывается «Натюрморт. Селёдка» (тот же 1918) с тощей рыбёшкой и двумя картофелинами, что могло быть пиршеством для рядового гражданина «страны Советов» – трудно представить себе более беспощадное свидетельство хроники «военного коммунизма».

Изредка Петрова-Водкина, как летописца лихолетья, тешила надежда на лучшее. Он претворял её в аллегорических образах, и всегда эти аллегории были связаны с фигурой всадника. Причём сутью изображения был не столько собственно всадник, сколько конь.

Впервые его образ предстал в картине, которая принесла художнику известность и стала живописным манифестом обновляемой России 1910-х годов – «Купанье красного коня» (1912). Здесь исполинская и горделивая стать былинно-богатырского коня, предстающего в огненном полыхании цвета, символизировала стихийные силы, как бы поднимавшиеся на поверхность жизни из глубин первобытия. Несколько лет спустя мир о жажде подобного обновления воскликнет устами С.Есенина.

Сойди, явись к нам, красный конь!
Мы радугу тебе – дугой,
Полярный круг – на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную!

Так перебрасывалась арка от начала 1910-х к рубежу 1920-х годов. И тогда появился другой конь Петрова-Водкина (рисунок «Первое мая» 1919). На волне прошедших революций и победы в Гражданской войне человек здесь обретает лик крылатого архангела и, сливаясь воедино с небесным конём, преодолевая земное притяжение, взмывает ввысь. Торжествует суровость до аскетизма, поэтому

используются только два цвета – чёрный (тушь) и белый (бумажный лист), сочетание которых отдаёт холодком воронённой стали.

Последний конь художника появился в «Фантазии» (1925), когда мечта о лучшем ещё бередила воображении, но Петров-Водкин с его интуицией уже почувствовал её несбыточность. Вот почему всадником к взмывшей ввысь дивной птице прилепился совсем не ровня ей – босоногий крестьянский парнишка, своей жалкотой и подслеповатостью напоминающий простирающуюся под ним неухоженную землю и неустроенную жизнь. Так прозаическая реальность берёт своё, в ней глохнет всё из ряда выходящее, и превращаются в пустой звук благие порывы…

В заключение вернёмся к двум моментам, упомянутым в начале обзора творчества Кузьмы Петрова-Водкина. Первый из них касается разработанной художником так называемой сферической перспективы. Она реализуется посредством использования нескольких точек зрения, разворотом целого ряда плоскостей пространства перед взором зрителя так, что, открывая для себя пласт за пластом, он схватывает в одновременности предельно широкую панораму близких и далёких планов с эффектом вращения поверхности (в числе показательных полотен – «Полдень», «Весна», «Смерть комиссара»).

Второй момент связан с чрезвычайно широким диапазоном творчества Петрова-Водкина. Выше преимущественно отмечался его выдающийся вклад в отображение народной и особенно крестьянской жизни. Но, в сущности, он мог и умел в искусстве практически всё: воплощение человеческой красоты в призме идеалов «серебряного века» («Женский портрет» 1906), адекватное портретирование глубоко интеллигентных натур, не уступая в этом К.Сомову («Александр Бенуа»), натюрморты с чётко очерченной «вещностью», что шло от русского сезаннизма, или с восточной красочностью в духе М.Сарьяна («Айша») и т.д.

Это «иное», не находящееся на магистрали творчества художника, выполненное на уровне неоспоримых шедевров и в дополнение к главному в его наследии, говорит об удивительной силе дарования.

Итак, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Кузьма Петров-Водкин – многие ли веси бескрайней провинциальной России могут назвать в своей художественной летописи столь же уникальные взлёты национального гения? Но и для самой Саратовской земли это было мгновенье высочайшего творческого откровения, надеяться на повторение которого, очевидно, не приходится.

Ольга Полисадова (Владимир)

Сергей Дягилев и финансирование «Русских сезонов»

Вопросы менеджмента в сфере искусства – одна из актуальных проблем современности. Финансирование проектов, оплата труда участников, оснащение, декорации и прочее непосредственно связаны с целью продвижения тех или иных замыслов в сфере искусства, с определенными задачами и эстетическими парадигмами. Впервые эти вопросы возникли в начале XX века, когда Сергей Дягилев решил познакомить западный мир с самобытностью русского искусства. «Русские сезоны», которые проводились в Париже регулярно с 1909 года, стали не только предтечей появления антрепризных трупп, но и породили новую финансовую парадигму, которая в разной мере была апробирована именно Дягилевым. Дифференциация оплаты всех участников проекта появилась именно тогда. Приглашенная прима – один ценник, кордебалет – другой.

Второй момент – это гонорарная форма оплаты, когда работа композитора или художника была облачена в определенный цифровой эквивалент. Чуть позднее появилась и форма авторских отчислений за показанные спектакли. Практически до Второй мировой войны сохранялась тенденция, когда в антрепризных балетных труппах оплата шла только за конкретные выступления, тогда как периоды репетиций не оплачивались вовсе. Нина Тихонова, Серж Лифарь в своих воспоминаниях писали об определенных материальных трудностях, которые возникали при подобной форме оплаты [6; 2]. Иногда антрепризная труппа, выполнив все условия контракта, распадалась, и необходимо было искать новое место работы. Временные промежутки поиска были разными, равно как и периоды репетиционной работы. Знаменитая труппа Анны Павловой работала до 10 месяцев в году, двигаясь не только по европейским маршрутам, но и выступая периодически в странных Азии и Америки. [4] Сама Павлова была обязательным центром всех выступлений, что гарантировало хорошие сборы и, следовательно, кусок хлеба участникам труппы.

«Русская культура XX века стала самой могучей. Она оказала влияние на весь мир, перенеся свою поэзию, поэзию русского народа, свою душу, свои достижения, свою науку, свою таинственную философию, свои культурные и научные подвиги, свои социальные взрывы. Она возглавила культуру авангарда» [2, с. 271]. Мощная сила искусства сблизила Россию и Францию. Жан Кокто позднее будет неоднократно повторять, что впечатления от спектаклей «Русского балета» составили целую эпоху в его жизни, сопоставимую с потрясением от вида извержения вулкана. И этот вулкан извергал не только новые эстетические потрясения, но и менял многие представления в социально- экономическом поле организации культурного пространства.

В России покровителем С.П.Дягилева был великий князь Владимир, президент Императорской Академии Художеств. Он был большим поклонником творчества художников «Мира искусства», приобретал их картины, открывал выставки, а воспитание своих детей доверил Л.Баксту. Еще одним другом и покровителем Дягилева стал великий князь Николай Михайлович, куратор историко-художественной выставки в Таврическом дворце, посвященной русскому искусству XVIII века. Оба великих князя были не только друзьями Дягилева, но и спонсировали многие его проекты. И что самое главное – видели очень важный политический и культурный смысл в стремлении Дягилева пропагандировать русское искусство в Европе.

1905 год – сложный период в истории Российского государства. «Кровавое воскресенье» и умеренное протекание «первой русской революции» будоражило умы и подвергало сомнению существование монархии. Несмотря на все сложности политической ситуации, русское правительство продолжало финансировать глобальные идеи Дягилева, видя в них пользу и для России тоже. Концертный сезон в Парижской Опере и постановка «Бориса Годунова» в сезоне 1908 года проходили при большой финансовой поддержке государства. Хор для участия в опере был привезен из Большого театра Москвы, директор Киевской консерватории Ф.М.Блуменфельд должен был дирижировать «Борисом…» Из Москвы в Париж приехала группа плотников-рабочих сцены под руководством К.Ф.Вальца, танцовщиков пригласили из Императорского театра. И все это проходило с согласия и разрешения императорского двора. Для сезонов 1908 и 1909 годов с величайшего позволения было разрешено отобрать танцоров из труппы императорского театра для выступления в Париже. А репетиции

проводились в собственном театре царя Николая II в Эрмитаже. С каждым солистом, капельмейстером, дирижером Дягилеву предстояло подписать индивидуальный контракт. Более того, Дягилеву предстояло самому найти и арендовать залы для репетиций, мастерские для пошива костюмов, помещения для строительства декораций, заказать новые музыкальные аранжировки, новую музыку. Ноты переписывались вручную, нужны были дополнительные репетиции, и все это требовало новых расходов. «За финансированием Дягилев обратился к богатым меценатам и к царю. Серьезную поддержку снова оказали владельцы резиновой мануфактуры, главным среди которых был Хендрик ванн Хилсе Ван дер Палс. В дягилевском кругу их называли «галошистые».Чтобы снизить расходы, Дягилев решил не заказывать на этот раз абсолютно все, как для сезона 1908 года, а попросить на время в императорских театрах имеющиеся костюмы и декорации» [5, с.217].

Позднее Дягилев не любил вспоминать о той финансовой помощи, которую он получал от императорского двора в первые годы работы антрепризы. Но факты и воспоминания (М.Кшесинской, П.Ливена, М.Кальвокоресси [1]) говорят о том, что предприятие Дягилева было не только частной гастрольной труппой, но носило черты императорского заказа, заинтересованного в продвижении и популяризации русского искусства в Европе.

Объяснение этому можно найти в той политической ситуации, которая сложилась вокруг России в начале XX века. 16 апреля 1906 года международный банковский консорциум, в котором участвовали в основном английский и французский капитал, предоставил России кредит, спасший ее от финансового краха, который был более чем вероятен после русско-японской войны и революции 1905 года. Кредит был политической игрой, которая позволила бы Франции иметь в лице России союзника против Германии, а России – восстановить свой статус-кво после событий 1905 года. Избежав династического и политического краха, русская монархия предприняла следующий шаг и профинансировала ранние зарубежные начинания Дягилева. Они несли в себе следующую программу:

– означали жизнеспособность русского искусства;

– говорили о существовании национального наследия, которое не уступало европейскому;

– предприятие Дягилева стало символическим подтверждением статуса России на международной арене.

Последнее и есть самый важный фактор, подтверждавший статус России, фактор ее влияния на культуру и политику европейских государств. И выступления на сцене Парижской Оперы явились тому ярким подтверждением. С самого начала международная деятельность Дягилева в дипломатических и правительственных кругах Франции была встречена положительно. А.Нелидов, русский посол во Франции, и Анри Дюжарден-Бометц, заместитель французского министра изящных искусств, оказывали поддержку Дягилеву и влияли на прессу. Ромола Нижинская впоследствии вспоминала, что «успех выставки (Осенний салон в Париже в 1906 году) был колоссальным. Звезда Дягилева на художественном небосклоне Европы поднималась все выше и выше. Воодушевленный приемом, оказанным русскому искусству, Дягилев организовал в Париже в 1907 году серию из пяти концертов русской музыки. Как обычно, он заручился покровительством многих влиятельных лиц.

Программы были составлены из произведений самых разных композиторов – от Глинки, Бородина, Балакирева, Мусоргского до Римского-Корсакова и Скрябина. До этих концертов русская музыка для французов означала только два имени: Чайковский и Рубинштейн. Скрябин и Рахманинов выступали на этих концертах как пианисты, а дирижерами были Римский-Корсаков, Глазунов и Шевийяр. Успех музыкального сезона превзошел даже успех живописи. Амбиции Дягилева росли. Теперь он захотел показать Русскую оперу и снова добился успеха. В 1908 году он привез Русскую оперу в Париж, впервые представив “Бориса Годунова” и “Ивана Грозного” с Шаляпиным, Смирновым, Липковской и Баклановым буквально онемевшему Западу. Дягилев, этот обаятельный дилетант, сделался непререкаемым авторитетом, снискав славу мага и волшебника» [3, с. 31].

Значительная сумма гарантийного капитала для сезона 1909 года была собрана благодаря финансовым и банковским связям Артура Раффаловича, влиятельного финансового агента российского правительства в Париже. Все это свидетельствовало о тесной и официальной связи Дягилева с российским правительством. Сам Дягилев подписывал бумаги как «атташе личной канцелярии Его Величества Российского Императора». Это подчеркивало его официальный статус. Политика культурного экспорта русской национальной культуры показывала правильность выбранного пути и сопровождалась оглушительным успехом. Финансовая поддержка Дягилеву оказывалась вплоть до 1910 года. Смерть великого князя Владимира в 1909 году и

влияние барона Фредерикса, не любившего Дягилева, поспособствовали разрыву антрепризы с российским императорским двором и прекратили финансирование, поступавшее оттуда. Но механизм центробежного развития русской национальной культуры в сторону Европы и Америки был запущен.

Литература

1. Гарафола Л. Русский балет Дягилева / пер. с англ. М.Ивониной, О.Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.

2. Лифарь С. Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. 358 с.

3. Нижинская Р.Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Н. Кролик. М.: Русская книга, 1996. 168 с.

4. Павлова Анна (1881–1931). Сборник статей / пер. с англ. Ю.А.Добровольской. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. 192 с.

5. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / пер. с нидерл. Н.Возненко и С.Князьковой. М.: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2012. 608 с.

6. Тихонова Н.А. Девушка в синем. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 366 с.

Николай Хренов (Москва)

Искусство Серебряного века в контексте циклической логики функционирования русской культуры
Очерки 13–15

13. Исходная точка ренессанса искусства в эпоху Серебряного века.

Анализ художественного наследия Серебряного века невозможен без четкого представления о хронологии рассматриваемого периода в истории культуры, иначе говоря, установления его временны́х границ. Что все же следует считать исходной точкой рассматриваемого периода? Анализ явлений, которые нас интересуют в культуре рубежа XIX–XX веков, предполагает концептуальность предпринятого труда. Необходимо найти тот временной контекст, некую длительность культуры, которая позволяет уйти от описательности предпринимаемого труда и найти место рубежа XIX–XX веков в длительности культуры.

Если мы претендуем на культурологический ракурс исследования, то для нас точкой отправления должен быть какой-то репрезентативный для культуры этого периода, точнее, для той фазы, в которой русская культура оказалась на рубеже веков, факт. Что это за фаза и как ее обозначить? Где, в каком периоде искать начало этой фазы? Кто из художников выражает эту начальную фазу становления культурной модели? Мы уже успели отметить, что для критика того времени С. Маковского такой точкой начала переходности явилось появление в 1898 году первого номера журнала «Мир искусства», что у него ассоциируется с выходом за границы приемлемого и привычного, который он называет «пожаром». Появление журнала под старыми, уходящими в забвение кумирами подвело черту и открыло до того совершенно неизвестным художникам зеленую улицу. Но этот факт выразил лишь революционный скачок в одной сфере, в живопи-

си, и его невозможно считать решающим, если уже иметь в виду всю культуру этого времени.

По этому поводу любопытные соображения мы обнаруживаем у В.Розанова. Такой точкой отсчета новой художественной эпохи летописец «оттепели» начала XX века сделал нигилизм «шестидесятников» XIX века. Именно это для В.Розанова и было в России настоящей революцией, сравнимой лишь с Французской революцией. Для него последующие революционные потрясения, в том числе, и революция 1917 года были лишь продолжением и следствием этой определяющей революции 60-х годов XIX века. К такой точке зрения следует прислушаться, ведь наследие «нигилизма» XIX века связано с традицией модерна, как он развертывался на русской почве. Собственно, с XIX века именно эта традиция и стала альтернативой по отношению к традиции, на основе которой развертывалась «культура цветущей сложности» или Серебряный век. Не принимать ее во внимание никак нельзя.

В 1914 году В.Розанов писал: «И теперь, и до сих пор, в сущности, тон всей литературы есть тон 60-х годов. Так и темы, все содержание Государственной Думы – это 60-е годы. Революция 1905–1906 не прибавила йоты идейной к 60-м годам. У нас, в сущности, была одна революция, эти «60-е годы»: и она была так огромна, что выдерживает совершенно параллель и сравнение с французской революцией от появления Вольтера и Руссо до смерти Робеспьера. Европейские эпизоды 1830 и 1848 годов – это «удачи на улице», и не больше, не имеют, конечно, ни малейшей силы и величины сравнительно с эпохою «Современника», Чернышевского и Добролюбова, Писарева и Михайловского» (230).

Мысль В.Розанова неожиданная, но она кажется удивительно точной. Ведь, собственно, функциональная фаза в истории искусства, которая похоронит эстетические ориентации Серебряного века – это та фаза, что начнется с 1917 года и утвердит себя на протяжении 20-х годов, означает в то же время и возрождение эстетических ориентаций «шестидесятников» XIX века, и продолжение их функционального отношения к искусству. В партийном догматизме Ленина продолжаются идеалы Писарева и Чернышевского. В своем дневнике З.Гиппиус пишет, что новые течения начала XX века были революцией против Белинского, Писарева и их наследников, творчество которых привело к оскудению искусства (231).

Бифуркационный взрыв начала XX века постепенно возвращал к старым кумирам. Они все еще держали внимание. В задачи В.Розанова не входило построение морфологии русской культуры, которая, как показал эксперимент О.Шпенглера, только и позволяет найти место какого-то периода в общей динамике становления культуры. В.Розанов мыслит краткими длительностями истории. Он фиксирует начальную точку разрушительной логики – распространения идей модерна, что характерно лишь для Нового времени.

Что же касается Н.Бердяева, то для наступления новой эпохи такой точкой отправления были вовсе не «шестидесятники» XIX века, как это получается у В.Розанова, а нечто прямо противоположное. Начало перемен в русской литературе, которая была всегда полна предчувствий по поводу подземных гулов и грядущей революции, он усматривает в другом. Ведь даже уже Лермонтов предчувствовал время, когда «царей корона упадет». Но для Н.Бердяева настоящим пророком потрясений и перемен был все же Ф.Достоевский, ибо именно ему удалось осознать «совершающуюся революция духа, раскрыть ее внутреннюю диалектику и предвидеть ее неотвратимые последствия» (232). И вот решающая формула начала новой эпохи, начатой Ф.Достоевским, а ведь он был альтернативой «шестидесятникам» XIX века, а, следовательно, истоком процессов, которые проявились в Серебряном веке: «Революция духа началась, прежде всего, в Достоевском, с него началась новая эпоха, как бы новый мировой эон» (233).

Свою точку зрения на начало ренессанса в России имел Д.Мережковский. Ее он изложил в своей книге, посвященной Л.Толстому и Ф.Достоевскому. Для Д.Мережковского целью истории в ее русском варианте являлось построение здания будущей культуры, возможной на основе теургии в соловьевском понимании этого слова, т.е. слияния искусства и религии, плоти и духа, христианства и язычества. В свете этой цели он рассматривает и предшествующую славянскому ренессансу культуру и исходную точку этого ренессанса. Для него точкой отправления оказывается уже не только Достоевский, как это мы видим у Н.Бердяева, а еще и Л.Толстой.

Для Д.Мережковского смысл движения к желаемой цели связан с возникновением еще в пространстве XIX века двух линий: одной, связанной с духом, и к ней ближе оказывается Ф.Достоевский, и другой, связанной с плотью, и к ней ближе стоит Л.Толстой. «Эти два великих столпа, еще одиноких и не соединенных, в преддверии хра-

ма, – пишет он, – две обращенные друг к другу и противоположные части одного уже начатого, но в целости своей еще невидимого здания – здания русской и в то же время всемирной религиозной культуры» (234). По сути, в ренессансе, как его представляет Д.Мережковский, эти два направления сольются, что и окажется столь желаемым синтезом, способным, наконец-то, придать русской культуре предельную целостность и завершенность.

Для Д.Мережковского два классика предстают «великими предтечами» начинающегося и столь желанного для символистов преображения жизни. И вот, пожалуй, более точное осознание значимости Ф.Достоевского как истока начинающегося преображения жизни. «Не в отвлеченных умозрениях, а в точных достойных современной науки опытах над человеческими душами показал Достоевский, что всемирно-историческая работа, начавшаяся с Возрождения и Реформации, работа исключительно-научной, критической, разлагающей мысли, если не завершилась, – пишет он, – то уже завершается, что эта «дорога вся до конца пройдена, так что дальше идти некуда», что не только Россия, но и вся Европа «дошла до какой-то окончательной точки и колеблется над бездною». Вместе с тем показал он, с уже почти совершенною, почти нашею ясностью сознания, неизбежный поворот к работе новой мысли – созидающей, религиозной» (235).

Если мы убеждаемся в том, что в эпоху Серебряного века искусство вновь соприкасается с религией, растворяется в религии и религия проникает в искусство, то, действительно, следует признать, что переходные процессы в культуре России рубежа XIX–XX веков начинаются с Л.Толстого и Ф.Достоевского. Для Серебряного века они многое означали, ведь их творчество уже выходило за пределы существующих норм культуры и пророчило то, что развернется в начале XX века, т.е. вторжение религии в искусство, что будет характеризовать славянский Ренессанс в отличие от Ренессанса западного.

В плане морфологии русской культуры и определения места интересующего нас периода в этой морфологии гораздо более полезной является все же концепция Л.Гумилева. Хотя Л.Гумилев и считается этнологом, ибо предметом его исследования явились этносы, в том числе, и русский этнос, однако хронология выстраиваемой им этнической истории вполне приложима и к временны́м ритмам русской культуры. Впрочем, сам Л.Гумилев этнические процессы отождествлял с культурными процессами.

Выделяя в истории каждого этноса конечное число фаз (инкубационная фаза, фаза подъема, акматическая фаза, фаза надлома, инерционная фаза, фаза обскурации), Л.Гумилев и в российской истории обнаруживает несколько фаз. Для нас интересно понять, какая из этих фаз соответствует выбранному нами для исследования периоду в истории русской культуры, т.е. рубежу XIX–XX веков. Выделение фаз Л.Гумилевым связано с тратой того, что он называет пассионарной энергией. Начавшись в русской культуре XIII века, пассионарный толчок превращается в пассионарную вспышку, продолжающуюся на Руси в XV–XVII веках.

Как утверждает Л.Гумилев, в российской истории это и было акматической фазой, т.е. фазой максимального пассионарного подъема, что способствовало включению в российский этнос множества других этносов. Казалось бы, если это действительно так, то спрашивается: почему то, что произошло на Западе и получило обозначение как «Ренессанс», прошло мимо Руси? Но, как показал П.Муратов, оно и не прошло. Конечно, влияние в истории России Запада вовсе не начинается с Петра I и какой-то резонанс западного Ренессанса на Руси должен был быть. Если участие византийской традиции в подготовке Ренессанса не исключается, то эта традиция для влияния западного Ренессанса и на Русь препятствием быть не может.

Однако как в истории России происходит трата пассионарной энергии после XVII века? Как свидетельствует Л.Гумилев, уже в эпоху Петра I уровень пассионарности начинает снижаться, о чем свидетельствовала процветающая в государстве коррупция. По мнению Л.Гумилева, XVIII век явился последним столетием акматической фазы. Постепенно уже в XIX веке Россия переходит к очередной фазе – фазе надлома. «Восемнадцатый век – пишет Л.Гумилев – стал последним столетием акматической фазы российского этногенеза. В следующем веке страна вступила в совершенно иное этническое время – фазу надлома» (236).

Хотя пассионарные вспышки, правда, уже не такие мощные продолжали иметь место и позднее (и, видимо, активность «шестидесятников» в 60-е годы XIX века как раз и являются показательной для такой, пока не охватывающей всего массива населения вспышкой, хотя в соответствии с теорией Л.Гумилева пассионариев в обществе и не должно быть много), тем не менее, реальность надлома к рубежу XIX–XX веков, видимо, является очевидной, о чем и свидетельствовал крах империи.

Однако, как покажет последующая история, империя не исчезла. Ушла в прошлое лишь та разновидность элиты, которая была характерной для старой империи и которая к рубежу XIX–XX веков предельно дифференцировалась. Старая империя умерла, но на ее месте возникла вызвавшая к жизни другую элиту и других харизматических лидеров новая империя. Интересующий нас период как раз примечателен тем, что русские пассионарии в форме то фурьеризма, то нигилизма, то народничества, то терроризма и большевизма на протяжении всего XX века вдохновлялись идеями модерна. Это предполагало полное разрушение государственности (и здесь идеи М.Бакунина весьма показательны). Но и возведение на развалинах распавшегося государства последующей империи.

На рубеже XIX–XX веков реализация проекта модерна достигла такой точки, когда масса, наконец-то, поддалась лозунгам и идеям пассионариев и за ними пошла. Как будет утверждать С.Булгаков, в России создалась совершенно беспрецедентная ситуация – единение пассионарно настроенной группы пассионариев и огромной массы населения. Однако когда это произошло, стало очевидно, что в России носители модерна, постоянно меняя формы обозначения, дойдя до большевизма, окончательно утеряли нравственные критерии. Вместо пассионариев-утопистов к концу движения в его мягкой форме, т.е. к началу катастрофы, которая уже носилась в воздухе, т.е. к революции 1917 года, в рядах носителей политического модерна или авангарда имело место перерождение. Оно имело психологические черты, но повлияло и на стратегию большевизма, что проявилось в том, что для осуществления поставленной цели они использовали средства, оказывающиеся за пределами тех норм, которые в русской истории формировались с таким трудом, в том числе и благодаря христианству.

Этот момент перерождения, а точнее, активности в психологии русской революции интеллигенции негативных черт стал предметом внимания выступивших в вышедшем в 1909 году знаменитом сборнике «Вехи» философов и публицистов. Так, в культивировании революционной интеллигенцией разрушительного нигилизма и героизма С.Булгаков усматривает отрицательные черты интеллигенции, которые, как он полагал, передаются и массе (237).

Собственно, именно этот выход за пределы культуры в форме массового революционного движения и последующего построения новой имперской государственности и является выражением варвар-

ства, спрогнозированного еще в XIX веке Ф.Ницше и подхваченного Н.Бердяевым. Это перерождение как на уровне психологии, так и на уровне идеологии лагерь носителей модерна раскололо. Часть бывших поклонников идеи социализма (в том числе, Н.Бердяев и С.Булгаков) отошли от марксизма и по отношению к нему заняли критическую позицию, о чем свидетельствовал знаменитый сборник статей 1909 года «Вехи». Так, названные философы перешли от марксистской системы идей к религиозной философии. Как парадоксально утверждал Г.Флоровский, именно марксизм повлиял на поворот религиозных исканий в сторону православия (238).

Кризис сознания русской интеллигенции уже возникает в пределах русского марксизма 90-х годов. От него стали дистанцироваться некогда разделявшие взгляды этого рода Булгаков, Бердяев, Франк, Струве. Однако на рубеже XIX–XX веков проблема отношений между политическим модерном и религией оказывается весьма непростой. Как доказывал Н.Бердяев в своей книге о Ф.Достоевском, оказываясь массовой, революция в России развертывалась и воспринималась в формах религиозного сознания, поскольку втянутые в революционное и разрушительное движение массы лишь на этом религиозном, а следовательно, и средневековом уровне могли воспринимать новые исторические события. Революционные события воспринимались в религиозном духе.

Следует сказать, что к такому восприятию истории русские люди были подготовлены, в том числе и усилиями интеллигенции, в частности и художественной, о чем свидетельствовало возникновение специальных кружков, вроде возникшего в Петербурге, а затем и в Москве Философско-религиозного общества, организаторы которого пытались найти утраченные между интеллигенцией и церковью связи. Такая потребность исходила прежде всего от самой интеллигенции, особенно от тех ее представителей, которые находились ближе к славянофилам.

Так, по мнению Н.Бердяева, в такой близости к славянофильству оказывался П.Флоренский. Однако другая, более радикальная и составившая в начале XX века ряды большевиков часть интеллигенции тоже от богоискательства и религиозного восприятия революции не была свободной, о чем и писал в своей включенной в сборник «Вехи» статье С.Булгаков. Хотя большевизм свидетельствовал об извращенном восприятии религии, тем не менее, даже эта извращенная форма

свидетельствовала об актуализации некоторых признаков рождающейся уже на рубеже XIX–XX веков альтернативной культуры.

Таким образом, после революции 1905 года более мыслящая часть носителей модерна оказалась за пределами большевизма (примером тому оказывается судьба Г.Плеханова). Как писал Н.Бердяев, большевизм демонстрировал новый, способный существовать в тоталитарном государстве и призванный, собственно, и возводить его антропологический тип. Пытаясь разглядеть этот проявивший себя во время написания Н.Бердяевым книги еще не полностью антропологический тип, философ уже прогнозировал последствия этого антропологического сдвига. Он писал, что в России возникает вкус к силе и власти. Удерживая власть, его носители увлекутся расстрелами. Вот характеристика этого нового антропологического типа. «В русской революции победил новый антропологический тип. Произошел отбор биологически сильнейших, и они выдвинулись в первые ряды жизни. Появился молодой человек во френче, гладко выбритый, военного типа, очень энергичный, дельный, одержимый волею к власти и проталкивающийся в первые ряды жизни, в большинстве случае наглый и беззастенчивый… Этот молодой человек внешне мало похожий и даже во всем противоположный старому типу революционера – или коммунист, или приспособился к коммунизму и стоит на советской платформе. Он заявляет себя хозяином жизни, строителем будущей России» (239).

Однако у философа-эмигранта Г.Федотова было другое объяснение возникшего в начале XX века антропологического типа. Он полагал, что новый антропологический тип возникает не как явление психологии, а именно как явление культуры, но культуры совсем не новой, а актуализирующей один из этапов прошлой, а точнее – средневековой истории. Не углубляясь в обоснование логики циклического развертывания российской истории, Г.Федотов одним из первых обратил внимание на то, что уходит в историю называемый петербургским период в истории России, для которого характерна ассимиляция западных ценностей. С успехами большевиков в государственном строительстве Россия входит в новую историю и новую культуру, которую В.Паперный называет «культурой Два». Но эта история является совсем не новой. Культура, которая будет характерна для нового периода, в истории России уже существовала. Существовал и тип личности, утверждающий себя в эпоху большевизма.

Речь идет о том, что под видом новой культуры Г.Федотов имеет в виду культуру Средних веков, когда индивид лишается тех своих признаков, что в нем сформировал петербургский период в истории России и растворяется в безличных коллективах. Новая русская империя в ее сталинской форме Г.Федотову представляется вариантом средневекового «третьего Рима». Но одному ли Г.Федотову так казалось?

Именно так, как возвращение Средневековья воспринимал наступление XX века и В.Розанов. «Восемнадцатый век влетал в девятнадцатый на крылах революции; семнадцатый закатывался в лучах славы Людовика XIV; в конце XVI уже бродили вопросы Лютера, и сам Лютер, пламенный и угрюмый юноша, бродил по улицам Виттенберга; в конце XV века печатались знаменитые “инкунабулы”, первопечатные фолианты – то молитвенники, то “возрождающиеся” классики. И за этим дальше – светлозеленое “Возрождение”. Какие люди, какое время, какое счастье!.. Но мы?... Мы вступаем или, точнее, вползаем в какое-то бесконечное удушливое Средневековье “труда, промышленности и образования”» (240).

Как видно, В.Розанов улавливал совсем другие ритмы, чем те, которые ощущали футуристы и, собственно, весь модерн. Правда, улавливая возвращение безличного Средневековья, В.Розанов огорчался по поводу исчезновения отечества, религии, быта, социальных связей, сословий, философии, поэзии: «Человек наг опять» (241). Это, однако, не совсем так. Улавливая за уже найденными ритмами истории событий (от «шестидесятников» XIX века) ритмы истории структур (от Средневековья к Новому времени, а значит, к модерну и от модерна снова к Средним векам), В.Розанов, по сути дела, открывал циклическую логику истории. В историю уходил лишь петербургский период истории, как и созданная в этот период культура, которую воскрешал Серебряный век, ощущая ее окончательное исчезновение. Однако эпоха Серебряного века не поддается даже и этой логике.

14. Культура Серебряного века: эпоха духовного подъема или упадка?

Свойственная рубежу XIX–XX веков исключительная переходность, казалось бы, должна быть прелюдией чего-то совершенно нового (а большевики, обращаясь к теории Маркса, активно расшифровывали это «что-то»), в реальности обернулась историческим регрес-

сом, происходящим, прежде всего на психологическом уровне и являющимся следствием «восстания масс». Однако психология масс стала основой возникновения и новой, более жесткой государственности (а зависимость эту проницательно сформулировал Х.Ортега-и-Гассет), и беспрецедентного регресса в Средние века, от чего пытались уйти на протяжении всего Нового времени и ради чего, собственно, и был вызван к жизни модерн в его философском смысле.

Ощущая возвращение в культуре к Средневековью, Г.Федотов, по сути дела, приблизился к пониманию циклического принципа развертывания истории и интуитивно его открыл. Такова же и логика истории, которую исповедовал в своих разных работах Н.Бердяев. Но в одной из работ философа идея возвращающегося в XX веке в истории России Средневековья была вынесена в название (242). Однако, может быть, если Серебряный век, действительно, называть «Ренессансом», то иметь в виду следует не этот реальный ренессанс рубежа XIX–XX веков, а тот, что должен был наступить лишь в будущем. Именно так представлял его и В.Брюсов.

Что же касается реального Ренессанса, то он, если следовать логике Э.Панофского, может быть, был всего лишь малым Ренессансом. Ведь согласно Э.Панофскому, таких малых ренессансов, предшествующих большому ренессансу XIV – XVI веков в истории Запада было несколько. Но, как известно опять же, согласно Э.Панофскому, малый ренессанс был не универсальным, а скорее маргинальным, поскольку возникал в узкой среде. В этом была уязвимость малого ренессанса, что в свое время произошло и с Серебряным веком.

Понятно, что в распадающейся империи оценка возникающих художественных течений не была единой. Она не была единой даже в среде художественной интеллигенции. Но современный исследователь уже способен вынести таким течениям более взвешенные оценки. Совсем не обязательно, чтобы они совпадали с оценками, что имели место у самых деятелей Серебряного века. С точки зрения сегодняшнего дня следовало бы заново задаться вопросом, что имелось в виду, когда применительно к этому периоду употреблялось понятие «упадок», как, впрочем, и слово «подъем». Имело ли место в этой эпохе то негативное, что дает основание связывать этот период с упадком? Были ли какие-то уязвимые стороны искусства этого времени?

Конечно, данные М.Горьким с трибуны Первого съезда советских писателей отрицательные оценки несправедливы. Но диагности-

ровал же Н.Бердяев в вышедшей в 1923 году в Берлине статье, что мир находится в состоянии духовного упадка, а не духовного подъема (243). Эту психологию упадка в своей эпохе ощущает Д.Мережковский, сближая ее с упадочной эпохой позднего эллинизма, эпохой Флавия Клавдия Юлиана, о котором написан его роман «Юлиан Отступник». «Да, они похожи на нас, эти странные, одинокие и утонченные эстеты, риторы, софисты, гностики IV века, – пишет он, – Они так же, как мы, люди глубоко раздвоенные, люди прошлого и будущего – только не настоящего, дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, среди мрака и холода носящие в себе зародыши новой жизни, стоящие на рубеже старого и нового, люди упадка и вместе с тем Возрождения, или, говоря современным, общепринятым и все-таки почти никому непонятным языком, это – в одно и то же время и декаденты, т.е. гибнущие, доводящие утонченность дряхлого мира до болезни, до безумия, до безвкусия, и символисты, т.е. возрождающиеся, предрекающие знамениями и образами то, что еще нельзя сказать словами, потому что оно еще не наступило, а только веет и чуется – пришествие нового мира» (244).

Так, с помощью параллели с Поздней Античностью Д. Мережковский набрасывает портрет «одиноких и утонченных эстетов», т.е. декадентов начала XX века. Но разве в этом заключалась новизна исторической ситуации? Как многие констатируют, одиночество в истории России поэтов сопровождало всегда. «Поэты в России, – пишет В. Брюсов, – всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения» (245).

Этот же маргинализм творцов в русской культуре фиксирует и Д.Мережковский. «Нет, никогда еще в продолжение целого столетия русские писатели не пребывали единодушно вместе. Священный огонь народного сознания, тот разделяющийся пламенный язык, о котором сказано в «Деяниях», ищет избранников, даже на одно мгновение вспыхивает, но тотчас же потухает. Русская жизнь не бережет его. Все эти эфемерные кружки были слишком непрочны, чтобы в них произошло то великое историческое чудо, которое можно назвать сошествием народного духа на литературу. По-видимому, русский писатель примирился со своею участью: до сих пор он живет и умирает в полном одиночестве» (246).

То же самое, что мы говорим о поэтах, характерно и для философов. Так, касаясь восприятия в России философии В.Соловьева,

С.Маковский вынужден был признать следующее: «Широким признанием ни в “правых”, ни в “левых” кругах он не пользовался. С одной стороны, был он слишком независим и блестящ для общества, привыкшего думать «по трафарету», с другой – было действительно что-то в его умозрительной сложности, мешавшее ясному его пониманию» (247).

Однако если иметь в виду символизм, то его возникновение свидетельствует о постепенно формирующемся единстве группы поэтов. Правда, какое-то время такая группа поэтов представляет еще андеграунд, подполье культуры. Вот фиксация этого состояния А.Белым. «В конце прошлого века сидим “мы” в подполье; в начале столетия выползаем на свет; завязываются знакомства, общение с подпольщиками; о которых вчера еще и не подозревали мы, что таились они где-то рядом; а мы их не видели; новое общение обрастает каждого из нас; появляются квартирки, кружочки, к которым ведут протоптанные стези – одинокие тропки среди сугробов непонимания; у каждого из непонятых оказывается редкое местечко, где его понимают; и каждый, убегая от вчерашнего домашнего, но уже чужого очага, развивает с особой интимностью культ нового очага…» (248).

Таким образом, уязвимая сторона искусства этой эпохи, как, впрочем, и всего русского культурного ренессанса заключалась в том же, в чем можно было упрекнуть и западный ренессанс XV–XVI веков, но в еще большей степени предшествующие ему малые ренессансы. А именно – в изолированности художественной элиты этого времени от общественных течений и идей, которые постепенно охватывали массы. И они, эти течения и идеи, продолжали линию модерна, ту линию, которая, как доказывал В.Розанов, была начата «шестидесятниками» Х1Х века.

Точную оценку уязвимости художественной элиты Серебряного века дал Н.Бердяев, писавший, что «творческие идеи начала ХХ века, которые связаны были с самыми даровитыми людьми того времени, не увлекали не только народные массы, но и более широкий круг интеллигенции» (249). Причиной этого разрыва между идеями и движениями на уровне элитарном и массовом была постоянно повторяемая Н.Бердяевым в его разных сочинениях мысль о специфической морфологии российского социума, в котором люди одновременно существовали на разных этажах и даже в разных веках. Рождающиеся в кругах художественной интеллигенции идеи и образы были устремлены в будущее. Но они по отношению к тем социальным идеям, ко-

торые в России возникли еще в кругах «шестидесятников» XIX века, оказывались в большей степени маргинальными. Эти идеи оказались сильнее тех, что рождались в художественном андеграунде рубежа XIX–XX веков.

Во всяком случае, если иметь ту историческую длительность, что укладывается в историю XIX и XX веков. Об этом следует сказать подробнее, поскольку в данном случае в рождении на рубеже XIX–XX веков новой культуры значительную роль сыграл конфликт между социальной историей и историей художественного процесса. Если в эту эпоху логика социальной истории определяется идеями Просвещения или модерна и освящается позитивизмом (эту тенденцию Г.Лукач называет дезантропоморфизмом), то логика художественного процесса развертывается как утверждение возвращающего к человеческой личности антропоморфизма. Такой была логика развертывания культурной модели.

Этот процесс захватывает не только искусство, но философию и религию. 1870–1880-е годы в России развертываются под знаком увлечения позитивизмом. Властителями дум этой эпохи предстают Милль, Спенсер, Конт, Дарвин, Бокль (250). В мемуарах А.Белого есть любопытное самонаблюдение по поводу того, что еще до пребывания в подполье символисты «изучали скрупулезно» Милля и Спенсера (251). Оспаривать позитивистов они начали позднее, ибо такова была логика развертывания культурной модели.

В дальнейшем противостоянии символистов старшему поколению изменяющееся отношение к позитивизму становится значимой вехой. «… Отцы большинства символистов – образованные позитивисты, – пишет он, – и символизм в таком случае являет собой интереснейшее явление в своем “декадентском” отрыве от отцов; он антитеза “позитивизма” семидесятых–восьмидесятых годов в своем “нет” этим годам; а в своем “да” в символизме “пар эксэланс”» (252).

Чуть позже в своих мемуарах А.Белый в еще большей степени прояснит вопрос с позитивизмом. Перенасыщение культуры позитивизмом, собственно, и породило от него оттеснение. Такое отторжение – признак восходящего символизма как начала мистического возрождения и реабилитации того, что не только позитивизмом, но и модерном вообще было изгнано и из науки, и из культуры. Возможно, в этом тоже можно уловить предчувствие постмодерна.

Отрицание позитивизма характерно уже для А.Белого – студента, проявившего интерес к Шопенгауэру. «И – отсюда мораль, – пи-

шет он, – не надо вить веревок из неокрепших сознаний; детство, отрочество и юность мои являют пример того, что получится из ребенка, которому проповедуют Дарвина, Спенсера, нумерацию в великой надежде сформировать математика. Оказывается: выдавливается не математик, а… символист; так славные традиции Льюиса и Бокля приложили реально руку к бурному формированию московского символизма в недрах позитивизма…» (253).

Однако не прошло и двух десятилетий, как все меняется. Словно никакого мистического и гностического возрождения и не было. Не было символизма. Вновь возвращается наследие шестидесятничества XIX века, а вместе с ним и позитивистская традиция. Вот как это возвращение к наследию шестидесятников после революции описывает Г.Федотов. Он пишет о чрезвычайно быстром приобщении масс к цивилизации в ее интернациональных и поверхностных слоях – марксизме, дарвинизме, техницизме. «Это, в сущности, процесс рационализации русского сознания, в который народ, – пишет он, – то есть низшие слои его, вступил еще с 60-х годов, но который, протекая сперва очень медленно, ускорялся в геометрической прогрессии, пока наконец в годы революции не обрушился настоящей лавиной и не похоронил всего, что сохранилось в народной душе от московского православного наследия» (254).

В данном случае Г.Федотов сожалеет не столько о погроме художественного наследия Серебряного века, сколько о более удаленных традициях, без которых русскую культуру представить невозможно. Зато философу удается прояснить вопрос о гораздо более глубинных сдвигах, развернувшихся в русской культуре в связи с революционными процессами. Например, он так же, как и Н.Бердяев, улавливает возврат истории XX века к Средневековью.

Г.Федотов продемонстрировал угасание картины мира, что было характерно для императорской России. С его точки зрения эта картина мира обязана духовному потенциалу типа личности, называемого им беспочвенником, вечным искателем, скитальцем. На смену этому типу приходил другой тип личности, и определялась соответствующая ему картина мира. Новая картина мира вызывалась к жизни оседлым типом, почвенником, москвитянином. Именно с ним связана эпоха нового «третьего Рима». Г.Федотов утверждал, что формирование сталинской империи развертывалось именно как реабилитация характерной для средневекового типа личности картины мира. Так,

Г.Федотов предвосхитил концепцию В.Паперного о смене на рубеже 20–30-х годов культур в российской истории.

Проблема, правда, заключается в том, что реабилитация средневекового сознания начинается уже в эпоху Серебряного века. Но она развертывается исключительно в художественных формах – например, в архитектурных, о чем свидетельствовал так называемый «неорусский стиль», к возникновению которого в конце XIX века подтолкнул модерн с его декоративностью и орнаментальностью (А.Щусев, Ф.Шехтель и др.). Примером такого неорусского стиля был, например, собор Марфо-Мариинской обители в Москве (255). То же, что происходит с рубежа 20–30-х годов, свидетельствует, что с художественного уровня реабилитация Средневековья переходит на уровень социальный и государственный.

Наследие «шестидесятников» оказалось в большей степени понятным массе и проникало в массу, что не замедлило проявиться в революциях. Эти продолжатели идеи «шестидесятников», а к ним относится и Ленин, менее всего интересовались Ф.Достоевским, Л.Толстым, В.Соловьевым или, скажем, Н.Федоровым. Их кумирами продолжали быть Чернышевский и Писарев. Когда это мировосприятие победило, разразилась революция, а после революции совершилось то, что Н.Бердяев назвал «погромом» русской культуры (256). Под ним следует понимать разгром ценностей, созданных в Серебряном веке.

Понятно, что этот «погром» помешал и дальнейшему развитию того нового, что было в искусстве этого времени и ассимиляции возникших в Серебряном веке художественных ценностей, превращению их в общественное достояние. Десятилетиями они пребывали на положении вытесненного в подсознание. Но пришло время, когда становится ясно, что те «передовые» идеи, что в России связаны с именами Чернышевского, Писарева и Ленина, привели к катастрофе, к миллионным жертвоприношениям. Постепенно осознается ценность того, что было создано в эпоху торжества этих «передовых» идей, но что к этим идеям не имело отношения и создавалось вопреки им и что было уделом узкого круга людей. У этих художественных ценностей имелся такой потенциал, который длительное время будет питать искусство и не только русское.

Однако если говорить об уязвимости искусства Серебряного века, то кроме маргинализма и изоляционизма следует сказать также о мироощущении этого круга людей. Очевидно, что оно не было та-

ким же прямолинейно и вульгарно пассионарным, как это имело место в левых, радикально настроенных революционных кругах интеллигенции, готовых разрушить не только государство, но и культуру. Оно было скорее пассимистическим, нежели вульгарно оптимистическим. Не случайно на рубеже XIX–XX веков был открыт и прочувствован гностицизм, приблизивший и русский, и западный мир к тому философскому и мировоззренческому настроению, которое между двумя мировыми войнами будут называть экзистенциализмом. В литературе близость бердяевского философствования учениям Кьеркегора, Ясперса, Хайдеггера и Сартра уже отмечалась (257).

Интерес к гностицизму проявил уже оказавший колоссальное влияние не только на символистов В.Соловьев. Гностицизм сильно поколебал оптимистическое восприятие мира. Например, он колебал библейские истины о безупречности творения мироздания Богом, а вину за страдание в этом мире он перенес с человека на Бога. Что же касается самого человека, то для оказавшихся под воздействием гностиков художников и мыслителей он предстал «чужим», заброшенным и потерянным, но в еще большей степени демоническим.

Как и в романтизме тема маргинализма и аутсайдерства поэта и его лирического двойника, в символизме подчеркивается пространственно. Поэт – одинокий путник: «Бреду в молчаньи одиноком» – В.Брюсов (258). «На нем хитон простой и грубый / У ног дорожная клюка» (259). «Блажен, кто цель избрал, кто вышел на дорогу…» (260). Лирический герой в поэзии символизма предстает одиноким странником, бредущим по безлюдным местам. Образ одинокого странника есть и у А.Блока. «Ночной туман застал меня в дороге / Сквозь чащу леса глянул лунный лик» (261). «Мы – чернецы, бредущие во мгле» (262). «Я долго странствовал по свету» (263).

Конечно, в этих образах улавливается прежде всего влияние столь популярного в этот период образ ницшевского Заратустры: «Когда я наверху, я нахожу себя всегда одиноким. Никто не говорит со мною, холод одиночества заставляет меня дрожать» (264). Сам Заратустра признается: «Я, странник и скиталец по горам, – говорил он в своем сердце, – я не люблю долин, и, кажется, я не могу долго сидеть спокойно. И какова бы ни была моя судьба, то, что придется мне пережить, всегда будет в ней странствование и восхождение на горы» (265). В соответствии с этим образом прочитываются и некоторые образы русского искусства XIX века.

Не случайно в Серебряном веке был заново осмыслен и продуман образ лермонтовского «Демона» как символа восставшего и противостоящего дотоле непогрешимому авторитету Бога существа. Так, В.Соловьеву удалось показать, что поэзия М.Лермонтова – предвосхищение идей и образов Ф.Ницше. Философ доказывал, что М.Лермонтов – один из первых в мировом искусстве первооткрыватель демонического начала, а, следовательно, и злого, разрушительного начала, которое поэт идеализирует (266).

Как вообще открывалось в мировой истории искусства это столь значимое для Серебряного века демоническое начало? Ответ на этот вопрос можно найти у А.Вебера, пытавшегося обнаружить истоки вторжения в культуру трансцендентных сил и найти их уже в Ренессансе у Леонардо и Микеланджело. А.Вебер пишет: «Внутренне он борется с приступами демонической одержимости телесной красотой, будь то мужской или женской. Микеланджело пребывает до глубокой старости во власти этого подлинно объективного демонизма, господствующего над ним. Однако наряду с этим, он знает, постигает, формирует, исходя из собственных глубин, правда, всегда в обличье красоты, хор совершенно иных, несущих жизнь сил в их до сих пор не открытых основах» (267).

Но для А.Вебера подлинным открытием демонического все же было его открытие в XVIII веке. Тем не мене, хотя в XVIII веке трансцендентные глубины бытия и открыты, но они оказались приглушенными рационалистическими установками раннего модерна. Эти установки хотя и определяли мировосприятие людей этого столетия, но, тем не менее, осознать бытие в целом не помогали, оказываясь на пути к этому осознанию препятствием. «Таким образом, – пишет А.Вебер, – идеи и мыслительные образования XVIII века, и там, где они, подобно немецкому трансцендентализму, проникали в большие глубины, отличаются тем, что они не полностью видят существование, не охватывают его в его пластической форме, в его многослойности и противоречивости, а видят его только с одной стороны» (268).

Таким образом, открыв демоническую стихию бытия, XVIII век все же вытеснил ее в подсознание. Следующее открытие этой стихии произошло лишь в эпоху Ф.Ницше и под влиянием Ф.Ницше. А.Вебер улавливает здесь связь между демонизмом и тем обозначением, которое он получил у Ф.Ницше, пользовавшегося понятием «дионисизм». Как полагает А.Вебер, до Ф.Ницше «темно-

демонических сторон существования» западный мир, казалось , не замечал. Но уже в последние десятилетия XIX века эти стороны вновь оказались реальными, в том числе в России, о чем свидетельствовало хотя бы творчество М.Врубеля.

В этом смысле врубелевские демоны содержат код того специфического языка искусства, который в эпоху Серебряного века был вызван к жизни. «Это означает, – пишет А.Вебер, – что такое ви́дение бытия, которое после XVIII века сначала с энтузиазмом маскировалось, затем в преобразующем вихре прогресса XIX века было вообще почти утрачено, теперь вновь обретено человеком, лучше увидевшим свое время и свою эпоху из им самим избранного или навязанного судьбой одиночества: и увидено в такой форме, которая требовала мужества, чтобы отчетливо понять это и не пасть духом» (269).

Как писал в своем дневнике оказавший влияние на русских символистов Бодлер, человек обращен не только к Богу, но и к сатане. «В каждом человеке всегда живы одновременно два стремления: одно – к Богу, другое – к Сатане. Обращение к Богу или одухотворенность – это желание подняться как бы ступенью выше; призывание Сатаны, или животное состояние – это радость падения» (270). Эта же тема звучит и в ницшевском Заратустре. «Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, ко злу» (271).

Если в начале своей деятельности символисты со стороны консерваторов подвергались нападкам, то это имело под собой некоторое основание – они ставили красоту выше морали, как в тексте А.Рембо: «Нет у меня ничего общего с этим людом; я никогда не был христианином; я из племени тех, кто поет под пыткой; я не разумею законы; нет у меня понятия о морали» (272). Отсюда такой интерес к сатане, демону, дьяволу, антихристу и т.д., что свидетельствует об интересе символистов к теме зла. В стихотворении В.Брюсова «Люцифер» (1898) есть такие строки: «Я – первый, до века восставший, / Восставший до начала веков» (273).

Х.Зедльмайр старается восстановить историю прорыва демонического, в том числе, и в XIX веке. По его мнению, это начало во многом определяло еще живопись Гойи. Этого художника и следует считать художником, у которого впервые проявилось то, без чего искусство XX века не существует. По мнению Х.Зедльмайра, «виде́ния Гойи поднимаются совсем из иных зон, чем зоны морали» (274). Вот как он описывает эту трансформацию человека, для которого демо-

ническая стихия является уже не внешней, а внутренней. «Прежде преисподняя была замкнутой, потусторонней областью, – пишет он, – В изображениях ада все то, что в человеке как таковом могло пробудить мучительный фантазии, было изгнано и как бы объективировано. Прорыв адского в мир принимал зримый облик преимущественно в образах искушений святых, в образах тех расчеловечившихся людей, которые унижали и мучили Богочеловека. И это было событием во внешнем мире, как бы временной инфузией и инкарнацией преисподней в мире. В человеке, который адом искушается или оказывается им “одержим”. Но здесь, у Гойи этот мир чудовищного становится имманентным, оказывается внутри мира, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек – не только его внешний облик – подвергается демонизации. Он сам и его мир становятся источником демонических сил. Адское всемогуще, противоположные силы – в беспомощной и отчаянной обороне» (275).

По сути, мы оказываемся уже во власти возрождаемого в эпоху Серебряного века гностического мироощущения. Неслучайно Д.Мережковский, характеризуя поэзию Минского, связывает ее с русским мистическим движением конца XIX века, возрождающим пламенный гностицизм древней Александрии III и IV веков (276). С начала XX века демонизм становится предметом философской рефлексии. Об этом свидетельствуют суждения Н.Бердяева и П.Флоренского. Так, Н.Бердяев констатирует: «творец может быть демоничен, демонизм его может отпечатлеваться на его творении» (277).

Однако Н.Бердяев акцент ставит на том, что смысл творческого акта как раз и заключается в том, чтобы активизировавшаяся в творческом акте демоническая стихия в этом же самом акте и была претворена в нечто светлое и духовное («Демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие» (278). Так, констатируя, например, в Леонардо демоническое начало, о чем, как он говорит, свидетельствует его Джоконда, Вакх и Иоанн Креститель, философ утверждает, что в творческом экстазе этот демонизм перегорает и преображается.

По поводу демонизма гения П.Флоренский придерживался иного мнения. Обращаясь к полотнам Леонардо, он усматривает в них лишь отпадение от Бога. Так, о «Джоконде» он пишет следующее: «В сущности, это – улыбка греха, соблазна и прелести – улыбка

блудная и растленная, ничего положительного не выражающая (в том-то и загадочность ее!), кроме какого-то внутреннего смущения, какой-то внутренней смуты духа, но – и нераскаянности» (279). В данном случае философ ссылается на исследование А.Волынского о Леонардо да Винчи, в котором доказывается присутствие в творчестве Леонардо демонической стихии (280).

В связи с этим интересны такие суждения Г.Флоровского о причастности к демонизму творчества А.Блока: «В опыте Блока всего удивительнее его безрелигиозность. Мистика Блока отнюдь не религиозна, в ней недостает веры, она вся божественна… Каким-то странным образом он остался вовсе вне христианства» (281). Г.Флоровский сопоставляет А.Блока с М.Врубелем и в их творчестве усматривает соблазн демонического. Причину кризиса («крушения») в их творчестве он видит именно в этом. «Критерия нет, – пишет он, – Художественное прозрение не заменяет веры, духовного опыта нельзя подменить ни медитацией, ни восторгом, и неизбежно все начинает расплываться, змеиться. “Свободная теургия” оказывается путем мнимым и самоубийственным… Блок знал, что он ходит по демоническому рубежу» (282). И вот вывод Г Флоровского: «Соблазн изживается в искушениях, иногда не изживается, но побеждает» (283).

XX век преодолеет революционный энтузиазм и снова вернет к тому образу человека, который возник в Серебряном веке. Именно поэтому будет иметь продолжение интерес на рубеже XIX–XX веков к искусству. Время свидетельствует о том, что то маргинальное, что возникло в эпоху Серебряного века, постепенно распространяется и ассимилируется, так как приобретает общественную значимость, которой у него в начале XX века, пожалуй, не было.

Но эта ассимиляция развертывается не только в среде публики, но и в среде творцов, взявших наследие Серебряного века на вооружение. Разве не свидетельствует успех в современной мировой культуре таких имен, как Чехов, Станиславский, Мейерхольд, Рерих, Шаляпин, Стравинский, Пастернак, Цветаева, Ахматова, Кандинский, Малевич и т.д., что наследие Серебряного века является и живым, и воздействующим. Оно было рассчитано на более длительную дистанцию, чем идеи народников и большевиков.

Что же касается настоящей оценки наследия Серебряного века, то, пожалуй, можно считать, что это было лабораторией не только искусства, но и культуры в целом. Она обращена в будущее и рассчитана на гораздо более продолжительные циклы воздействия, чем вос-

принимающиеся сегодня реакционными революционные идеи. Все названные признаки эпохи – и индивидуализм, воспринимающийся по-разному, одновременно со знаком плюс и со знаком минус, и искус коллективизма, способный излечить от индивидуализма, причем коллективизм в том числе и в художественных формах, были признаками того большого этапа в истории, который О.Шпенглер назовет этапом цивилизации с сопутствующим ему, как провозглашал Шпенглер, духовным упадком и возвращением к языческим ценностям.

Как известно, обнаружение в новой истории этого этапа Шпенглером явилось результатом наложения европейской истории на историю античного мира. Этап цивилизации в европейской культуре оказался родственным этапу цивилизации в античном мире. По Шпенглеру, цивилизация – один из этапов истории всех великих культур, который есть финальный этап. Этот этап в античном мире был эпохой надлома и упадка этого мира. Ту же самую участь Западу прогнозировал и Шпенглер. Естественно, что идеи Шпенглера во многом определили восприятие человеком мира в первых десятилетиях XX века. Это именно восприятие, окрашенное настроениями упадка.

Но дело даже не в Шпенглере. Такое настроение распространилось и до появления знаменитого сочинения Шпенглера. Идеи подобного рода вычитывались уже из текстов А.Шопенгауэра и Ф.Ницше, которые дали толчок в том числе и для Шпенглера. В мемуарах деятелей Серебряного века можно отыскать немало параллелей между эпохой упадка в античном мире и эпохой Серебряного века. Фиксируемый многими деятелями Серебряного века индивидуализм как не только позитивное, но и негативное начало, самым болезненным образом проявилось в отношениях между поколениями.

Проблема поколений относится к одной из наиболее острых, и именно она давала повод называть одни и те же явления искусства то расцветом, то упадком. Во многом то, что приносило с собой новое поколение и что далеко не сразу получало официальное признание, как раз и воспринималось упадком. В 1909 году вышел первый номер журнала «Аполлон». В этом номере вводная статья была написана А.Бенуа. Для понимания настроений этой эпохи она является весьма значимой. Ведь один из самых ярких художников этой эпохи свое время воспринимает амбивалентно. Во-первых, свою эпоху А.Бенуа воспринимает неким рассветом, а, во-вторых, для него она предстает умирающей, находящейся в агонии: «Нечто похожее на эту агонию

происходит в настоящее время. И мы чувствуем приближение какой-то общей смерти (поведет ли она к воскресенью или только еще к метаморфозе – это нам не дано знать); мы тоже переживаем агонию, в которой таится великая красота (и прямо театральная пышность) апофеоза, и, смущенные переизбытком, мы кличем еще, еще свету. Но все же мы не совсем уверены, переживаем ли мы восторг радости. Нас что-то запутывает и пьянит, мы все боле и боле возносимся, вокруг распадаются колоссальные громады, рушатся тысячелетние иллюзии, падают недавно еще нужнейшие надежды, и мы сами далеко не уверены в том, не спалят ли нас лучи восходящего солнца, не ослепит ли оно нас» (284).

Несмотря на пессимизм эпохи, все же художественное подполье выходило на свет, т.е. в пространство старой культуры, демонстрируя оптимистический дух. Эти представители художественных сект были полны энтузиазма. Они выходили на свет, демонстрируя свою революционность. Им было присуще желание отправить существующий мир в забвение и сотворить новую культуру. Нельзя не видеть, что новое искусство приходило вместе с новым поколением. Более того, это новое первоначально оказывалось на положении чего-то похожего на андеграунд. Это было нечто вроде подполья культуры. Оно вызревало и появлялось на свет в маргинальных, подчас довольно радикальных группах.

Это не могло не провоцировать раздражение со стороны старшего поколения, тем более, со стороны признанных и увенчанных славой художников. Упадок связывался с нарождением того, что называли декадансом. А с декадансом в культуру входило то, что приносило с собой молодое поколение, которое острей ощущало развертывающиеся в искусстве «геологические» сдвиги.

Когда С.Дягилев и Д.Философов пытаются разобраться в спровоцированных новым искусством дискуссиях, они исходят именно из столкновения поколений. Связывая новое искусство с нарождающимся поколением, они подчеркивают, что нарождается новая и во многом еще непонятная эпоха. Это новое острое чувство присуще именно молодежи, начавшую переоценку всех ценностей. Критикуя старшее поколение, представители которого оказывались судьями, С.Дягилев и Д.Философов говорят: «Они (судьи – *Н.Х.*) не могли признать, что это искривленное поколение упадка, декадентов, выучилось зорко видеть все, сумело пытливо прочитать всю длинную книгу предшествующих ошибок и решилось все переоценить, открыто надсмеяться

над безапелляционностью прежних обожаний, но зато и уважать своих избранников и преклоняться безгранично, без предвзятых, условных рамок и заранее установленных определенных требований» (285).

С.Дягилев и Д.Философов пытаются представить созданный стариками образ молодых ниспровергателей. Этот образ – дети упадка или декаденты: «Упадок после расцвета, бессилие после силы, безверие после веры – вот сущность нашего жалкого прозябания» (286). Любопытно, что эту ситуацию начала века С.Дягилев и Д.Философов воспринимают как повторяющуюся в истории, уподобляя ее упадку греческой трагедии времен Еврипида и французской драмы времен Вольтера. Однако естественно, что если имеется в виду упадок, то должен быть и расцвет. Но, задают вопрос С.Дягилев и Д.Философов, где же этот расцвет и был ли он? «… Где же тот расцвет, тот апогей нашего искусства, с которого мы стремительно идем к бездне разложения?» (287).

Выясняется, что расцвета и подъема, т.е. Ренессанса в предшествующем столетии вовсе и не было. По утверждению С.Дягилева и Д.Философова, XX век дал мозаику противоречивых направлений и школ, да еще и вызвал к жизни конфликт между поколениями, который уже давал знать о себе в XIX веке. А имеющий место в начале XX века конфликт между поколениями – лишь продолжение уже существовавшего конфликта. Об этом конфликте свидетельствовало несходство эстетических оценок по отношению к одним и тем же явлениям.

В качестве примера такого несходства в оценках С.Дягилев и Д.Философов ссылаются на отношение к признанным авторитетам «золотого» века. «Художественные вопросы были запутаны в общую кашу общественных переворотов, и вышло то, что такой независимый талант, как Пушкин, в течение каких-нибудь 30 лет должен был выдержать три совершенно разные оценки: материалистические обвинения Писарева, славянофильские превозношения Достоевского и субъективно-восторженный суд Мережковского» (288). Таким образом, у С.Дягилева и Д.Философова получалось, что в недалеком прошлом русских Софоклов, Леонардов и Рассинов как-то не нашлось и, следовательно, декадентов нельзя назвать ни декадентами классицизма, ни декадентами романтизма.

Выяснялось, что декадентами выдающихся художественных эпох и уходящих в прошлое великих стилей являются все те же пред-

ставители старшего поколения. В конце концов, С.Дягилев и Д.Философов заключают: «Упадка нет и быть не может, потому что нам не с чего падать, потому что для того, чтобы осмелиться провозгласить падение, надо было раньше создать великое здание, с которого возможно было бы нам низвергнуться вниз и разбиться об камни его» (289).

Мимо дискуссии об упадке не проходит и Д.Мережковский. Он тоже эти разговоры об упадке относит к старшему поколению. Он признает, что Россия вошла в этап переживаемого его современниками варварского и непонятного одичания: «Цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники» (290). Тем не менее, в отличие от С.Дягилева и Д.Философова, Д.Мережковский предшественников нового искусства, если под ним понимать символизм, который сам он и представляет, все же находит. Конечно, негативная оценка нового искусства справедливой не была. Но ведь эту эпоху все же не зря называют эпохой смуты, которая, видимо, не закончилась даже в наши дни. Неслучайно по этому поводу П.Гайденко пишет так: «Русская смута, начавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» (291).

Вот и ответ на вопрос, почему исследование культуры этого периода сегодня является весьма актуальным. Те творческие импульсы, что в эту эпоху возникли, все еще являются актуальными, как и тот социальный контекст, в котором они были вызваны к жизни. Обозначение этой эпохи как смуты не умаляют ее значимости, ведь выдающиеся мыслители смутной эпохой называли в том числе и Ренессанс, тоже превосходную в творческом отношении эпоху. Так ее называл, например, Х.Ортега-и-Гассет. «Каждый, кто приступил к исследованию отрезка европейской жизни с 1400 по 1600 годы, – пишет он, – убежден в том, что это самый смутный и на сегодняшний день совершенно неизученный, в сравнении с остальными, период нашей западной истории» (292).

Называя эту эпоху смутой, мы лишь пытаемся подчеркнуть, что она выпустила из привычных границ культуры то, что Ф.Ницше называл дионисийской стихией, а вместе с этой стихией и то, что еще Гете называл демонизмом, улавливая в его природе амбивалентность – т.е. и то, что сопровождает всякое проявление гениальности, и то, что сообщается с нечеловеческими стихиями бытия. В связи с темой

демонизма весьма любопытно суждение А.Бенуа, который в своем кумире Ф.Достоевском находил «сплетение божественного с демоническим» (293). Об этом же сплетении вспомнил, пытаясь дать характеристику своего времени, Д.Мережковский: «Этот олимпиец сам часто говорил о том темном, ночном, недоступном разуму “демоническом”, как он любил выражаться, с чем он боролся и что управляло всей его жизнью» (294).

Собственно, во многом определивший мировосприятие всей эпохи В.Соловьев в то же время смог подняться над эмпирикой этой эпохи и увидеть в этих комплексах дионисийства и демонизма самое уязвимое место своей творческой эпохи. Прочитывая творчество М.Лермонтова сквозь призму столь привлекательной в эпоху Серебряного века идеи сверхчеловека Ф.Ницше, В.Соловьев говорит о правде и лжи первоначальной истины, имевшей рациональное зерно, но подвергшейся извращению, что носителей этой идеи, в том числе, и среди творцов Серебряного века обрекало на мучительные искания. Никогда еще не было в русской культуре такого пафоса личности и ее свободы, как это было в эпоху Серебряного века. Но именно в эту эпоху уже начинала давать о себе знать и уязвимость этой свободы личности (и в этом повторилась трагедия, известная по западному Ренессансу), что привлекло внимание к философии А.Шопенгауэра, уловившего опасность такой свободы, оборачивающейся индивидуализмом как болезнью, и открывшего для себя Восток как средство оздоровления от порождающего культуру недуга.

Вот почему А.Белый открывает философию А.Шопенгауэра («Шопенгауэр впоследствии мне был ножом, отрезающим от марева благополучий конца века; а когда я им себя отрезал от конца века, я взглянул в будущее с радостным “Да будет!”» (295). Вот почему В.Иванов вызывает к жизни утопию «соборного» творчества как верное средство преодоления и индивидуалистической культуры, и индивидуализма вообще. Потом Н.Бердяев прокомментирует эту идею «соборности» культуры у В.Иванова. «И какая ирония судьбы! – пишет он, – В России индивидуализм культурного творчества был преодолен, и была сделана попытка создать всенародную, коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. “Соборность”

осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и начала XX века» (296).

Под дионисийской стихией следует понимать языческую стихию, возникающую и активно проявляющую себя в русской культуре, дотоле развивавшейся в соответствии с заимствованными из Византии христианскими традициями. Подводя итог религиозному возрождению начала XX века, П.Гайденко говорит, что этот религиозный ренессанс развертывался по ложному пути, поскольку в нем активизировалось язычество, а именно этот-то и позволяет выявить его сходство с европейским Ренессансом XV–XVI веков (297).

Казалось, что на время история и культура устранили свое воздействие на искусство, и оно становилось абсолютно свободным. Но в данном случае под историей и культурой следует понимать то, что выразило дух старой империи. В искусстве этой эпохи больше ощущался инстинкт, нежели разум, эрос, нежели логос. Очень точно об этом выразился Н.Бердяев: «Дионисийское веяние прошло по России, – писал он, – захватив верхний культурный слой. Оргиазм был в моде» (298).

15. Гипертрофированный в эпоху Серебряного века дионисизм как причина ностальгии по аполлоновским формам искусства.

Возникший на рубеже XIX–XX веков в результате бифуркационного взрыва хаос не только ускорил распад империи, но и демонстрировал разрушение некоторых устойчивых традиций в искусстве. Однако это только кажется, что культура и история прекратили контролировать эксперименты в искусстве. Взрыв дионисийской стихии спровоцировал ностальгию по аполлоновским формам, по эпохе классики. Очевидно, что отодвинутый на периферию и, кажется, упраздненный романтической традицией и возрождением романтизма в символизме классицизм вновь актуализируется. Это происходит в момент, когда имеет место новая вспышка романтизма. Ведь символизм как репрезентативное явление рубежа веков означал возвращение к романтической традиции (299).

Об этой ностальгии по классицизму и вообще по «золотому» веку свидетельствовала, например, организованная в 1905 году в Таврическом дворце историко-художественная выставка русских портретов, имевшая огромный резонанс, и неслучайно. Она подводила к

осознанию финала всей этой возникшей в петербургский период российской истории, в контексте расцвета империи аполлоновской культуры. Такая развивавшаяся под знаком классицизма аполлоновская культура была, но она уже исчезала. Мир входил в новую, неведомую еще эпоху. И вот тогда-то возникает и начинает распространяться ностальгия по классицизму. Это происходит именно в эпоху Серебряного века.

В связи с этим весьма красноречивым воспринималось сказанное организатором этой выставки С.Дягилевым на товарищеском обеде, данном в его честь. Его речь свидетельствовала об осознании выдающимся деятелем этой эпохи того радикального перехода, что совершался в России. С.Дягилев осознавал, что галерея портретов выдающихся людей империи – это выражение грандиозного, но уже «омертвевшего» периода российской истории, который становился прошлым. «И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома, – говорит он, – мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов, и тем став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы – свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая с нами возникнет, но и нас же отметет» (300).

Однако организация выставки в Таврическом дворце показательна еще и тем, что она может служить иллюстрацией постоянного запаздывания в осознании в истории искусства смысла великих художественных эпох. Такая ситуация с запаздывающими оценками имела место как в западном, так и в русском искусстве. Известно, что по отношению к некоторым явлениям истории русского искусства XVIII века какое-то время устоявшихся оценок не существовало, а иные художественные явления этого времени оценивались просто отрицательно. Под воздействием романтических, а точнее, славянофильских настроений и идей имело место отрицательное отношение к искусству этой эпохи. Имеется в виду прежде всего классицизм. Такие оценки в полной мере можно отнести к В.Стасову.

Как известно, в соответствии с его позицией русское искусство до XIX века было «пустоцветом, без корней, сорванным в Европе и пришпиленным для виду в петличку русского кафтана» (301). Искус-

ство XVIII века оценивалось исключительно как подражание западным образцам (302). Именно на рубеже XIX–XX веков развернулась радикальная переоценка искусства XVIII века. В своих воспоминаниях А.Бенуа рассказывает об открытии им архитектуры XVIII века. Это произошло во время работы над оперой «Пиковая дама». П.Чайковского, в которой угадывались неоромантические, т.е. гофмановские мотивы. «Меня лично “Пиковая дама” буквально свела с ума, – пишет А.Бенуа, – превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то культа прошлого» (303). До «Пиковой дамы» А.Бенуа не осознавал духовного родства с Петербургом и всего того, что с ним связано. Но, как оказалось, суровость и казенщина, с которыми ассоциировалась северная столица, не противоречили ее романтическому облику. Пассеизм А.Бенуа разделяли художники Сомов, Добужинский, Лансере. Под воздействием этого настроения С.Дягилев пишет монографию о художнике Д. Левицком.

Очевидно, что это открытие в художественной среде XVIII века произошло под воздействием неоромантических настроений начала века. Отсюда новое открытие немецкой мистики, популярность Гофмана (304), проявившаяся в постановке оперы. «И вот еще что: если уж “Пиковую даму” Пушкина можно считать “гофманщиной на русский лад”, в еще большей степени такую же гофманщину на русский лад (на “петербургский лад”) надо видеть в “Пиковой даме” Чайковского (305). Так, Серебряный век заново открывает и прочитывает смыслы «века золотого».

Об этом же новом открытии «золотого» века, как предыстории века Серебряного, например, свидетельствовал резонанс «Исторической выставки архитектуры», организованной в 1911 году в Петербурге. Инициатором этого замысла был опять же журнал «Мир искусства». На выставке демонстрировались чертежи, модели, гравюры, имеющие отношение к архитектуре петербургского периода в истории России – от Петра I до Николая I. Как комментируют исследователи смысл этой выставки, она должна была утвердить в архитектурной практике ретроспективные устремления (306).

Рубеж XIX–XX веков заново открывал красоту екатерининской и александровской эпох как в архитектуре, так и в живописи. Раскрепощенная в эту эпоху и культивируемая декадентами дионисийская стихия спровоцировала оппозицию в виде аполлоновского начала, что в «золотом» веке получило выражение в строгом классицизме.

«Русский XVIII век – живопись Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Алексеева, скульптуры Козловского, Прокофьева, постройки Растрелли, России, Кваренги, Воронихина, – пишет С.Маковский, – открылся нам во всем неожиданном великолепии своего расцвета. Впервые русские художники «нового века» оглянулись назад с благоговейной вдумчивостью и прикоснулись к забытым сокровищам уже далекого русского прошлого с сознательностью тонких понимателей красоты. Из пыльных кладовых и музейных чердаков, из опустевших дворцов Петербурга и Москвы, из дворянских гнезд провинции – выглянули снова на свет Божий произведения напудренных предков и вместе с ними – вся жизнь, колоритная, зачарованная своей невозвратностью жизнь былой, помещичьей и придворной России» (307).

Нечто подобное сегодня происходит и с искусством рубежа XIX–XX веков. Спустя столетия мы открываем его снова, с большим запозданием и даем ему новые оценки. Открытие екатерининской и александровской эпохи в Серебряном веке произошло именно в начале XX века, чему способствовали такие журналы, как «Мир искусства» и «Старые годы».

Эта мысль прозвучала в начавшей издаваться «Истории русского искусства» под редакцией И.Грабаря. Первый том этого издания появился в 1910 году. Именно тогда произошла переоценка идеи «разрыва» в преемственности русского искусства. Постепенно осознавалось, что такой разрыв является мнимым. Было продемонстрировано, что даже архитектура послепетровской эпохи, что относится к классицизму, сохраняет связи с древнерусским зодчеством. Но в XIX веке классицизм называли уничижительным словом – «ложноклассицизм». Возникновению модерна и неоклассицизма в архитектуре, как известно, предшествовала эклектика, под знаком которой развертывалось становление архитектуры XIX века. Эклектика возникала как отрицание русского классицизма. Как утверждают исследователи, в начале XX века презрительное отношение к русской архитектуре XVIII – начала XIX веков как подражательной и «нерусской» были хорошим тоном (308).

Против этого решительно выступал И.Грабарь. «Еще недавно, – пишет он, – для определения всей эпохи этого второго возрождения классических идеалов был в ходу термин «ложноклассицизм», которым совсем не имели в виду отличать поэтов и художников, ложно понимавших классический мир, от таких, которые понимали его иным, «неложным» образом: весь конец XVIII века и начало XIX бы-

ли попросту объявлены ложноклассическими. Но чтобы быть последовательным, нужно бы не останавливаться на одной этой эпохе, а окрестить ложноклассическим и все искусство римлян, целиком выросшее из греческого, и даже это последнее, в значительной степени вышедшее из египетского, а также искусство Возрождения, органически связанное с римским. Те великие, поистине вечные начала, которые даны нам классикой, не раз спасали человечество от застоя, не раз выводили его из глухих тупиков, из мрачных и затхлых помещений на свет и простор. И не может быть сомнения в том, что много раз еще суждено миру возвращаться назад, чтобы в сокровищнице древней красоты черпать силы для нового движения вперед» (309).

Причины возвращения к екатерининской и александровской эпохе в ситуации, когда в искусстве этой эпохи торжествовала романтическая традиция, о чем свидетельствует символизм, лежат в социальной психологии эпохи. Получивший выражение в искусстве этого времени культ иррационального и дионисийской стихии породил ностальгию по аполлоновскому искусству, искусству рациональному и организованному. Новую эпоху, несомненно, выражал стиль модерн, имевший весьма кратковременную историю. В данном случае понятие модерн мы употребляем уже не в философском, а в искусствоведческом смысле, подразумевая под ним художественный стиль рубежа XIX–XX веков.

Начало модерна как художественного стиля датируется концом XIX века, а его распад – концом 1900-х годов. Конечно, он был ярким и популярным, хотя и спровоцировал разные оценки. Но одновременно он был и неофициальным. Как свидетельствуют исследователи, модерн так и не стал официально признанным стилем (310). Может быть, потому, что на первый план в нем выходил порыв к свободе, радикальный протест против общепризнанных норм. В нем ощущался выход из всяких культурных норм и возвращение к природной стихии, что, собственно, и позволяет усматривать в нем дионисийский инстинкт.

Это проявлялось, например, в стилизации растительного и животного мира, что характерно не только для декоративно-прикладного искусства, но и для архитектуры. В модерне стали множиться изображения летучих мышей, ящериц, лягушек, змей, фазанов, павлинов, медуз, рыб, но в том числе папоротников, мхов, колокольчиков, кувшинок и т.д. Как пишет исследователь, «бессловесный мир простейших или насекомых, обитателей подводного или подзем-

ного царства не подчинялся законам привычной гуманистической этики, будил первобытные инстинкты, воплощал торжество естественного отбора» (311). Некоторых это отпугивало, поскольку в предшествующие периоды истории искусства такой тенденции еще не было (312).

В этих образах и мотивах модерна не мог не прочитываться бунт и против давления цивилизации с ее жесткими нормами, но в то же время и культуры с ее уже давно утратившими жизнь и отработавшими свой срок стилями. Короче говоря, в модерне происходил выплеск витализма, биологизма и игровой энергии, позволявших вернуться из многочисленных характерных для империи социальных связей и норм в состояние игры и свободы. Не случайно знаток архитектуры модерна Е.Борисова утверждает, что столь характерный для архитектурного стиля модерн элемент театрализации и игры затем перекочевал даже в неоклассицизм (313). Видимо, без ярко выраженного игрового инстинкта, который, например, столь очевидным образом присутствует в характерной для мирискусников театрализации жизни, культура Серебряного века вообще немыслима (314).

В философии это настроение получает выражение в таком направлении, как «философия жизни», истоки которой уходят к Гете. А расцвет будет связываться с именем Ф.Ницше. Ближе всего этой философии оказывается стиль модерн. Поскольку в этом стиле было больше игры, он, кажется, уступал великим и авторитетным стилям. Конечно, он не мог перечеркнуть определяющие архитектуру XVIII и начала XIX веков стили. Она заявила о себе в таких архитектурных течениях, как неоампир и неоклассицизм, продолжавшие существовать параллельно с модерном и которые, в конце концов, его и вытеснили. Собственно, классицизм не умирал и во второй половине X1X века. Но тогда он утопал в эклектике. В начале XX века за образцы архитектуры были взяты итальянское Возрождение, русский классицизм и ампир (315).

Не потому ли в 1909 году и возникает журнал «Аполлон», призванный поддерживать этот вытесняющийся распространяющейся дионисийской стихией комплекс? С этой точки зрения весьма показательна публикация в одном из номеров журнала «Аполлон» за 1914 год статьи Г.Лукомского. В ней высоко оценивается возвращение от начавшегося с Ф.Ницше распространения дионисизма и реабилитации архаики (в том числе и античной) к винкельмановскому идеалу,

когда-то на Западе представшем в раннем и позднем Ренессансе, но возникшем еще в Античности.

Г.Лукомский фиксирует нарастающий интерес к пассеизму, т.е. возвращению архитектуры к классическим образцам. «По-видимому, эта любовь к “старине”, наблюдаемая как в зодчестве, так и в прикладном искусстве, – пишет он, – объясняется тем, что, после всех неудачных попыток в 90-х годах минувшего столетия, к этим «новшествам» наступило отвращение… И вот сейчас в зодчестве искание первоисточников передвигается в еще более отдаленные эпохи. Столетний юбилей деятельности Захарова, Тома де Томона, Воронихина – застает нас на пороге изучения тех же первоисточников, которыми руководствовались и мастера расцвета классицизма в России. И постепенно от Палладио, Микеле Санмикеле и Антонио да Сангалло Старшего мы переходим к подлинникам античной эпохи. При этом нравятся и архаизованные, опрощенные формы храмов Пестума и Сицилии, и барочная трактовка античных стилей (римская архитектура)» (316).

Таким образом, в эпоху расцвета индустриального общества, когда возникает необходимость в возведении банков, народных домов, автогаражей, рынков, телефонных станций и метрополитенов, на протяжении всего периода Серебряного века не угасает и потребность в архитектуре классицизма. Вызванная вновь к жизни уже в самом начале XX века традиция классицизма еще долго продолжает быть актуальной, По сути, она будет гипнотически притягивать еще художников советской эпохи. Опыт искусства нескольких десятилетий XX века подтвердит мысль И.Грабаря. Эта возникшая в Серебряном веке ностальгия по аполлоническому искусству получит выражение в 30-е годы, когда архитекторы этого десятилетия вновь обратятся к классицизму. Снова будет издан идеолог классицизма – И.Винкельман.

Однако вот что интересно. Несмотря на успешные попытки возродить в начале XX века классицизм, все же это возрождение свидетельствовало лишь о ментальном идеале, о стремлении в ситуации разваливающейся империи сохранить нечто устойчивое. Этим символом устойчивости был расцвет в истории России петербургского периода и соответствующий ему стиль классицизма. Однако жизнь развертывалась в ином направлении. Империя разваливалась, а Россия двигалась к катастрофе. Поэтому нельзя не оценить и тех отзывов о классицизме, в которых фиксировалось разложение этого вытесняю-

щего стиль модерн на периферию архитектурного идеала с состоянием общества. Так, задавая вопрос, что вызвало появление неоклассицизма, архитектор О.Мунц пишет так: «Протест ли против “модерна”, бесцеремонно ворвавшегося в жизнь и посягнувшего на все традиции архитектуры, своего ли рода узко понимаемый «классический» национализм или же эпоха творческого безвременья, заставляющая видеть неизъяснимую прелесть в “далеком”, хоть и недавнем прошлом – это все равно. Важно и страшно то, что такой классицизм, наравне с возвеличением декоративных свободных форм вообще, грозит катастрофой – совершенным отделением так называемой художественной архитектуры от собственно строительства с его техническими, инженерными новшествами. Каменные декоративные фасады, навешенные на железобетонный остов, резкой фальшью конструкции знаменуют приближение катастрофы… Строительство будущего отвергает эти навешанные и даже ненавешанные фасады с их приклеенными рустами, железобетонными пустотелыми колоннами и прочей бутафорией «стиля», желающего лишь рекламировать, поражать и, в лучшем случае, подражать, но не приспособляться к жизни, не отражать ее более глубокое содержание» (317).

Но там, где возрождается идея аполлоновского, а значит и классицистского искусства, там возрождается и сопровождающий ее образ Рима. Улавливающий в российской истории циклическую логику, В.Паперный подтверждает: идея Рима была соблазнительна, как для Петра I, так и для Сталина. Но образ Рима возникал еще в сознании М. Ломоносова, когда он во времена Елизаветы наблюдал предпринятую Растрелли перестройку Царскосельского дворца (318). Эту традицию в архитектуре Петербурга продолжали Ч.Камерон и Д.Кваренги. Но эта традиция возродится и в советскую эпоху. Архитектор А.Щусев заявит, что «преемниками Рима являемся только мы» (319).

Позднее А.Синявский сформулирует, что по своему духу социалистический реализм ближе русскому XVIII веку, нежели XIX веку. А.Синявский имел в виду государственную целесообразность как доминанту. Констатируя требование к искусству – каким быть миру и человеку должно, А.Синявский делает вывод: «Мы пришли к классицизму» (320). В 40–50-е годы реабилитация классицизма уже развертывалась не только в литературе, что фиксирует А.Синявский, но в еще большей степени в архитектуре. Не случайно исследователи архитектуры рубежа XIX–XX веков вынуждены признать, что неоклас-

сицизм в архитектуре предреволюционного десятилетия не только определял, но повлиял на развитие советской архитектуры (321). Значит, И.Грабарь, защищая в начале XX века классицизм, оказался прав. Но неоклассицизм в архитектуре подтверждает также ту истину, что, несмотря на беспрецедентные художественные новации, он вовсе не был выпадением из истории русского искусства.

Литература

58. Розанов В. Когда начальство ушло… М., 2005., с. 341;

59. Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания. Тбилиси., 1991., с. 40;

60. Бердяев Н. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004., с. 325;

61. Бердяев Н. Указ. соч., с. 325;

62. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995., с. 53;

63. Мережковский Д. Указ. Соч.. с. 135;

64. Гумилев Л. От Руси к России. Очерки этнической истории. М., 1992., с. 291;

65. Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997., с. 264;

66. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев. 1991., с. 454;

67. Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. Берлин., 1924., с. 93;

68. Розанов В. Когда начальство ушло… 1905–1906 гг., М., 2005., с. 11;

69. Розанов В. Указ. Соч., с. 22;

342. Бердяев Н. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. Берлин. 1924;

243. Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры). // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин., 1923, с. 23;

244. Мережковский Д. Полн. Собр. Сочинений., М., 1914., т. X1X–XX., с. 203;

245. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6., М., 1975., с. 292;

246. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. // Мережковский Д. Эстетика и критика. М., Харьков., 1994., т. 1., с. 144;

247. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000., с. 69;
248. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989., с. 36;
249. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991., с. 134;
250. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001., с. 123;
251. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989., с. 37;
252. Белый А. Указ. соч., с. 203;
253. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989., с. 374;
254. Федотов Г. Письма о русской культуре. // Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры., т. 2., СПб., 1992., с. 167;
255. Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца Х1Х – начала ХХ века. М., 1971., с. 155;
256. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991., с. 134;
257. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001., с. 303;
258. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 1. М., 1975., с. 127;
259. Брюсов В. Указ. соч., с. 290;
260. Мережковский Д. Собрание стихотворений. СПб., 2000., с. 74;
261. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 1. М-Л., 1960., с. 337;
262. Блок А. Указ. соч., с. 360;
263. Блок А. Указ. соч., с. 382;
264. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т., т. 1. М., 1990., с. 30;
265. Ницше Ф. Указ. соч., с. 108;
266. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991., с. 391;
267. Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. СПб., 1999., с. 394;
268. Вебер А. Указ. соч., с. 422;
269. Вебер А. Указ. соч., с. 469;
270. Бодлер Ш. Проза. Харьков., 2001., 482;
271. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т., т. 2. М., 1990., с. 30;
272. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и в прозе. М., 1988., с. 303;
273. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 1. М., 1973., с. 231;
274. Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008., с. 126;
275. Зедльмайр Х. Указ. соч., с. 126;

276. Мережковский Д. Эстетика и критика., т. 1. Москва-Харьков., 1994., с. 216;
277. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989., с. 386;
278. Бердяев Н. Указ. соч., с. 386;
279. Флоренский П. Столп и утверждение истины, т. 1. М., 1990, с. 174;
280. Волынский А. Леонардо да Винчи. Киев, 1909;
281. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991., с. 468;
282. Флоровский Г. Указ. соч., с. 468;
283. Флоровский Г. Указ. соч., с. 469;
284. Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону. Аполлон, 1909., № 1., с. 5;
285. Дягилев С., Философов Д. Сложные вопросы. Искусствознание, 1999, № 1, с. 554;
286. Дягилев С., Философов Д. Указ. соч., с. 554;
287. Дягилев С., Философов Д. Указ. соч., с. 554;
288. Дягилев С., Философов Д. Указ. соч., с. 556;
289. Дягилев С., Философов Д. Указ. соч., с. 559;
290. Мережковский Д. Эстетика и критика. Т. 1. Москва – Харьков, 1994., с. 170;
291. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001, с. 8;
292. Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея. // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М., 199., с. 235;
293. Бенуа А. Мои воспоминания в 5 книгах. Кн. 4-5. М., 1980., с. 92;
294. Мережковский Д. Эстетика и критика, т. 1. Москва - Харьков, 1994, с. 146;
295. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989, с. 188;
296. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии., М., 1991., с. 135;
297. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001, с. 391;
298. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991, с. 134;
299. Хренов Н. Шесть тезисов о символизме.// Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца Х1Х – начала ХХ века. М., 2013;

300. Стернин Г. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988, с. 35;
301. Стернин Г. Указ. соч., с. 33;
302. Виппер Б. Архитектура русского барокко. М., 1978, с. 29;
303. Бенуа А. Мои воспоминания в 5 кн., кн. 1-3. М., 1980, с. 654;
304. Игнатов С. Погорельский И. Гофман. // Русский филологический сборник. Варшава, 1914, № 3-4, с. 251;
305. Бенуа А. Указ. соч., с. 654;
306. Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца Х1Х – начала ХХ века. М., 1971., с. 31;
307. Маковский С. 308. Борисова Е., Каждан Т., Указ. соч., с. 170;
309. Грабарь И. Введение в историю искусства. // История русского искусства в 10 т., т. 1. М., 1910, с. 24;
310. Борисова Е., Каждан Т. Указ. соч., с. 79;
311.Нащокина М. Иконография архитектуры европейского модерна. В кн. : Европейский символизм. М., 2006, с. 164;
312. Нащокина М. Указ. соч., с. 164;
313. Борисова Е., Каждан Т. Указ. соч., с. 73;
314. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М., 2001, с. 171;
315. Борисова Е.. Каждан Т. Указ. соч., с. 35;
316 .Лукомский Г. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга. Аполлон, 1914.. № 5., с. 8;
317. Борисова Е., Каждан Т. Указ. соч., с. 217;
318. Паперный В. Культура Два. М., 1996, с. 57;
319. Паперный В. Указ. соч., с. 59;
320. Синявский А. Литературный процесс в России. М., 2003, с. 165;
321. Борисова Е. Каждан Т. Указ. соч., с. 167.

Владимир Мясников (Москва)

Густав Густавович Шпет – мыслитель Серебряного века

Писатель, если только он
Волна, а океан – Россия,
Не может быть не возмущен
Когда возмущена стихия.
Я.Полонский

Золотой век русской философии совпал с Серебряным веком художественной культуры России. Но не просто совместился во времени. Реалии наступившего XX столетия были столь сложны и драматичны, что необходимость осмысления бытия вызвала в стране взлет философской мысли, вдохнула биение жизни буквально во все ее проявления, в том числе и в герменевтику, ибо именно она учила расшифровывать символы, понимать скрытый смысл реальных явлений, создавала методологию гуманитарного знания. Волнение философски настроенных умов было частью общеевропейского научного процесса. Однако именно в России произошла редчайшая вспышка духовности, вызванная взаимным проникновением и взаимным обогащением, творческим слиянием удивительных противоположностей – философии раскрытия символов и поэзии символизма. Крупнейшие поэты (А.Блок, А.Белый, Вяч.Иванов, К.Бальмонт, Д.Мережковский) лишь в рамках общеевропейского символизма смогли выразить себя и дать внятное звучание мотивам и мелодиям эпохи. Философом, которому далось диалектически соединить эти противоположности, был Густав Шпет. Для него символизм был не только наиболее близким направлением в поэзии, но и импульсом к разработке теории и искусства толкования текста.

Тем не менее герменевтика была лишь одним из направления деятельности философа. Обозрев все горизонты развития общественной мысли в России и за ее пределами, Густав Шпет своими трудами по феноменологии, эстетике, философии языка и психологии ввел русскую философию в русло не только европейской, но и мировой

науки. Он – первый русский философ, который мог беседовать, спорить и творить на равных с крупнейшими философами Запада. И в жизни, и в науки он был экстраординарной фигурой, выделявшейся даже на фоне таких гигантов русской культуры, как К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд, В.И.Немирович-Данченко, В.И.Качалов, с которыми он был близок. К его сподвижникам и друзьям можно отнести не столько ученых-философов, сколько поэтов-символистов (имеются в виду А.Белый и Ю.Балтрушайтис). Вероятно, потому что сам Шпет был не только философом, но и литератором, всем своим творчеством постоянно доказывая, что невозможно и не нужно разделять эти две грани истинного таланта.

Густав Шпет наряду с Владимиром Соловьевым, Владимиром Вернадским, Николаем Бердяевым и Павлом Флоренским принадлежит к плеяде крупнейших национальных русских мыслителей. Он был их современником и сотоварищем по цеху. Бердяев и Шпет в годы учебы в университете пережили период увлечения марксизмом, но затем перешли к собственным философским изысканиям. Бердяев вместе с философами И.А.Ильиным, Б.П.Вышеславцевым, о. Сергием Булгаковым, Н.О.Лосским, Ф.А.Степуном, С.Л.Франком в 1922 г. Вынужден был покинуть Россию. Шпету также было дано соответствующее указание властей, но он ответил отказом. Поляк по происхождению, Густав Шпет считал Россию своей родиной и хотел работать во имя ее культурного расцвета. Его натуре был свойственен стоицизм.

«“Стоик” – это тот, кто “стоит”, хотя бы и рушилось все вокруг, “стоик” – это тот, кто выполняет свой долг до конца, хотя бы и не было никого, кто бы спросил с него…» [3, с. 5]. Русская интеллигенция и по взглядам своим (где еще девиз «жить добродетельно» находил такой отклик в умах?!), и по характеру многократно являла образцы стоицизма. Но ее стоицизм не означал, как у греческих и римских стоиков, примирения с окружающей действительностью и собственной судьбой, а как раз, наоборот, был нацелен на терпеливое, последовательное, христианское их преобразование.

Стоицизм – высшее проявление силы духа. В жизни, чтобы стать стоиком, не обязательно буквально следовать учению Зенона и Сенеки – нужно быть личностью, о которой говорят: он (или она) сам по себе, т.е. явился миру человеком, идущим своим путем, ни к кому не примыкающим и никем не помыкаемым. Густав Шпет обладал именно таким самостоятельным и независимым характером. В спра-

вочной литературе его называют последователем Э.Гуссерля. Думается, что это поспешное и не совсем верное заключение, основанное на крайней идеологизированности науки в недавнем прошлом и стремлении былых противников философа приклеить к его трудам ярлык «влияние Запада». В равной степени они могли бы назвать Шпета и гегельянцем: ведь именно в его переводе российская общественность ознакомилась с «Феноменологией духа». Могли провозгласить и последователем русского философа Н.Г.Дебольского, создавшего в 1892–1895 гг. свою «Философию феноменального формализма». Однако теперь, когда труды Шпета доступны и специалистам, и публике, все расставилось по своим местам и стало очевидно, что все эти наклейки к его имени искусственны. Он пережил влияние марксизма, но не стал марксистом, ему было свойственно увлечение гуссерлианством, но он не стал гуссерлианцем. Он был и в жизни, и в науке «сам по себе», он и ныне остается крупнейшим философом-идеалистом, одним из классиков русской философии.

Густав Густавович Шпет родился 7 апреля 1879 г. в Киеве. В классической гимназии ему легко давались математика и языки. Поступив в Университет Св.Владимира, 19-летний одаренный юноша выбрал физико-математический факультет. Ему импонировало, что математика представляет собой не сумму знаний, а способ мышления. По окончании второго курса он был исключен из Университета за участие в социал-демократическом движении, арестован и затем выслан из Киева. Он и А.В.Луначарский «проходили по одному делу». Лишь в 1901 г. Шпету посчастливилось вернуться в Университет. Прежние университетские занятия с главными естественными дисциплинами приучили его к строгому научному подходу, который теперь он реализовывал на историко-филологическом факультете. Его работе «Ответил ли Кант на вопросы Юма?» на конкурсе присудили золотую медаль; кроме того, ее опубликовали в университетском издательстве. Таким образом, первый шаг в большую науку был сделан.

Незаурядные способности Шпета получили достойную оценку: по окончанию Университета он был оставлен на факультете для подготовки к профессорскому званию. Но репутация «критического вольнодумца», обыски и аресты, которым он подвергался, лишали его возможности преподавать в государственных учебных заведениях. Поэтому он начал педагогическую деятельность в частной гимназии

и на Высших женских курсах. Кстати, еще 13-летним гимназистом Шпет подрабатывал уроками.

Преподавать не только в университетах, но и в гимназиях для него было естественно. К тому же это было и влиянием времени: университетские профессора встречались с молодежью еще в гимназии. Одной из гимназических слушательниц оказалась Анна Горенко – будущая поэтесса Анна Ахматова, которая была на десять лет моложе своего преподавателя. Кстати, именно в гимназии ученый встретил и свою любовь Наталию Константиновну Гучкову, племянницу известных предпринимателей и политических деятелей тогдашней России Александра и Николая Гучковых. Впоследствии она стала его женой.

В 1907 г. Густав Шпет был прикомандирован к Московскому университету. Незадолго до этого, в 1905 г., университет возглавлял первый избранный ректор – выдающийся русский философ С.Н.Трубецкой, с 1900 по 1905 гг. являвшейся редактором журнала «Вопросы философии и психологии». Научная, литературно-общественная среда, в которую попал Шпет, была благоприятна для его дальнейшего роста. Он стал близок к разместившемуся в гостинице «Метрополь» издательству «Скорпион», ведущими авторами которого были символисты В.Брюсов и Ю.Балтрушайтис, основателем – московский купец Сергей Александрович Поляков. Математик и философ, он знал 15 языков. Юргис Балтрушайтис, дружбу с которым Шпет пронес через всю дальнейшую жизнь, по образованию тоже был математиком, выпускником физико-математического факультета Московского университета.

Г.Шпет преподает на Высших женских курсах, а с 1909 г. – в Народном университете Шанявского. Год спустя, после сдачи магистерского экзамена по философии, его утверждают в звании приват-доцента. Материальное положение позволяет ему посещать Европу во время летних каникул 1910 и 1911 гг.

В это же время он помогает известному логику и психологу проф. Г.И.Челпанову (1863–1936) основать Московский психологический институт. С Георгием Ивановичем Челпановым Шпет познакомился еще в годы учебы в Киевском университете. Н.А.Бердяев так вспоминал преподавательскую деятельность Челпанова: «Г.И.был первым философом, которого я в жизни встретил и с которым много беседовал на философские темы. Он был молодым приват-доцентом Киевского университета, читал необязательный курс, посвященный

критике материализма, при переполненной аудитории. Потом из этого курса вышла его книга «Мозг и душа». Я был юным студентом, марксистом, и вместе с тем сторонником идеалистической философии. Я почти никаких курсов в Университете не слушал, но часто ходил на курс Г.И.Челпанова о материализме. Он был прекрасный лектор. Я очень сочувствовал критике материализма» [1, с. 13].

В 1912–1913 гг. Густав Шпет подолгу жил в Германии и Швейцарии, наведываясь и в другие страны Европы. Молодой русский ученый, свободно владевший основными европейскими языками, блистал в Геттингенском университете, трудился в библиотеках Берлина, Парижа и Эдинбурга. В Геттингене, прославившемся своим содружеством поэтов «Союз рощи» и Академией наук, Шпет работал у Эдмунда Гуссерля, познакомился с «новинкой» – книгой мэтра европейской философии «Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913). Предыдущий двухтомный труд этого автора «Логические исследования» (1900–1901) был хорошо известен Шпету. Его привлекла попытка немецкого ученого критически оценить психологизм и подойти к философии как к «строгой науки», уделить особое внимание проблемам логики и философии математики. Это было тем более интересно, что совпадало с собственными воззрениями на предмет.

Итогом размышлений под сенью знаменитой геттингенской рощи стал вышедший в Москве в 1914 г. труд Густава Шпета «Явление и смысл», в котором он показал, что феноменология – это инструмент для «исследований пути образования смысла, причем не только в их абстрактном аспекте, но и в их исторической конкретности». Русский философ воспринял критически построение Э.Гуссерля и открыто заявил о недостаточности его концепции. Шпет считал, что «анализ сознания предполагает историческое исследование "смысловой" деятельности человека в искусстве, литературе, науки, религии и т.д.». Основной задачей философии, по Шпету, является изучение разнообразных форм «духа в их социальной сути: язык, культ, искусство, техника, право» [2, с. 5].

За рубежом раскрывается еще одна грань таланта Шпета: он ведет постоянную переписку со своей юной невестой Наталией Гучковой. Культура личной переписки в ту пору достигла своего расцвета. Почта отличалась аккуратностью и точностью исполнения своих функций. Почте можно было доверять. Перлюстрация еще не приняла государственного массового масштаба. Регулярное изложение в

письмах (как и в дневниках) своих взглядов, своего отношения к текущим событиям политической и культурной жизни было частью жизненного уклада образованных людей, правилом, не менее распространенным, чем чтение газет. Это отношение к переписке Густав Шпет пронес через всю свою жизнь, создав необычное по глубине педагогических идей и общественного звучания эпистолярное наследие. К сожалению, от него сохранилась лишь небольшая часть; в семейном архиве имеются также три записные книжки дневникового характера, относящиеся к 1921–1931 гг.

После нескольких лет научной работы за границей, где Шпет непосредственно знакомился с современными философскими течениями и школами в лице их выдающихся представителей, отмеченная выше установка на философию как строгое знание, приобретает совершенно законченную форму. Всякая новая его работа является не только этапом внутреннего роста, но и планомерно развивает в разных направлениях эту основную мысль. Его интересуют главным образом основы гуманитарных наук. Значительную часть своих исследований он посвящает принципам истории, лингвистике и наук об искусстве. Уже в книге в 1914 г. «Явление и смысл» Шпет совершенно оригинально ставит проблему конкретного культурно-социального бытия герменевтики как теории его познания в аспекте общефилософских проблем и тем самым предвосхищает то направление мысли, вокруг которого вращаются вопросы европейской философии последних лет. Но наиболее полно и плодотворно проблема эта ставится в его магистерской диссертации 1916 г. «История как проблема логики», в которой собран огромный, малоизвестный или до того времени не использованный исторический и историографический материал, относящийся к проблемам исторической науки главным образом XVIII в. Второй том этой работы и обширное введение, посвященное герменевтике, к сожалению, остались в рукописи. Научная культура требует поставить автора в условия, при которых эта капитальное его исследование могло бы получить полное завершение. Частично эта тема нашла выражение в ряде обстоятельных статей в журнале «Вопросы философии и психологии» и других периодических изданиях. Следует отметить, что завершение этой работы Шпета было бы вместе с тем продолжением и завершением работ по методологии истории, предпринятых покойным академиком А.С.Лапо-Данилевским.

В области наук об искусстве Шпет работал как в сфере общей эстетики, так и в сфере специализированных дисциплин, главным об-

разом поэтики, литературоведения и театроведения. В области общей эстетики основополагающими являются: 1. «Проблематика современной этики». 2. «Эстетические фрагменты». Терминология и понятия, вводимые им, в настоящее время являются принятыми в соответствующих работах в Государственных академиях художественных наук, выдвинутые им проблемы разрабатываются в целом ряде докладов и лабораторно-коллективных исследованиях. Особенно существенным является его принцип разделения эстетики от теории искусства.

Ко всему вышесказанному, следует прибавить, что Шпет обладает исключительным даром и умением организовывать и руководить научно-исследовательской работой. В этом направлении он имел большой опыт не только как руководитель университетских семинариев, но и как первый директор, под руководством которого был организован Институт научной философии при Московском университете, как организатор и заведующий Кабинетом этнической психологии при Московском университете, как редактор «Ежегодника» и серии переводной литературы и, наконец, как организатор философского разряда Государственной академии художественных наук, вице-президентом и почетным членом которой он состоял.

Литература

1. Бердяев Н.А. Памяти Георгия Ивановича Челпанова // Челпанов Г.И. Мозг и душа: Критика материализма и очерк современных учений о душе. М., 1994.

2. Пастернак Е.В. Г.Г. Шпет // Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989.

3. Сапов В.В. О стоиках и стоицизме // Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. М., 1995.

Марина Логинова (Саранск)

Эстетический аспект «непостижимого» в философствовании С.Л.Франка

Принадлежность С.Л.Франка религиозно-философскому Ренессансу определила специфику его ви́дения основных философских проблем – онтологических, аксиологических, эстетических, этических.

Религиозно-философский Ренессанс начала XX века был направлен на утверждение и обоснование духовных ценностей в противовес метафизике. Расколов мир на бинарные оппозиции (сущность/существование, покой/движение, объект/субъект), традиционная метафизика утверждала самоценность Я, никогда не ставя ее под вопрос. Методологическая установка русских философов этого времени направлена на диалогическое понимание человека и мира, находящееся вне рамок субъект-объектных отношений и провозглашающее поиск онтологических основ философии. Такую метафизику, идущую от В.С. Соловьева, сами философы считали конкретной, способной органически объединить рациональные и внерациональные способы познания мира. К. Мочульский характеризует рубеж XIX–XX в. как время переживания философами и художниками мистического опыта, из которого «выросло символическое искусство: трагическая попытка выразить словами по существу невыразимое» [2, с. 31].

Философия всеединства как «единства во множественности» В.С.Соловьева трансформируется у С.Л.Франка в онтологическое «конкретное всеединство» [1, с. 243] как восхождение к познанию мира в его подлинной сущности. Поиски подлинной сущности бытия привели С.Л.Франка к платонической традиции, согласно которой познание бытия не может быть только логическим. От Плотина, Н.Кузанского, М.Экхарта им были унаследованы идеи проникновения мира и человека божественным всеединством, а также присутствия божественного начала в каждом человеке.

Для определения эстетического аспекта «непостижимого» в рассуждениях Франка необходимо выявить специфику его философской методологии. Философ видит свою задачу в том, чтобы подвести под конкретную метафизику всеединства логико-онтологический фундамент, т.е. рационально обосновать сверхрациональную реальность. В системе знания Франк выделяет «доступное» и «недоступное», «непостижимое», анализу которых посвящена его знаменитая работа 1938 г. [3].

В этой работе представлены не только основные категории его философской системы, но и обоснование всеединства как связи всех сфер бытия в единое целое. При этом «непостижимое» Франка отличается от кантовской «вещи в себе», поскольку оно может «при всей своей непостижимости, – пишет философ, – как-то встречаться в составе нашего опыта (понимая «опыт» в широком смысле слова, как совокупность всего, что нам в какой-либо форме «дано», нам «предстоит» или «открывается»)» [3, с. 196].

Франк называет непостижимое «мистическим знанием», п**одразумевая** слияние внутреннего содержания с внешним проявлением бытия. Собственно мистическим знанием можно, вслед за Мочульским, обозначить все учение о всеединстве, когда каждая часть бытия несет на себе отпечаток общего, **следуя идее** «все во всем». За каждым проявлением бытия Франк видит то, что невозможно выразить языком понятий. «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?» – эти вопросы, сформулированные Ф.И.Тютчевым, могут быть своеобразным эпиграфом к пониманию непостижимого всеединства, которое пронизывает все уровни бытия: предметное, человеческое, метафизическое.

Анализируя эти уровни, Франк приходит к выводу о том, что непостижимое ближе к человеку в душевной жизни как соединение «самости» человека с непосредственностью бытия. Объединение внешнего и внутреннего бытия выражается в явлениях красоты. Философ отмечает, что прекрасное есть специфический чистый опыт восприятия реальности «вне всякого умственного ее анализа» [3, с. 425].

Выделение эстетического аспекта в непостижимом позволяет Франку обосновать созидательную свободу художника. Он посвящает серию этюдов анализу поэтического выражения у Гете, Рильке, Пушкина, Тютчева. Именно в искусстве, отмечает философ, происхо-

дит преодоление отвлеченного смысла, выражение и эмпирического, и духовного бытия.

Здесь мы выходим на значимую для русского религиозно-философского Ренессанса проблему выразительности как проявления непостижимого, в том числе через красоту, «то, что невыразимо логически, и именно потому выразимо только эстетически» [3, с. 109]. Философ определяет выразительность как «душеподобное» соответствие внешнего выражения внутреннему бытию человека. В момент «душеподобности» эстетического восприятия человек соединяется с бытием как таковым. Выразительность как проявление непостижимого объединяет Я и Другого, устанавливает диалог между ними.

Большое значение Франк придавал поэзии, способной «выразить то, что в иной – именно отвлеченно-логической форме невыразимо» [3, с. 86]. Для философа поэзия погружена в бытие, отвечает на его вопросы и потому не может рассматриваться только как проявление субъективной выразительности поэта. Искусство служит всеединству тем, что устанавливает диалог между художником и воспринимающим, заставляет чувствовать и себя, и Другого. Если красота не способна спасти мир, то она дает надежду на потенциальную гармонию, дает возможность соприкосновения с непостижимым. Художественное творчество есть одновременный процесс «открытия себя в мире» и «открытия мира в себе». Поэтому искусство, в том числе поэзия, «снимает» дуализм традиционной метафизики (формы и содержания, объективного и субъективного, временного и вечного), являясь «самооткровением» бытия.

Отметим, что модель искусства так притягательна для Франка, что он ориентируется на нее в своих философских построениях. Дело в том, что интуиция всеединства более представлена в форме искусства, чем в логических формах. Однако философия может преодолеть логическую ограниченность путем трансцендентального мышления, суть которого заключается в том, что комбинация понятий в своем единстве дает возможность выражения непостижимого через потенциальную форму. Такой потенциальной формой выступает выразительность. Таким образом, через выразительность человек соприкасается с непостижимым.

Онтологическая проблематика получает дальнейшее развитие в антропологии С.Л.Франка. Художник, создавая образ, открывает для себя и Другого непостижимое. Поэтому эстетический аспект «непостижимого» в системе С.Л.Франка составляет единство сторон: дан-

ности бытия и творчества через выражение красоты как импульса для преобразования бытия.

В традиции отечественного религиозно-философского Ренессанса мы выделяем проблему поэтизации мышления. Со времен Платона эстетическое мышление находится под властью «мимезиса» как выявления первозданного образа. Значение языка как средства выражения, обозначенного в данной традиции, привело к формированию такого понимания искусства, в котором изобразительность связана с выразительностью.

Отметим, что поэтическая сущность бытия – идея, нашедшая выражение в христианской мистике и в теории немецкого литературного символизма. Философы (Ф.Шлегель, Ф.Новалис) видели в поэтизации прообраз универсального творчества как единения философии, религии, науки, а в качестве основной идеи признавали поиск духовной сущности мира посредством герменевтики как метода анализа текста. В отечественной традиции поэтизация мышления понимается как способ интуитивного понимания непостижимой сущности всеединого бытия.

Таким образом, эстетический аспект «непостижимого» в философствовании С.Л.Франка связан с онтологическим подходом в философии, который состоит в постановке и решении проблемы выразительности как проявления непостижимого; направленности выразительности непостижимого на Другого; поэтизации мышления как способе интуитивного понимания всеединого бытия.

Литература

1. Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.
2. Мочульский К.А. Александр Блок, Андрей Белый, Валерий Брюсов. М.: Республика, 1997. 479 с.
3. Франк С.Л. Непостижимое // Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 183–607.

Ольга Смирнова (Оренбург)

Концепция «космического хозяйства» в системе русской философско-религиозной мысли рубежа XIX–XX вв. как проявление духовных исканий эпохи

На рубеже XIX–XX вв. в России чрезвычайно возрос интерес к проблемам экономического характера. На этот факт обращали внимание многие современники. Так, например, Д.Н.Бородин – бессменный секретарь Собрания экономистов – научного общества, действовавшего в Санкт-Петербурге, писал, что с конца XIX в. «в ученых кружках и среди учащейся молодежи исторические явления старались объяснить борьбой экономических интересов», а обновления общества ожидали «не столько от общественного устройства, сколько на почве экономических реформ» [9, с. 1].

Повышенным вниманием пользовался вопрос о феноменологии хозяйства и хозяйственной деятельности. Его анализ разворачивался на базе различных методологических систем – от смитианства, манчестерства и марксизма до строгого традиционализма. В ряду обозначившихся точек зрения особое место заняли взгляды, опиравшиеся на религиозно-философскую традицию российской общественной мысли, связанную с духовным пониманием этой, казалось бы, сугубо материальной сферы общественных отношений. К 1890-м гг. в трудах его представителей были намечены контуры основных подходов в осмыслении хозяйственной проблематики. Они разворачивались в русле русского религиозного космизма и концепции всеединства, уходящих корнями к античной мировоззренческой традиции, основанной на космоцентризме, в соответствии с которым космос виделся онтологической основой всего сущего, содержащей возможность всеобщей гармонии.

Идейным вдохновителем теории религиозного космизма был Н.Ф.Федоров, а концепции всеединства – В.С.Соловьев. При этом оба мыслителя вполне осознавали идейную близость, на что, в частности, указывал Соловьев, называя Федорова «своим учителем и отцом духовным» [1, с. 294–296]. Они были убеждены, что человечество

обязано приложить все силы для обеспечения гармоничного развития человека и природы, перевести ставшую традиционной конфронтацию между ними в доброе содружество в целях обеспечения общего прогресса природы и общества. Обосновывая эту мысль Н.Ф.Федоров подчеркивал: «Природа в нас начинает не только сознавать себя, но и управлять собою; в нас она достигает совершенства, или такого состояния, достигнув которого она уже ничего разрушать не будет, а все в эпоху слепоты разрушенное восстановит, воскресит. Природа, враг временный, будет другом вечным, когда в руках сынов человеческих она из слепой, разрушительной силы обратится в воссозидательную» и устранение этой вражды есть задача человечества, задача «существ, наделенных чувством и разумом» [12].

Он утверждал, что человек как разумно-деятельная сила ничего не получает даровым способом, все, чем он владеет, им обретается в труде. Однако трудовая деятельность имеет более широкий смысл, чем удовлетворение материальных потребностей. В ходе нее человек выступает соучастником Творца. Его главное призвание состоит в том, чтобы внести целесообразность в природу, являющуюся несовершенной адской силой [с. 13, 162, 256, 307; 14, 55, 123, 189].

В то же время, подчеркивал Федоров, надо иметь в виду, что для реализации этого великого призвания, человеку необходимо отказаться от строгого утилитаризма в хозяйственной деятельности, которая, как правило, пронизана барышничеством, раздором и насилием, ограничивающими целевые установки лично-частными интересами, и обратиться к основам высокой нравственности, делающей человека человеком. Иными словами, по его мнению, хозяйство станет истинным только тогда, когда человек прекратит скользить по поверхности бытия, создавая одни фикции в виде разного рода технических усовершенствований в целях удовлетворения своих, порой далеко не разумных, потребностей [13, с. 4; 18, 199].

Мыслитель считал, что человек должен не использовать и не покорять природу, а чувствовать онтологическую связь со «стихией Великого Пана», выступая в ней не подчиненным, не подчиняющим, а организующим началом на пути преобразования хаоса бытия в космос. Раскрывая эту мысль, он писал: «Не соперничать, не равняться с лилиями долин, с блеском солнца, как это мы делаем в наших позолотах, с голубизной неба в наших обоях, стенных

украшениях, в наших одеждах, но вносить сознание и волю в слепую силу» природы [10].

При этом Федоров был убежден, что хозяйственная деятельность не должна ограничиваться пределами земной планеты, ей следует идти дальше, вовлекая в свою орбиту все космическое пространство, и на этой основе создавать *хозяйство космическое*. Эту практику он рассматривал как всеобщее дело. Один из его ключевых тезисов гласил: «Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других (альтруизм), а со всеми и для всех», претворяя ту «полноту», которая входит в понятие Царствия Божия [13, с. 96, 118, 314]. Лишь в этом процессе может быть реализована должная жизненная стратегия человека, состоящая в том, чтобы быть хозяином всего сущего в целях воплощения главного замысла Творца – одухотворение мира как средства его спасения. Неслучайно высшей формой хозяйственной активности он считал «труд воскрешения», в котором видел максимум созидательного делания человека, в ходе которого «микрокосм-человек исторгнет из макрокосмоса-вселенной смерть и снимет проклятие с земли» [6, с. 310].

Годы спустя С.Н.Булгаков, анализируя эти идеи, писал, что в «Философии общего дела» Федоров, «в сущности, дал грандиозную систему философии хозяйства, которая является поистине его *апофеозом*», что он указал человечеству возможности таких достижений, о которых ранее никто не помышлял, а именно, поставил «задачу трудового воскрешения мертвых, хозяйственного воспроизведения и возвращения жизни». Фактически, отмечал он, Федоров превратил хозяйство в теургию, или, вернее, то и другое слил воедино, поскольку воскрешение мертвых для него перестало быть теургическим, а всецело стало хозяйственно-магическим [6, с. 310].

Таким образом, Федоров, как и мыслители, разделявшие его воззрения, в числе которых, в частности, были Ф.М.Достоевский и Л.Н.Толстой, считал важным вывести хозяйственный процесс за рамки исключительно производственной деятельности и превратить его в духовное творчество по восстановлению жизни [1, с 288, 294]. При этом мыслилось не простое, физическое воскрешение умерших в их прежнем состоянии, в каком они, как писал В.С.Соловьев, разделяя федоровские идеи, «стремятся пожирать друг друга», а восстановление их *в должном виде*, а именно, в таком, в котором все они не исключают, а сохраняют и восполняют друг друга [1, с. 296].

Именно в этом Федорову виделось должное направление хозяйственной деятельности и ее высшая цель.

Впоследствии эти воззрения получили дальнейшую разработку в ходе философского-религиозного ренессанса начала XX в., когда в обществе в числе первоочередных были выдвинуты проблемы нравственности, осмысление которых сопровождалось отрицанием опыта в качестве основного метода познания и активной разработкой категории *должного* как воплощения абсолютных заповедей и принципов. Наиболее последовательное осмысление хозяйственной деятельности с рассмотренных позиций было предпринято С.Н.Булгаковым, осуществившим в начале XX в. идейный переход от марксизма к идеализму [7, с. 14].

На этом мировоззренческом фундаменте Булгаков развернул осмысление феномена политэкономического знания как знания духовного, а также заложил основы оригинального экономического учения, базирующегося на христианском понимании хозяйственной сферы жизнедеятельности [2, с. 74; 3, с. 16]. Обосновывая свою точку зрения, мыслитель отмечал, что именно христианство принесло с собой новое отношение к хозяйственному труду, превратив его из «подневольной тяготы» в особое делание по исполнению религиозно-нравственных обязанностей. В итоге, подчеркивал он, христианство, сформировав новое отношение к хозяйственной деятельности, стало тем лоно, в котором сложились условия для ее научного осмысления, а поэтому вне этой мировоззренческой системы адекватный анализ экономической сферы общественных отношений практически невозможен [4, с. 348].

Учитывая этот факт и стремясь преодолеть религиозную индифферентность существующих экономических концепций, Булгаков создал оригинальную, мировоззренчески ориентированную на христианскую традицию, теорию хозяйства. В первой четверти XX в. ее разработка стала одним из основных направлений научного творчества мыслителя, что нашло отражение в ряде его работ и публичных выступлений. В целостном виде эту теорию, получившую название «философия хозяйства», он представил в докторской диссертации с одноименным заглавием, защита которой состоялась в Московском университете 21 сентября 1912 г. На следующий день «Русские ведомости» сообщили, что докторский диспут сопровождался широкой полемикой и привлек «массу интересующихся», переполнивших обширную Богословскую

аудиторию. Официальные оппоненты – правовед С.А.Котляревский и экономист Н.А.Каблуков, несмотря на ряд возражений и замечаний, отметили, с одной стороны, новизну исследуемой в диссертации проблемы, а с другой – смелость диспутанта в искании истины.

Впоследствии Булгаков продолжал разработку темы, указывая, что в «Философии хозяйства» состоялась лишь ее постановка и обозначение основных положений. Итоги ее дальнейшего осмысления он представил в философском трактате «Свет невечерний: умозрения и созерцания», в котором, по его словам, была предпринята попытка установить, как «в свете религиозного опыта… зрится и оценивается “мир сей” с его тревогами и вопрошаниями», в частности, и в сфере, касающейся хозяйственной системы отношений как сущности эсхатологической [6, с. 3].

Предлагаемую теорию автор исследования рассматривал как один из возможных подходов при описании полноты бытия, основу которого он видел в учете такой важнейшей характеристики земного мира, какой является противостояние в нем жизни и смерти, сферы живого и сферы мертвого или механического. При этом «позитивным» началом мыслитель провозглашал жизнь, а смерть рассматривал необъяснимым и противоестественным отрицанием жизни, обладающим лишь призрачным бытием и нуждающимся в опоре на реальное бытие. Он писал: «Метафизически смерть живого не только не естественна, но и противоестественна, противоречива, а потому и логически немыслима: мы не можем продумать этого понятия в силу закона противоречия, однако эмпирически она стала законом естества, наиболее общим и глубоким. В этом противоречии загадка для мысли» [8, с. 82].

Далее он подчеркивал, что, несмотря на свою «незаконность», смерть и связанная со смертью сфера «мертвого» бытия являются непреложными и абсолютно фундаментальными элементами реальности, и в связи с этим сама жизнь, которая по своей метафизической сути должна быть вневременной и абсолютной, предстает в мире только как смертная жизнь, как переплетенная со смертью и подверженная временному течению, как неабсолютная. Именно это необъяснимое и иррациональное внутреннее противоречие самой жизни, противоречие между ее подлинной сущностью, выступающей как должное, как идеал, и ее фактическим, несовершенным состоянием, объясняет все наиболее принципиальные особенности конкретного земного бытия. Мыслитель отмечал: «Можно сказать, что весь миро-

вой исторический процесс вытекает из противоречия между механизмом, или вещностью, и организмом, или жизнью, и из стремления природы преодолеть в себе механизм как начало необходимости, с тем чтобы преобразоваться в организм как начало космической свободы, торжество жизни» [8, с. 83].

Стремление к сохранению уже наличной жизни и к расширению «пространства», отвоеванного у сферы «мертвого» бытия, – это главный и единственный смысл всего мирового и исторического процесса, начиная от борьбы простейших организмов за самосохранение и кончая борьбой человека за воплощение в истории идеала общественного устройства. Вся эта борьба несовершенной жизни со смертью и определялась Булгаковым как хозяйство в широком смысле слова [8, с. 84–85]. Путем логического ограничения он очертил пределы человеческого хозяйства, которое «есть борьба… со стихийными силами природы в целях защиты и расширения жизни, покорения и очеловечения природы, превращения ее в потенциальный человеческий организм». Содержание хозяйственного процесса он видел в стремлении «превратить мертвую материю, действующую с механической необходимостью, в живое тело, с его органической целесообразностью, поэтому в пределе цель эту можно определить как превращение всего космического механизма в потенциальный или актуальный организм, в преодоление необходимости свободой, механизма организмом, причинности целесообразностью, как очеловечение природы» [8, с. 85].

Одна из ключевых идей Булгакова состояла в том, что за материальной видимостью хозяйства, представленной множеством разрозненных экономических актов (от элементарного физического труда до высших форм научно-художественного творчества), совершаемых отдельными людьми на протяжении исторического времени, скрывается единая и связная деятельность, существующая как бы поверх отдельных ее проявлений [8, с. 135]. В этом целостном процессе хозяйствования мыслитель видел необходимый фактор мироздания, включенный в жизнь вселенной как момент ее роста. Так, по его мнению, природа реализует способность к труду над собой в целях вхождения в новые силы [8, с. 88, 133, 146]. Он писал: «Хозяйственный труд есть уже как бы новая сила природы, новый мирообразующий, космогонический фактор, принципиально отличный притом от всех остальных сил природы. Эпоха хозяйства есть столь же характерная и определенная эпоха в истории земли, а через нее и в истории космоса,

что можно с этой точки зрения всю космогонию поделить на два периода: инстинктивный, до-сознательный или до-хозяйственный, – до появления человека, и сознательный, хозяйственный, – после его появления» [8, с. 133].

В итоге Булгаков провозглашал хозяйство основной формой присутствия человека в мире природы, обусловленную, с одной стороны, необходимостью борьбы с естественными стихийными силами в целях защиты и расширения жизненного пространства, а с другой – потребностью реализации стремления Единой Мировой Души – natura naturans (мира горнего) – овладеть природой – natura naturata (миром дольнего) – или достичь того, чтобы «natura naturata совершенно опознавала себя в natura naturans» [8, с. 84, 146, 151]. В последней обусловленности он видел предельную, уже за границами истории лежащую, цель хозяйственной деятельности, реализуемую историческим человечеством, которое, будучи совокупным субъектом хозяйства, одновременно принадлежит natura naturata и natura naturans, природе и Софии. Если первая принадлежность проявляется в эмпирическом естестве, то вторая – в духовных отблесках так называемого «светлого огня жизни, зажженного не в этом мире» и связанного со стремлением воплотить в реальности образ идеального всеединства [8, с. 145].

Учитывая этот факт, Булгаков считал, что человеку *должно* быть «посредником между natura naturans как организмом живых идей-сил и natura naturata» как омертвевшей, бессознательной природой. Он подчеркивал, что человечество, а в нем и каждая личность, будучи онтологически причастно Софии, должно стремиться и в хозяйственной практике передать миру божественные силы, в целях его просветления и возвышения из хаоса к космосу [8, с. 158]. В связи с этим он утверждал, что окончательная цель хозяйства лежит за его пределами, представляя собой лишь путь мира через трудовое делание к «Софии осуществленной» или истинному состоянию всего сущего [8, с. 170].

При этом, Булгаков обращал внимание на то, что как цель хозяйства сверххозяйственна, так и происхождение его лежит за пределами эмпирии. Он полагал, что иерархически и космологически хозяйственной деятельности как наказанию Божьему за грехопадение («В поте лица твоего будешь есть хлеб твой, доколе не возвратишься в землю, из которой взят») предшествует иной труд, а именно, свободный, бескорыстный, любовный, сливающийся с художественным

творчеством. Он писал, что человек «до своего грехопадения, будучи естественным владыкой мира в качестве проводника софийности, живого орудия Божественной Софии, вводится Богом в “сад Эдемский” (в который должна была бы превратиться при его посредстве вся вселенная) и ему поручается “возделывать его и хранить его”» [8, с. 171]. Таким образом, резюмировал Булгаков, начало хозяйственного действия относится «к “райскому” состоянию, т.е. к самой метафизической сущности неповрежденных отношений человека к миру», когда человек еще не был подвластен страху смерти, ибо ему было доступно древо жизни и он не ведал угрозы голода, а хозяйствовал лишь во имя любви к Богу. В этом смысле, писал мыслитель, можно говорить «о “райском хозяйстве” как о бескорыстном любовном труде человека над природой для ее познания и усовершенствования, раскрытия ее софийности» [8, с. 171]. Именно творческое отношение к хозяйственной деятельности, делающее ее сродни художественному творчеству, он считал *должной* моделью экономического поведения.

В ходе анализа феноменологии хозяйства Булгаков сравнивал характер понимания сущности хозяйственной деятельности, сложившееся, с одной стороны, на базе философии хозяйства, а с другой – классической или, согласно его определения, языческой политэкономии. В итоге он писал: «Тогда как для языческой политической экономии… рост богатства признается сам себе целью и оценивается с точки зрения возможности тех наслаждений, которые можно при помощи его извлекать… для христианства рост богатства представляет благо только как средство освобождения человеческого духа», а поэтому с христианской точки зрения не всякий экономический прогресс оценивается как желательный и добрый [3, с. 17]. Особо резкой критике, считал он, подлежит тот материальный прогресс, который достигается «насильственными средствами, путем замучиванья людей, разбойничества и грабежа» [3, с. 18]. Мыслитель подчеркивал, что христианская политическая экономия благословляет лишь народный труд, но не народный разбой, что для нее «хозяйственная деятельность человека ни в коем случае не имеет самостоятельного, самодовлеющего значения», а является лишь одной из тех сфер отношений, которые регулируются высшими, сверхэкономическими мотивами [3, с. 19; 5, с. 50].

На этом основании, писал Булгаков, критерием успеха в области экономической деятельности философия хозяйства признает только

«здоровый хозяйственный прогресс на основе развития полезных отраслей народного труда» [3, с. 18]. Он утверждал, что для христианской политической экономии, как и для христианства в целом, возможно только резко отрицательное отношение к эксплуатации человека человеком и к накоплению неправедных богатств. Поэтому, отмечал он, это научное направление должно быть призвано сыграть «роль Беатриче, проводящей современного Вергилия через ад и чистилище», в соответствии с которой в качестве естественной и неустранимой задачи оно обязано поставить выработку программы социальных преобразований в духе свободы, правды и любви как в хозяйственной жизни, так и в области социальной и экономической политики [3, с. 19–21].

В этом контексте Булгаков писал, что в человеке необходимо воспитывать «не сознание интересов, но сознание общественных обязанностей», предполагающих не только удовлетворение своекорыстных интересов, но и совершение этически ориентированных действий, связанных с реализацией нравственных обязанностей в сфере профессионального труда в целях осуществления своего главного предназначения – внесения одухотворяющего начала в природную стихию [8, с. 155; 6, с. 347]. Впоследствии он подчеркивал, что «если христианство во внемирном своем устремлении сверхкультурно, сверхисторично и сверххозяйственно, то в своем историческом лике оно дает идеал аскетической культуры и, в частности, аскетического хозяйства», в ходе ведения которого человек, ориентируясь на религиозно-этические нормативы, осуществляет постоянный выбор между добром и злом [5, с. 50]. По мнению мыслителя, христианство является вероучением, содержащим истинные критерии и методы оценки хозяйственной деятельности. Несмотря на понимание жизни как проявление духовной сущности человека, оно не налагает оков на ход экономического роста.

Анализ теоретического наследия представителей русского философско-религиозного ренессанса показывает, что на рубеже XIX–XX в. в отечественной общественной мысли состоялось оформление самобытного понимания экономической сферы, связанного с бесконечным расширением ее рамок.

В этой системе воззрений со всей очевидностью прослеживается продолжение, как минимум, двух мировоззренческих традиций. С одной стороны, христианско-православного понимания организации хозяйственной деятельности, на что, в частности, указывает ее бли-

зость взглядам российских протоэкономистов – И.Т.Посошкова, В.Н.Татищева, М.В.Ломоносова, П.И.Рычкова, опиравшихся в своем творчестве на св. Писание и древнерусскую учительную литературу. А с другой – античного миропонимания, в соответствии с которым хозяйственная деятельность, как и любая другая сфера отношений, воспринималась не обособленной, а тесно связанной как со всем комплексом общественных отношений, так и природно-космическим пространством, функционирующим на основе высших нравственных норм. Последняя постановка вопроса отчетливо просматривалась в творчестве крупнейших античных мыслителей, в частности, таких как Платон и Аристотель. Первый сформулировал эти идеи в работе «Законы» (354 г. до н.э.), второй – в фундаментальном труде «Этика» (336-322 гг. до н. э.). Они доказывали, что удовлетворение материальных потребностей не может быть не подчинено высшим этическим соображениям, что решение хозяйственных вопросов всегда тесно связано со всей совокупностью задач общественно-морального характера [11, с. 42, 51]. Отчасти этого же идейного русла придерживался и ряд римских мыслителей. Характерным примером служат идеи Цицерона. В середине первого века до н.э. он отмечал, что полезность хозяйственной деятельности не может не ставиться в зависимость от ее моральной ценности. Он писал: «Ничего не может быть полезно, что не дозволено, – даже тогда, если мы действительно приобретаем искомое кажущееся благо… Нравственное благо должно быть для нас критерием, с помощью которого определяется то, что полезно». По его мнению, добродетель и польза являются лишь двумя именами, обозначающими «одно и то же, или, по крайней мере, нечто в природе неотделимое…» [11, с. 76].

Тот же угол зрения на процесс хозяйственной деятельности обнаруживается и в творчестве русских религиозных философов, которые, рассматривая разворачивающийся на их глазах процесс экономического роста, выражали убежденность, что *должным* положением в системе хозяйственных отношений может считаться лишь такое, которое, согласуясь с фундаментальными нравственными императивами, своей целью имеет не подавление человека, а его духовное развитие, вывод за узкие рамки чисто материального существования. Они утверждали, что человек, всецело поглощенный материальной заботой, если не знает вполне одичания, то, во всяком случае, уже не может заниматься деятельным осуществлением своего высшего человеческого назначения, т.к. с нравственной точки зрения

требуется, чтобы всякий человек имел не только обеспеченные средства к существованию (т.е. пищу, одежду и жилище с теплом и воздухом и достаточный физический отдых), но и располагал возможностью осуществлять свое духовное восхождение.

Литература

1. Булгаков С.Н. Загадочный мыслитель (Н.Ф.Федоров) // Сочинения: в 2 т. М., 1993. Т. 2.
2. Булгаков С.Н. История экономических учений. Вып. 2. М., 1919.
3. Булгаков С.Н. Краткий очерк политической экономии. Вып. I: Основные черты современного хозяйственного строя. М., 1906.
4. Булгаков С.Н. Народное хозяйство и религиозная личность // Сочинения: в 2 т. М., 1993. Т. 2.
5. Булгаков С.Н. Основные мотивы философии хозяйства в платонизме и раннем христианстве. Понимание в христианстве вопроса о собственности // История экономической мысли / под ред. Ф.Я.Железнова и А.А.Мануйлова. М., 1916. Т. 1. Вып. 3.
6. Булгаков С.Н. Свет невечерний: созерцания и умозрения. М., 1994.
7. Булгаков С.Н. Труды по социологии и теологии: в 2 т. М., 1999. Т. 1. От марксизма к идеализму.
8. Булгаков С.Н. Философия хозяйства // Сочинения: в 2 т. М., 1993. Т. 1.
9. Вопросы экономической жизни в обсуждении «Собрания экономистов». Отчет за 20 лет. 19 февраля 1891 г. – 19 февраля 1911 г.: в 2 т./ сост. Д.Н.Бородин. СПб., 1911. Т. 1.
10. Исупов К., Савкин И. Русская философия собственности (XVII-XX вв.). СПб., 1993.
11. Святловский В.В. Очерки по истории экономических воззрений на Западе и в России. СПб., 1913.
12. Усольцев В.А. Русский космизм как вектор биокосмологического развития // Биокосмология – нео-Аристотелизм. 2011. №2–3. С. 345. [электронный ресурс]. URL: http://en.biocosmology.ru/ (дата обращения 23.12.2012).
13. Федоров Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Записка от неученых к ученым,

духовным и светским, к верующим и неверующим // Философия общего дела: в 2 т. / под ред. В.А.Кожевникова, Ч.П.Петерсона. Верный, 1906. Т. 1.

14. Федоров Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим // Философия общего дела: в 2 т. / под ред. В.А.Кожевникова, Ч.П.Петерсона. М., 1913.

Александр Казин (Петербург)

Серебряный век как парадокс. Символ символа

Особенности русской цивилизации в течение всей её истории порождали – и породили – огромный диапазон культурных и художественных возможностей, лишь незначительная часть которых осуществилась на практике. Революционные «комиссары по делам искусств» первой трети XX века – Маяковский, Мейерхольд, Малевич, Вертов, Эйзенштейн и др. – были профессиональными конструкторами-утопистами жизни, в творчестве которых религиозная энергетика национальной традиции трансформировалась всеми возможными (и невозможными) авангардными способами. Собственно, ***русский авангард – это модерн, осознавший свою человекобожескую природу и перестроечную (реконструктивную) миссию в масштабах социального и природного космоса***. Среди ближайших идейных предтеч этого глобального проекта следует назвать Н.Ф.Федорова, В.С.Соловьева, Д.С.Мережковского, Н.А.Бердяева. Поэма А.А.Блока «Двенадцать» – своего рода «русский апокалипсис».

Между тем, главным представителем апокалипсической темы в литературе предреволюционного и раннего советского периода сразу после Александра Блока следует назвать Андрея Белого – не только потому, что оба были (и оставались после 1917 года) крупнейшими символистами, но, прежде всего, в силу значимости христианской темы для творчества обоих. Особенно это касается Белого. Не будучи, в отличие от своего друга-врага Блока, великим поэтом, Белый постоянно обращал своё универсальное творческое сознание к образу Христа – и в прозе, и в поэзии, и в публицистике, и в теории символизма. Иногда всё творчество Андрея Белого называют космическим христианством.

За неимением места, не будем углубляться здесь в литературную и мировоззренческую историю писателя и мыслителя Андрея Белого (Б.Н.Бугаева) до 1917 года. Отметим только, что этот главный теоретик символистского движения прошел в своё время через юношеский

культ св. Серафима Саровского [1], но позже, на рубеже 1910-х годов, пытался построить всеобъемлющую теорию символизма как жизнестроения, в котором мистика, искусство, наука, религия, философия, политика составляли бы органические элементы единого творческого синтеза. В качестве принципа-лозунга искомой универсальной теории Белый выдвигал формулу: ***Символ есть Единое***. Обоснованию этой мысли посвящена его книга «Символизм» с её центральным разделом «Эмблематика смысла» [2]. И хотя многие профессиональные философы, такие, например, как Ф.А.Степун или Г.Г.Шпет, свысока относились к теориям Белого, мимо них пройти невозможно.

Мысль автора «Символизма» сосредоточена на определении Символа как всеобщей культуросозидающей категории. Неслучайно книга «Символизм» открывается небольшой вводной статьей «Проблема культуры». Такая постановка вопроса свидетельствует о том, что образы искусства, понятия науки, моральные заповеди, равно, как и ключевые имена мировых религий, для автора суть прежде всего ***культурные символы*** – не более того и не менее. Для Белого-символиста неприемлема никакая отвлеченность, возведенная в метафизический абсолют: идея, бытие, воля. Это касается и традиционного понятия Бога. Однако для Белого-художника недостаточно теоретического отказа от вышеназванных «догматических» начал – он стремился овладеть всеобщим идеальным основанием сущего, ***всякое частное – в том числе религиозное – выражение которого, с символистской точки зрения, уже вторично.*** Этот корень и есть Символ. По существу, под Символом (с большой буквы) Белый понимал некий таинственный, несказанный исток истории и культуры, да и самого бытия. Символ как Единое неопределим никак. Про него даже нельзя сказать, существует он или нет. Он лишь символизируется в бесконечных рядах творческих актов человека. Всё запредельное Символ делает интимно близким, и наоборот – всё наличное возводит к потустороннему. Осознающий указанное единство символист как бы посвящается в новую, поистине авангардную религию, возвышаясь тем самым над всеми «историческими», «слишком условными» вероисповеданиями. Все они культурно равно правы и равно неправы под знаком Символа [3].

Таковы исходные условия символистской трактовки христианства. Подчеркнем, именно символистской, поскольку после 1913 года автор «Символизма», в определенном отношении, «перешел в другую веру» – антропософскую. И хотя Белый в 1928 году написал специ-

альную работу «Почему я стал символистом и не переставал им быть на всех стадиях…», где доказывал свою верность ранее избранному мировоззрению-методу, всё же знакомство с Рудольфом Штейнером, последующая мистическая практика и строительство антропософского храма в Швейцарии (1913–1916) оказались слишком радикальными духовными и экзистенциальными событиями, чтобы не затронуть глубинных основ его религиозно-творческого самоопределения. В первую очередь это касается образа Христа.

Среди имен собственных, присутствующих в произведениях позднего Андрея Белого, чаще всего встречаются эти два – Иисус Христос и Рудольф Штейнер. Мы имеем в виду не только его опубликованные в советской печати поэмы, романы и статьи, но и неопубликованные или опубликованные частично, или увидевшие свет за границей, или вовсе не предназначавшиеся для печати (например, письма). Можно сказать, что Штейнер оказывается для Белого в этот период «вторым богом», автором «пятого евангелия». Причем особенно явственно влияние мистического «доктора» ощущается именно в «христианских» строках писателя – как в поэзии, так и в прозе. Вплоть до своей смерти в 1934 году в качестве «советского писателя», Андрей Белый – убежденный антропософ, в мировоззрении и творчестве которого «христианский импульс» выступает одним из аспектов – хотя и важнейшим – оккультно-символистского синтеза.

Выражаясь кратко, антропософия Штейнера – это мистическое учение, ставящее на место Бога обожествленного человека. Коротко говоря, это есть ***мистический модерн***. Все, что происходит в антропософском космосе — особенно в переживании поэта Белого – это события внутри человеческого сознания и сверхсознания, расширенного до пределов вселенной. Христос здесь менее всего Христос Евангелия – это именно космический световой луч, оказывающийся вместе с тем лучом взгляда самого мистика-автора. В тексте одного из самых сильных стихотворений Белого, посвященных «христианскому» истолкованию русской драмы 1917 года, мы встретим и кольца Сатурна (антропософская прародина людей), и фосфорически кипящее земное ядро, и Христа, сходящего к революционной России именно с высоты этих космических иерархий.

Родине

Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, –
Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,
В глухие твои глубины́, –
Струят крылорукие духи
Свои светозарные сны.

Не плачьте: склоните колени
Туда – в ураганы огней,
В грома серафических пений,
В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,
Моря неизливные слёз –
Лучом безглагольного взора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе – и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, –
Кипи фосфорически бурно,
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня.
Россия, Россия, Россия, –
Мессия грядущего дня!

(1917)

Спаситель здесь – крылорукий дух, родственный по природе млечному пути, а вовсе не вторая ипостась Пресвятой Троицы, единосущный Создатель мира. Не говоря уже о том, что сами Сатурн и Млечный Путь в стихотворении Андрея Белого располагаются ***внутри*** беспредельного человекобожеского горизонта – они суть плоды

испирации и интуиции, но отнюдь не элементы реального космоса. «Религиозным, – писал Белый-символист ещё в 1906 году, – называю я всё, что, исходя явно или скрыто из постулата противоположения Я и не-Я, питает идею об их синтезе, соединении, которая и есть связь или религия» [4]. Неудивительно, что Христос в такой системе координат оказывается именно «не-Я», то есть предстаёт – почти как у Иоганна Фихте – перед лицом всесильного мистического Я человека. Такой же предстает и революция, «революция чистая, революция собственно», которая «ещё только идет из туманов. Все иные же революции по отношению к этой последней – предупреждающие толчки, потому что они *буржуазны* и находятся *внутри истории* [5].

В данной статье мы не можем подробно рассматривать все грани символистской мистерии Андрея Белого – от повести «Котик Летаев» 1915 года, где он описывает таинственный (миротворящий) опыт ребёнка, до «Записок чудака» (1919), где он повествует о своём близком к безумию состоянии после принятия антропософского посвящения. Пожалуй, наиболее выразительным является пассаж из письма о «Глоссолалии» (поэме о космическом звуке), где гордая модернистская идея сотворения мира человекобогом доводится до предела, помещаясь у него… во рту: «Мир, построяемый языком в нашей полости рта, есть точно такой же мир, как вселенная: семь дней творения *звуков* во рту аналогичны семи дням творения мира; некогда слова оплотнеют материками и сушами, а языки превратятся в целые планетные системы со зверями, птицами и людьми; по отношению к этим мирам мы будем Элохимами» [6].

Центральными произведениями Андрея Белого советского периода, связанными, так или иначе, с христианской темой, являются поэма «Христос воскрес» и цикл романов «Московский чудак», «Москва под ударом», «Маски», объединенных под названием «Москва» (1926–1932).

«Христос воскрес» – это непосредственная перекличка с «Двенадцатью» Блока, написанная четырьмя месяцами позднее (апрель 1918 года). Кроме объединяющей их темы революции, в поэме Белого мы встречаемся даже с теми же героями – интеллигентом, рассуждающим о Константинополе, разбойниками, членами домового комитета и др. Однако Христос здесь иной, чем у Блока, или, скажем Есенина – не «скифский» и не крестьянский (три названных поэта входили в первые годы революции в литературную группу «Скифы»), а

Христос «световой атмосферы», хотя и явленный в сценах распятия предельно натуралистично.

1
В глухих
Судьбинах,
В земных
Глубинах,
В веках,
В народах,
В сплошных
Синеродах
Небес –
Да пребудет
Весть: –
«Христос воскрес!»
Есть.
Было.
Будет.

2
Перегорающее страдание
Сиянием
Омолнило
Лик,
Как алмаз, –
Когда что-то,
Блеснувши неимоверно,
Преисполнило этого человека…

Это начало поэмы. А вот 4-я глава.

Кровавились
Знаки,
Как красные раны,
На изодранных ладонях
Полутрупа.

А вот – её завершение.

Я знаю: огромная атмосфера
Сиянием
Опускается
На каждого из нас, –
Перегорающим страданием
Века
Омолнится
Голова
Каждого человека.

Дело не в том, что казнь Сына Божьего представлена в поэме почти как у Хольбейна Младшего на картине «Мертвый Христос», от которой, по отзыву героя «Идиота» Ф.М.Достоевского, может вера пропасть. Дело в том, что и в начале, и в середине, и в конце поэмы образ Христа явлен читателю именно как **образ *человека*** – «Солнечного Человека», «омолненного» человека, но человека-бога, а не Богочеловека. И тогда раскрывается смысл мистерии, в которой революционная Россия становится облечённой солнцем Женой (один из главных символов русского символизма вообще), а молния-слово стоит посередине сердца каждого, причастного этому антропософскому чуду. «Моя воля с первых лет юности была бунтом дерзания, питаемой волей к новой культуре, а не смиренным склонением, питаемым богомольностью», – писал Белый в трактате «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» [7]. И в таком плане он совершенно прав.

В 1923 году в Берлине вышел большой том Андрея Белого «Стихотворения». Вот что там говорится о поэме «Христос воскрес»: «Поэма была написана приблизительно в эпоху “Двенадцати” Блока; вместе с “Двенадцатью” она подвергалась кривотолкам; автора обвиняли чуть ли не в присоединении к коммунистической партии. На этот вздор автор даже не мог печатно ответить (по условиям времени), но для него было ясно, что появись “Нагорная проповедь” в 1918 году, то и она рассматривалась бы с точки зрения “большевизма” или “антибольшевизма”. Что представитель духовного сознания и антропософ не может так просто присоединиться к политическим лозунгам, – никто не подумал; между тем тема поэмы – интимнейшие, индивидуальные переживания, независимые от страны, партии, астро-

номического времени. То, о чем я пишу, знавал ещё мейстер Эккарт; о том писал апостол Павел. Современность – лишь внешний покров поэмы. Её внутреннее ядро не знает времени» [8].

В самом деле, революция, и вообще злоба дня у поэта – лишь поверхностное отражение небесной битвы. И Майстер Экхарт в XIII веке действительно касался этого в своей имманентистской концепции фактического тождества Бога и человека, то есть был – на свой лад, разумеется – давним предшественником Р.Штейнера и самого Белого (об этом уже шла речь выше). Что же касается апостола Павла, то его учение о Втором лице Троицы не оккультно-антропософское, а христианское. Бог-Сын у него не «вспыхнувшая вселенной» голова человекобога, а вочеловечившийся Дух, единосущный Отцу.

Что касается цикла романов Андрея Белого «Москва» (1926–1932), то это – своего рода завершение трилогии, начатой ещё в 1909 году «Серебряным голубем» и продолженной затем его знаменитым «Петербургом». Если «Голубь» ещё вполне символистский по мировоззрению и методу (обличение «дурного Востока» в России), то «Петербург» – уже наполовину антропософский (обличение «дурного Запада» в России). «Москва», по замыслу Белого, должна была в центральной своей идее преодолеть эти односторонности и вывести на авансцену русской истории положительного героя (почти как у его любимого Гоголя во втором томе «Мертвых душ). По стилю письма «Москва», как и «Петербург» – всё та же изысканная «орнаментальная проза», однако главный герой её, профессор Коробкин – математический гений и русский патриот, сделавший открытие мирового (в том числе военного) значения, за которым охотится германский шпион, масон и иезуит Мандро, изнасиловавший собственную дочь. Как и многие другие произведения Белого, роман носит автобиографический характер – в частности, за фигурой Коробкина угадывается отец автора, а за образом дочери Мандро Лизаши – бросившая автора жена Ася [9]. Есть также в романе таинственный доктор Доннер (по-немецки «гром», прообразом данного персонажа был сам Штейнер), направляющий негодяя Мандро, и не менее могущественный Соломон Самуилович, по прямому поручению которого Мандро охотится за открытием Коробкина. Сквозной сюжет «Москвы» построен как история взаимоотношений Коробкина с Мандро, начиная с чудовищной пытки, устроенной Мандро профессору, и кончая прощением Ко-

робкина своего мучителя, с которым они стали «братьями в солнечном городе».

Не удивительно, что роман «Москва» прошел цензуру Главлита – глубинная мистика действия была хорошо спрятана Белым за «антибуржуазным» повествованием, целью которого, как следует из авторского комментария, было показать тяжесть довоенной жизни в России, октябрьский переворот и «новый реконструктивный период» [10]. Вполне советская тематика. Однако на самом деле «Москва» – это апофеоз антропософского «эстетического христианства» неуклонного последователя Штейнера, начиная с космического посвящения («Открылась бездна, звезд полна» – Михаил Ломоносов) и кончая прямым авторским указанием, что «звезда, упавшая свыше в разбитое отверстие черепной “коробки” Коробкина, есть его космическое расширение, делающее его воином армии спасения мира от Дракона» [11]. В любом случае, Белый мог сказать о себе что в «Москве» «я играл с ВКП(б) сложную партию игры; и эту партию я выиграл» [12].

Подводя итог краткому рассмотрению мистической символики культуры в творчестве Белого, заметим, что вся религиозная проблематика у автора поэмы «Христос воскрес» и романа «Москва» – это ***специфическая символистско-антропософская «мозговая игра» внутри черепной коробки автора, героя*** (отсюда и псевдоним «Коробкин»). По точному замечанию Бердяева, Белый «*обоготворяет лишь собственный творческий акт* (курсив мой. – *А. К*). Бога нет как Сущего, но божествен творческий акт. Бог творится» [13]. Этот отзыв относится к эпохе «Символизма», но с поправкой на оккультное учение германского «доктора» это целиком применимо и к автору «Москвы». «К Абсолютному нет путей, которые начинались бы не с Абсолютного, на первой ступени надо уже быть с Богом, чтобы подняться на следующие» [14]. Если в первое (собственно символистское) десятилетие творческой жизни Белого религия делается у него искусством, то позднее она становится гнозисом, молитва – медитацией, творчество – практической магией. Противостояние святого и грешного заменяется оппозицией знания и незнания.

Всю жизнь Андрей Белый «золотому блеску верил», а умер, как и предвидел когда-то, «от солнечных стрел» (последствий крымского солнечного удара), как раз накануне первого Съезда советских писателей (1934 год), на котором он хотел выступить.

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мёртвым поэтом:
Снесите ему цветок.
На кресте и зимой и летом
Мой фарфоровый бьётся венок.

Цветы на нём побиты.
Образок полинял.
Тяжелые плиты.
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, больно!
Я не виноват.

Пожалейте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите –
Я, быть может, не умер, быть может,
проснусь –

Вернусь!
(1907)

Все рассмотренные (и не рассмотренные) в этой статье парадоксы русского модерна связаны с тем, что Руси ***не хотелось*** принимать на себя бремя модерна – ни в религии, ни в искусстве, ни в государстве. С Богом лучше, теплее на этой земле, и Лермонтов не случайно взывал к «теплой заступнице мира холодного», а Розанов в страшные годы революции прямо писал о том, что единственное теплое место, оставшееся в красной России – это Церковь.

Однако в лице Петра Великого Россия взялась за эту работу, перестроила (деконструировала) себя, возвела вокруг себя и даже внутри себя своё *ratio* (основание, причину, понятие) – и что получила в

итоге? В религии она получила Синод, который, несомненно, ослабил церковное христианство в Российской (петербургской) империи, но в ***главных своих энергиях оно пресуществилось в культуру*** («святая русская литература», по Томасу Манну).

Более того, ***на общественном и государственном уровне оно трансформировалось в революцию*** – утопическую, мистическую, символическую, оккультную, но сохранившую исходный религиозный импульс. Советская Россия – это петербургский модерн, доведенный до своего радикального предела – социального и культурного авангарда, но не отказавшийся от классической родословной и всегда помнивший о ней.

Примечания

1. **Св. Серафим**

Плачем ли грустно в скорбях,
Грудь ли тоскою теснима –
В ясно немых небесах
Мы узнаем Серафима.
Что с тобой, радость моя, –
«Радость моя?..»

Смотрит на нас ласково
Ликом туманным, лилейным.
Бледно-лазурный атлас
В снежнокисейном.

Бледно-лазурный атлас –
Тихо целует,
Бледно-лазурный атлас –
В уши нам дует:

«Вот ухожу в тихий час…
Снова узнаете горе вы!..»
С высей ложится на нас
Отблеск лазоревый.

Легче дышать
После таинственных знамений:

Светит его благодать
Тучкою алого пламени.
1903

2. См.: Белый А. Символизм. М.: Книгоизд. Мусагет, 1910.

3. Подробнее см.: Казин А.Л. Андрей Белый: Начало русского модернизма // Вступительная статья и комментарии к изданию: Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., Искусство, 1994. См. также: Казин А.Л. Космическое христианство Андрея Белого // URL: https://www.litmir.me/br/?b=584858&p=20

4. Белый А. (под псевдонимом Taciturno). Искусство прошлого и искусство будущего // Перевал. 1906, № 2. С. 50.

5. Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 462.

6. Белый А. Письмо Р.В. Иванову-Разумнику от 5.9.1917) // Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Подг. текста А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб., 1998. С. 133.

7. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 423.

8. Цит. по: Мочульский К.В. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 584.

9. Подробно см. об этом: М.Спивак. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М., 2006.

10. См.: Андрей Белый. О себе как о писателе // Бугаева К.Н. Воспоминания о Белом. / Публ., предисл. и коммент. Дж.Мальмстада. СПб., 2001. С.326.

11. Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка. С.426.

12. Цит. по: М.Спивак. Андрей Белый – мистик и советский писатель. С.229.

13. Бердяев Н. Русский соблазн (по поводу «Серебряного голубя» А.Белого) // Типы религиозной мысли в России. Париж. 1989. С. 428.

14.Там же. С. 429.

Денис Попов (Саратов)

Внеконфессиональная и надконфессиональная религиозность в «Розе Мира» Даниила Андреева

Внеконфессиональная религиозность в настоящее время стала одной из самых распространенных форм религиозности в европейских странах. Данный феномен очевидно связан с кризисом традиционных религий, с разочарованием в тех путях духовного совершенствования, которые они предлагают, с попытками найти иные формы верований, в большей степени удовлетворяющие духовные запросы современности. Одним из новых форм религии сделалась внекофессиональная религиозность, более гибкая и в большей степени способная учитывать индивидуальный духовный и религиозный опыт.

Очевидно, что данное явление нуждается во всестороннем изучении и осмыслении, а также во всесторонней оценке. Вместе с тем традиционные конфессии часто нетерпимо относятся к религиозности такого типа, считая ее заведомо ущербной, расплывчатой и неполноценной [5, с. 173]. Что качается светского религиоведения, то оно в большинстве случаев занято анализом причин и факторов, обусловивших появление данного феномена, оставляя вопрос о взаимосвязи и взаимодействии внеконфессиональной религиозности с традиционными религиями открытым [7]. Однако ни прямое отрицание внеконфессиональной религиозности, ни простая констатация социальных факторов и причин ее появления не снимают вопроса о необходимости находить точки соприкосновения между ней и традиционными конфессиональными религиозными представлениями.

Истоки внеконфессиональной религиозности в России обнаруживаются в эпоху Серебряного века, когда ведущие деятели русской культуры того времени впервые заговорили о «новом религиозном сознании», о необходимости освобождения от религиозной догматики и индивидуальных духовных исканиях. Однако развитие религиозно-философской мысли в России было насильственно прервано в 1917 году, ее крупнейшие представители оказались в эмиграции, где их деятельность постепенно угасала в отрыве от русской культуры [4, с. 104].

Тем не менее, в самой России религиозно-мистические устремления Серебряного века нашли свое воплощение и завершение в творчестве Даниила Андреева, предложившего свой вариант понимания феномена внеконфесиональной религиозности и индивидуальных мистических исканий.

Хотя хронологически творчество Даниила Андреева располагается за пределами Серебряного века, оно вырастает из него и опирается на его традиции. Сам Даниил Андреев всегда ощущал себя наследником и преемником Владимира Соловьева и Александра Блока, с этим согласны и многие исследователи, которые полагают, что творчество Даниила Андреева не может быть понято вне контекста тех процессов, что шли в русской культуре на рубеже XIX–XX веков [3].

Завершенная в 50-х гг. XX века, «Роза Мира» Даниила Андреева может рассматриваться как произведение, принадлежащее уже ушедшему Серебряного века, как масштабная попытка выработки нового религиозного сознания и переосмысления феномена религиозности, как грандиозный проект примирения ее «конфессиональных» и «внеконфессиональных» форм.

Краеугольным камнем предлагаемого Даниилом Андреевым синтеза является признание ценности самых разнообразных видов религиозности, как традиционных, конфессиональных, так и нетрадиционных. Каждая из них своими собственными, уникальными методами обеспечивает взаимодействие человека и высшей реальности, каждая помогает ему тем или иным способом на пути к просветлению и установлению гармонии между человеком и сверхчувственным миром.

При этом более значимое место Даниил Андреев уделяет традиционным конфессиям, поскольку их духовный опыт и духовные практики проверены многовековым коллективным опытом и обладают несомненной действенностью. «Богослужение есть не произвольное действие, придуманное людьми, – пишет он, – но действие мистериальное, то есть такое, которое отображает гармоническую действительность высших сфер и низводит ее силы в наше сердце» [1, с. 548]. Таинство, в свою очередь, есть многократно проверенное опытом действие, призванное привлечь благодать к сверхсознательным корням человеческой воли, а совершение таинств должно осуществляться священнослужителями, т.е. людьми, прошедшими необходимую духовную и культурную подготовку. Эта подготовка воз-

можна только внутри институционально оформленных, многочисленных конфессий.

Участие в религиозной деятельности традиционной конфессии открывает перед человеком и другие дополнительные возможности духовного роста и совершенствования. Оно позволяет ему опереться на помощь всех членов конфессии, соединяя с ними свои духовные усилия. Даниил Андреев неоднократно подчеркивает значимость именно коллективных обрядовых действий [1, с. 548], их особую роль в приобщении индивидуального духа к более высокому уровню реальности.

Не лишним будет вспомнить, что сам Даниил Андреев с искренней верой участвовал в православных таинствах, а «его единственным духовным упражнением была православная молитва» [2, с. 20]. Духовную красоту православия он открыл для себя еще в детстве [2, с. 9], и часть его мистического опыта непосредственно была связана с участием в православных обрядах [1, с. 64].

Необходимое отношение «воцерковленного человека» к другим религиям определяется им в этой ситуации как «соверчество». Даниил Андреев дает ему следующую образную характеристику: «Пусть христианин вступает в буддийский храм с трепетом и благоговением: тысячи лет народы Востока, отделенные от очагов христианства пустынями и горными громадами, постигали через мудрость своих учителей истину о других краях мира горнего. … Пусть мусульманин входит в индуистский храм с мирным, чистым и строгим чувством: не ложные боги взирают на него здесь, но условные образы великих духов, которых поняли и страстно полюбили народы Индии» [1, с. 56].

Однако любая конфессия в своих представлениях о потустороннем неизбежно снижает и искажает высшую реальность. Принадлежность к ней отнюдь не гарантирует спасения, поскольку у каждой религии есть свой темный двойник-эгрегор, стремящийся подменить собой ее высшую суть. Искренний религиозный порыв замутняется, а иногда и вовсе вытесняется темными и низшими страстями людей, не достигших еще уровня праведности. Эти страсти санкционируются и оправдываются как раз принадлежностью к «правильной» религии, что приводит к «легализации» самых низменных движений души.

Более того, традиционные конфессии могут и вовсе подпадать, хотя и не полностью, под влияние демонических сил, и тогда они становятся прямыми орудиями дьявольских замыслов. Примером то-

му является история средневекового папства и исламского халифата, за спинами которых постепенно выросли кровожадные трансфизические чудовища [1, с. 313].

Хотя православие избежало подобной судьбы, «Роза Мира» содержит немало упреков и в его адрес. Косность православия, сервильная политика православных церквей, их духовная пассивность также связаны с наличием у них эгрегоров, которые тормозят и прямо блокируют устремления людей к Богу.

В этих условиях внеконфессиональная религиозность не только получает у Даниила Андреева полное оправдание, при определенных условиях она становится крайне важной формой религиозности, поскольку она защищена от тех искажений, что несут с собой подпавшие под негативное трансфизическое влияние традиционные конфессии. Прежде всего, в рамках внеконфессиональной религиозности возможно достижение более адекватных представлений о высшем мире, чем те, что транслируют своим приверженцам традиционные религии. Примером могут служить верования самого Даниила Андреева, во многих пунктах не совпадавшие с христианской догматикой; в частности, его представления о Троице решительно отличались от общепринятого христианского видения Ее сущности. Вместе с тем он считал свои взгляды именно личной верой и был противником их превращения в навязываемую всем обязательную догму.

По мнению Даниила Андреева, пересматривать вопрос об ипостасях и Символ веры имеет право только Восьмой Вселенский собор. «Пока же этого не свершилось, никто в Розе Мира не может утверждать полную ошибочность старого догмата: можно только веровать так, как подсказывает совесть и собственный духовный опыт, и работать для воссоединения церквей, для разрешения всех недоумений» [1, с. 254–255].

Более правильное внеконфессиональное мировоззрение способно, в свою очередь, служить основой более высокой этики и даже культовой практики. Внеконфессиональная религиозность позволяет не только дистанцироваться от откровенно демонических мероприятий, проводимых конфессиями, подпавшими под влияние богоборческих и демонических сил, она может порождать и порождает такие формы общения с высшими иерархиями, которых не знают традиционные религии. Даниил Андреев указывает, к примеру, на совершенно игнорируемое семитическими религиями чувство божественности природы, которое требует своего выхода и находит его на Западе как

раз в формах внеконфессиональной религиозности. Стихийное возрождение неоязычества в наши дни как раз подтверждает его догадку о том, что рано или поздно данное чувство найдет себе тот или иной выход.

Однако, разумеется, внеконфессиональная религиозность несет свои опасности. Стремление полагаться во всем только на свой собственный духовный опыт, игнорирование коллективного опыта поколений – это ребячество, чреватое срывами и потерями. Примеров, когда такая религиозность оказывается ущербной, Даниил Андреев приводит множество. Протестантизм, восстав против средневекового папства, вышел за пределы накопленного католичеством духовного опыта, и потому утратил многое из его достижений, обеднив тем самым самого себя. В России Лев Толстой, полагаясь только на свое собственное видение христианства, оказался за пределами православия и смог создать своей проповедью лишь безблагодатную секту, не обладающую настоящим и глубоким духовным знанием.

Поэтому совершенно ошибочно видеть в «Розе Мира» проповедь расплывчатой и неопределенной религиозности, всеприятия любого индивидуального религиозного опыта в духе Нью Эйжд, и тем более зачислять Даниила Андреева в его ряды. «Розу Мира» и Нью Эйдж объединяет лишь нацеленность на поиск универсальных основ нового понимания религиозности, но сами эти основы они трактуют по-разному. Нью Эйдж, в сущности, базируется всего лишь на нескольких расплывчатых базовых идеях, которые считаются вполне достаточными для духовного роста его адептов, для него характерен принципиальный эклектизм и хаотичность религиозных практик [6, с. 10]. Нью Эйдж не подразумевает также этически-оценочного и дифференцированного подхода к религиозности.

В свою очередь, «Роза Мира» Даниила Андреева вовсе не предполагает ни религиозного эклектизма, ни безусловного одобрения любых форм религиозности. То единение религий, которое она предлагает, подразумевает бережное сохранение их собственного мировидения и их собственной культовой практики, это, скорее, конфедеративный союз ради достижения общих целей при взаимном уважении, а не растворение в безликой интеррелигии. Такой подход позволяет конфессиям дополнять друг друга и нивелировать свои слабые стороны, сохраняя и поддерживая сильные. При этом напрашивается некая аналогия с «уравновешиванием» властей в государственно-политической сфере: подобно тому, как ветви власти не позволяют

друг другу узурпировать монополию на власть, конфессии не позволяют друг другу узурпировать монополию на истину и богообщение. Каждая из них становится «зеркалом» для другой, в котором видны их достижения и промахи, достоинства и недостатки, и такое зеркало способно сдержать и предохранить от развития негативных явлений внутри каждой конкретной конфессии.

Свое место в этом союзе отводится и внеконфессиональной религиозности. Более свободная, нескованная догматическими рамками, она способна выступать как поле обретения новых форм религиозного опыта, новых инновационных подходов к религии. Вместе с тем, она не может и не должна противопоставлять себя религиозности конфессиональной, и тем более ставить себя выше ее, поскольку она заведомо не может самостоятельно обойтись без того опыта, что накоплен в рамках религиозных традиций. Ее отрыв от конфессиональных форм, противопоставление им неизбежно будет делать ее однобокой, ущербной и бедной.

В итоге предложенный Даниилом Андреевым проект можно было бы назвать проектом надконфессиональной религиозности. Этот масштабный проект подразумевает религиозность как некую общую сущность всех религий «правой руки», которая проявляет себя в их устремленности к Богу, просветлению мира и избавлению его от страданий. Вместе с тем такая религиозность не может оставаться размытой философской верой в духе К.Ясперса [8, с. 434], она должна существовать в конкретных действенных формах, через которые она только и может себя проявлять. Конкретные формы этой религиозности разнообразны и неравноценны, но они дополняют и корректируют друг друга, образуя огромный величественный и одухотворенный ансамбль.

Свое место занимает в этом ансамбле и внеконфессиональная религиозность, дающая возможность проявлению индивидуальных форм религиозной деятельности, выступающая как источник разнообразных инноваций, но тесно связанная с традиционными конфессиональными формами религиозности, под контролем которых она находится, и не противопоставляющая себя им.

Литература

1. Андреев Д.Л. Роза Мира // Собр. соч.: в 3-х т. М.: Московский рабочий; Присцельс, 1995. Т. 2. С. 5–608.

2. Андреева А.А. Жизнь Даниила Андреева, рассказанная его женой // Андреев Д.Л. Собр. соч.: в 3-х т. М.: Московский рабочий; Фирма Алеся, 1993. Т. 1. С. 5–26.

3. Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века: автореферат дисс. ... доктора филологических наук. Томск, 2006. 50 с.

4. Перевозчикова Л.С., Черников М.В. "Новое религиозное сознание" как идейное течение русской культуры // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2014. № 9 (180). С. 100–104.

5. Петров Д.Б. Внеконфессиональная религиозность россиян: опросы, интервью, мониторинг Рунета // Известия Сарат. ун-та. Новая серия. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 17. Вып. 2. С. 172–176.

6. Раевский А.Н. Нью Эйдж как квазирелигиозная субкультура современного общества: религиоведческий анализ. Автореферат дисс. ... кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 2014. 30 с.

7. Ткаченко А.В. Итсизм как основная форма религиозных представлений современной молодёжи. // Системная психология и социология. Научно-практический журнал. 2012. № 6. Режим доступа: http://www.systempsychology.ru/journal/2012-6/115-tkachenko-av-itsizm-kak-osnovnaya-forma-religioznyh-predstavleniy-sovremennoy-molodezhi.html (дата обращения 30.10.2020).

8. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. 527 с.

Александр Демченко (Саратов)

Михаил Кузмин

Михаил Алексеевич ***Кузмин*** (1875–1936) родился в Ярославле, и когда ему был год от роду, семья Кузминых переехала в Саратов. Здесь он учился в гимназии, и впечатления детства время от времени отзывались в его творчестве. Притом, что впоследствии он без особого восторга вспоминал о своём пребывании на Волге, в его душе эпизодически звучали струны, настроенные в тон великой реке.

Так, в сорокалетнем возрасте, в натуре, избалованной столичной жизнью, неожиданно просыпается чувство, которое могло возникнуть только у того, кто когда-то соприкасался с естеством больших просторов, вдыхал запах степных трав, слышал звучный благовест колоколов.

Исходным побуждением к написанию стихотворения **«Просохшая земля…»** (1916), конечно же, послужило время всеобщих испытаний («слякоть» и жертвенность затянувшейся Первой мировой войны), но только благодаря воспоминаниям далёкого волжского детства поэт-сибарит мог заговорить новым для себя языком и пробудить дремавшую в глубинах его души ноту русской соборности, почувствовать радость близости к земле, а через пантеистические ощущения приблизиться к единению с людским миром. И никакой иронии, которую так ценили в нём эстеты, и вера в то, что с молитвой *«отвыкнет бедная душа хромать»*.

Просохшая земля! Прижаться к ней,
Бессолнечную смену мёртвых дней
Ясней позабывать и холодней!

О, твёрдая земля, родная мать!
Научишь мудро, просто понимать.
Отвыкнет бедная душа хромать.

Как сладок дух проснувшейся травы,
Как старые ручьи опять новы,
Какой покой с высокой синевы!

Раскиньтесь, руки, по земле крестом!
Подумать: в этом мире, в мире том
Спасёмся мы Воскреснувшим Христом!..

Но вернёмся к тому, что считается определяющим в поэтическом наследии Кузмина. Будучи одной из заметных фигур многочисленной плеяды творцов русского «серебряного века», он вначале примыкал к символизму, затем к акмеизму. Печататься начал с 1905 года, то есть в тридцатилетнем возрасте, что для поэтов достаточно поздно, но зато первые же поэтические сборники принесли ему широкую известность («Сети» 1908, «Осенние озёра» 1912, «Вожатый» 1913, «Глиняные голубки» 1914).

Он быстро прослыл *«королём эстетов»,* законодателем мод и тона. Александр Блок услышал в его стихах *«дыхание артистичности»* и *«пленительное лукавство»*. Действительно, они подчёркнуто элегантны, в них господствует дух изящной игры и заведомого представленчества.

Достаточно вслушаться в одно из его ранних стихотворений – «**Где слог найду…»** (1906). Сразу же обращает на себя внимание изысканный слог (пятистрочие с выдержанной перекрёстной рифмой *a a b a b*) и то, как звучно разработана система аллитераций с рокочущим *ро* в конце первой строфы *(перо, Пьеро, Фигаро́).*

Твой нежный взор, лукавый и манящий –
Как милый вздор комедии звенящей
Иль Мариво капризное перо.
Твой нос Пьерро и губ разрез пьянящий
Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро́».

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Весёлой лёгкости бездумного житья!
Ах, верен я, далёк чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

Как видим, автор явно демонстрирует свою начитанность, широко раздвинутые культурные горизонты. Этот этюд-портрет полон игривости и весёлой лёгкости. Россыпью мелькают эпитеты-характеристики, нанизываемые блестящим ожерельем: *нежный, лукавый, манящий, милый, звенящий, капризное, пьянящий, прелестных, воздушных* – так возникает прихотливый веер черт и чёрточек *«бездумного житья»*, ещё бóльшую легковесность которому придают определения типа *милый взор* и *дух мелочей*.

Для современников Кузмина главное очарование его стихов состояло в высоком, эстетизированном сибаритстве лирического толка. Гедония, культ чувственных наслаждений, в том числе и с оттенком эротизма – одна из соблазнительных и соблазняющих граней «серебряного века», и поэзия Кузмина превосходно удовлетворяла потребность в этом соблазне.

Причём удовлетворяла в той притягательной манере, когда обо всём говорится недомолвками, вскользь, неопределённо – как раз в подобной «невнятности» и состоит особый шарм недосказанности, загадочности. Вот, к примеру, как выглядит это в стихотворении «**В лёгкой лени…**» (1912), где можно только предполагать и догадываться, что речь идёт о неге лирического единения мужчины и женщины, о блаженстве сладостных объятий.

В лёгкой лени
Усыпленья
Все ступени
Наслажденья
Хороши!

Не гадаешь,
Замирая,
Где узнаешь
Радость рая
В той тиши…

Здесь не может не восхитить изысканная лёгкость конструкции стиха (каждая строка состоит из одного-двух слов) и его исключительная музыкальность – между прочим, Кузмин учился в Петербург-

ской консерватории, впоследствии писал музыку к своим песням и исполнял их в сопровождении гитары.

Валерий Брюсов справедливо отмечал у него *«дар стиха певучего и лёгкого».* Стих этот по внешности обращён к чувственно-осязаемому предметному миру, но внутренне, как это зачастую бывало у поэтов «серебряного века», он устремлён к *нездешнему*, то есть к тому желаемому и желанному, которого так недостаёт в реально существующем мире (одна из поэтических книг Кузмина носит название «Нездешние вечера»).

Любопытно было бы проследить, как и куда могло уносить поэта воображение, на примере большого стихотворения **«Вы думаете…»** (1913), где он говорит о себе именно как о поэте, назначение которого быть особого рода исследователем *(«географом»)* человеческих душ, потому что душа, по Верлену и Кузмину, тот же ландшафт.

Вы думаете, я влюблённый поэт?
Я не более, как географ...
Географ такой страны,
которую каждый день открываешь
и которая чем известнее,
тем неожиданнее и прелестнее.
Я не говорю,
что эта страна – ваша душа
(ещё Верлен сравнивал ду́шу с пейзажем),
но она похожа на вашу душу́…

И далее на протяжении более полусотни строк Кузмин вводит новые и новые ракурсы вольных витаний души, парящей в высях мечтаний. Сколько здесь блёсток подлинной поэтичности *(… там озёра и реки… // с весёлыми берегами // и грустными песнями, // с белыми облаками на небе; // там всегда апрель, // солнце и ветер… // стая журавлей в синеве)* – поэтичности, поддержанной изысканной игрой слов *(«О, янтарная роза // розовый янтарь…»)*, и какая влюблённость в жизнь, которая грезится! И когда он чрезмерно увлёкся, когда его голова закружилась от *«монтраше́ и шабли́»*, поэт вспоминает о «здешнем» и вынужден трезво прервать себя: *«Но, тише…»*

И что не может не пленить в этом произведении, так это завидная свобода «говорения». Кузмин изъясняется поразительно легко и свободно, следуя течению вольных мыслей, в опоре на свободный

стих. И надо заметить, что, наряду с обращением к строгой форме сонета, излюбленной поэтами «серебряного века», он одним из первых стал разрабатывать в русской литературе технику верлибра.

Новации в искусстве версификации в известной мере начали привлекать внимание Кузмина ближе к середине 1900-х годов, и он не раз откликался на экспериментальные веяния времени, в том числе в чём-то сближаясь с «поэзами» И.Северянина, как видно это в стихотворении **«Белая ночь»** (1917).

Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остеклянелое предчувствие.
И дремлет медленная воля –
Секунды навсегда отстукала –
Небесно-палевое поле –
Подземного приёмник купола,
Глядит, невидящее око,
В стоячем и прозрачном мреяньи.
И только за́ небом, высоко,
Дрожит эфирной жизни веянье.

К сожалению, в подобных случаях присущая Кузмину утончённость переходила в некоторую манерность, оборачиваясь самоцельным изыском. И то, что прежде могло быть милой парадоксальностью (стихотворный цикл с несколько «странным» названием «Осенний май»), теперь представало порой искусственным словотворчеством с включением надуманных алогизмов *(«звуков звучное отсутствие»)*.

Такого рода увлечения сопровождали Кузмина до начала 1920-х, смыкаясь с футуристическими и конструктивистскими опытами, как представлено это в стихотворении «**Косые соответствия»** из сборника с симптоматичным заголовком «Парабола» (1922).

Косые соответствия
В пространство бросить
Зеркальных сфер –
Безумные параболы,
Звеня, взвивают
Побег стеблей.

Зодиакальным племенем
Поля пылают,
Кипит эфир,
Но все пересечения
Чертёж выводят
Недвижных букв

Имени твоего!

С этого времени поэтическая струна в творчестве Кузмина начинает ослабевать, и на передний план выдвигается стихотворная стилизация (цикл «Александрийские песни», ориентированный на античные размеры) и проза, столь же искусно стилизованная под позднеантичную литературу или XVIII век (выделяется авантюрный роман «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»), а также переводы зарубежных классиков (Апулей, Боккаччо, Шекспир).

Это «бегство» в прошлое во многом определялось неприятием чуждой для него яви послереволюционных лет. Она настолько ожесточила его душу, что смогла породить стихотворение **«Ангел благовествующий»** из цикла с демонстративным названием «Плен» (1919) – стихотворение, совершенно неожиданное для поэта, всегда с брезгливостью относившегося к политике.

Бац!
По морде смазали грязной тряпкой,
Отняли хлеб, свет, тепло, мясо,
Молоко, мыло, бумагу, книги,
Одежду, сапоги, одеяло, масло,
Керосин, свечи, соль, сахар,
Табак, спички, кашу –
Отняли
Всё,
И сказали:
«Живи и будь свободен!»
Бац!
Заперли в клетку, в казармы,
В богадельню, в сумасшедший дом,
Посеяв ненависть и тоску…

Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?
«Живи и будь свободен!»
Бац!

Тем не менее, для нас Михаил Кузмин навсегда останется прежде всего поэтом-лириком. И, может быть, особенно драгоценны у него лирические признания, где нет свойственного ему снисходительно-ироничного взгляда на вещи. Одно из них – **«Не могу я вспомнить без волненья…»** (1909), где он очень искренно, безыскусно, с душевной открытостью задаётся вопросом по поводу того, что почти невозможно объяснить: казалось бы, всё то же, что было у него и у неё, когда возникло чувство, а теперь оно куда-то улетучилось, и вместо радостных волнений осталась только печаль.

Не могу я вспомнить без волненья,
Как с тобой мы время коротали!
А теперь печали дни настали,
Ах, печали, ревности, сомненья!

Как осенним утром мы бродили,
Под ногами листья шелестели...
Посмотри: деревья всё не те ли?
Эти губы, руки – не мои ли?..

Александр Демченко (Саратов)

Сергей Дягилев

Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971) и Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953), как два выдающиеся из отечественных композиторов начала XX века, находились в самом непосредственном творческом контакте со своим старшим современником Сергеем Павловичем Дягилевым (1872–1929). И «великий антрепренёр» имел прямое касательство к их восхождению на музыкальный Олимп. Но касательство это весьма различалось по своей результативности: оно являлось поистине судьбоносным для Стравинского и было неизмеримо более скромным по отношению к Прокофьеву. Поэтому начнём с первого из них.

На самой заре восходящего XX века появилась оркестровая пьеса И.Стравинского **«Фейерверк»** (1908). В полном созвучии с заголовком мир предстаёт в ней праздничным фейерверком. Разумеется, всё здесь сугубо внешнее, декоративное, зрелищное, но сколь неотразимо это «скольжение по поверхности», сколь обольстительна эта темпераментная гедония и как захватывает этот *«блистающий мир»*, если воспользоваться названием одной из повестей А.Грина.

Привычное в таких случаях слово *картинка* следовало бы заменить другим – цветошумовое пятно, так как пёстрая, необычайно оживлённая суета инструментальных линий, водоворот контрапунктов, ворох красок сливается в сплошную, слитно мельтешащую и гудящую звуковую массу.

Во главу угла поставлена слепящая яркость колорита, экзотическая роскошь жанрового живописания. При этом очень важен эффект устремления звучности ввысь – она как бы взмывает в воздух (господство высоких регистров, многозвучные форшлаги, глиссандирующие всплески арф, взлетающие пассажи валторн, играющих раструбом вверх).

Таким мир увиден в призме как бы отроческого восприятия, признаки которого обнаруживаются в нетерпеливой жажде утех, в игровом характере и шумной «беготне», в чертах капризности и свое-

волия, в цветистой нарядности и карнавальной красочности, а также в ультраминиатюризме. Это «мини» усугубляется тем, что четырёхминутная пьеса, написанная в простой трёхчастной форме, требует для себя большого состава симфонического оркестра.

С наибольшей отчётливостью отмеченный инфантилизм выявлен в среднем эпизоде (ц.9), где расцветает оранжерея чудес, диковин, где в сказочной ворожбе и зачарованном томлении раскрывается наивно первозданная душа ребёнка. Естественно, что на передний план выдвигаются фантастическое начало и подчёркнутая хрупкость эмоции.

Подобное открытие мира в «Фейерверке» было одновременно и открытием стиля Стравинского как ярчайшего в недалёком будущем представителя новейшей музыки. Не случайно С.Дягилев и его окружение обратили внимание на безвестного автора после первого концертного исполнения этой оркестровой пьесы, что вскоре побудило *«великого антрепренёра»* заказать музыку балета «Жар-птица» именно Стравинскому.

Хроника последующего восхождения этого композитора общеизвестна и связана она прежде всего с инициативами Дягилева: «Жар-птица» (1910, хореография М.Фокина), «Петрушка» (1911, вновь М.Фокин), «Весна священная» (1913, В.Нижинский), «Байка про Лису» (1922, Б.Нижинская), «Свадебка» (1923, опять-таки Б.Нижинская), и тогда же поворот от кардинально по-новому понимаемой русской национальной тематики к неоклассицизму в различных его ипостасях – «Пульчинелла» (1920, Л.Мясин), «Аполлон Мусагет» (1928, А.Больм) и «Поцелуй феи» (1928, Б.Нижинская).

В двух первых балетах раскрывается одна и та же ситуация зреющего эпохального жизненного перелома, но на разных её стадиях.

В **«Жар-птице»** представлено множество разноликих образов, несущих ту или иную символическую нагрузку:

- тягостный сумрак ночи бытия (Вступление);
- умилительно-идиллическая женственность («Хоровод царевен»);
- своенравная красота мирискуснического толка («Пляс Жар-птицы»);
- тихий закат жизни («Колыбельная Жар-птицы»);
- монумент-апофеоз уходящей Руси (Финал);

- подспудно зреющие позитивные силы новой России (кода Финала);
- злое буйство современного варварства («Поганый пляс Кащеева царства») и т.д.

Ориентиром в этом напластовании может служить отчётливо выраженное стилевое расслоение.

С традициями петербургской музыкальной классики связан облик Руси «добрых старых времён» с её патриархальностью, благодушием и величальными мотивами (тематизм Ивана-царевича).

Скрещивание импрессионизма с элементами скрябинского стиля позволяет сублимировать атмосферу эстетизма рубежа XX века, передать средствами изощрённого темброгармонического орнамента и феерической роскоши колорита дух исключительной прихотливости, рафинированного изыска (прежде всего в образе Жар-птицы).

Прорыв в сферу новейших ресурсов музыкальной выразительности (резко акцентные и синкопированные ритмы, остро колющая звучность оголённых диссонансов и пронзительных тембров) даёт возможность наметить контуры агрессивного «скифства» и современного гротеска (Кащей и его окружение).

Поскольку на первом из отмеченных образно-стилистических пластов лежит печать увядания, истаивания, завораживающей статики (с полной явственностью в «Колыбельной»), концепцию произведения метафорически можно представить так: основной слой – стынущая жизнь, над ней пышность «осенних цветов» и золотистые блики заката, а под ней магма стихийных сил, стремящихся вырваться на поверхность.

Следующая, качественно иная стадия исторического перелома зафиксирована в балете **«Петрушка»**. Здесь отражён любопытнейший процесс замедленного, во многом подспудного обновления массовой среды и ускоренно-радикального выхода к новым горизонтам в сфере индивидуальных проявлений.

Самоценный, отнюдь не фоновый образный план – праздная Россия, пышущая здоровьем, насыщенная цветистыми красками и терпкими запахами. Композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала *«какой-то русской снедью – щами, что ли, пóтом, сапогами-бутылками, гармошкой»* [13, *453*].

В обличье этой грузной, неповоротливой «массовки» черты патриархального уклада старой провинциальной закваски (с отголосками сцен торжищ и масленичных гуляний из русской оперной классики)

смешиваются с приметами нового быта (ввиду раскрепощения от академических норм, вплоть до включения элементов эстрады начала века).

Причём в движении от первой к последней картине «модуляция» становится всё более ощутимой, так что в конечном счёте устои прежнего жизнеощущения оказываются совершенно расшатанными – в частности ширь, размах, удаль переходят в бесшабашное ухарство, а праздничный гомон в разбитное веселье и хмельной разгул.

Радикальная новизна индивидуальных характеров выявляется прежде всего в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

Эксцентричность (здесь определяющую нагрузку несёт образ Петрушки) – это исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, типа интонирования) и это склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издёвке, эпатирующему выверту, переданная через изощрённую, подчёркнуто дифференцированную инструментовку, остро «приперченные», звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полушумовых гармоний. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой натуры.

Варваристика (преимущественно сосредоточена в эпизодах Арапа) служит в данном случае обрисовке угрюмо-давящей силы, грубого воинственного нажима, свирепого нрава с вспышками необузданной ярости. Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и топочущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и скрежет полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди.

В целом, Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только чрезвычайно импульсивное, причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и с чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор.

Сказанное в первую очередь относится к главному герою с его лейтфанфарой проклятий и уместно напомнить, что автор в процессе разработки данного образа отмечал: *«Петрушка мой каждый день проявляет всё новые и новые несимпатичные качества своего характера»* [15, *35*].

Различия двух рассмотренных сфер образности («массовка» и эгоцентрика) самоочевидны, что является вполне достаточной предпосылкой ситуации разлада. Хотя следует уточнить: инициатива исходит только со стороны индивидуального начала. Среда (с её установкой на сытость, довольство, потеху) добродушна до равнодушия.

Именно в этой атмосфере формируется новый человеческий характер с его усложнённым строем чувств и внутренней неудовлетворенностью, что побуждает бросать вызов окружающему, взрывать инерцию жизни.

На данном этапе подобные попытки ещё не приводят к видимому результату. Показательна кода балета: рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал *ego*, однако затем следует погружение в неведомость (тихое пиццикато с обрывом на неустое).

На пороге XX века это звучало вопросом и ответ на него был дан в «Весне священной», где зафиксировано тотальное самоутверждение современности в её наиболее радикальных формах.

На первый взгляд могло показаться, что этот поистине революционный переворот произошел мгновенно. Однако, всматриваясь внимательно и даже не учитывая отмеченного выше «предыкта» конца 1900-х годов, убеждаемся: процесс был исключительно бурным, стремительным, но, тем не менее, достаточно постепенным.

Показательна в этом отношении эволюция композитора тех лет:

- «Жар-птица» – сочетание статики русского академизма, рафинированного мирискусничества 1900-х и проблесков нового в сфере негативной образности;
- «Петрушка» – антиакадемизм с компромиссным балансированием между классикой и современностью;
- «Весна священная» – категорическое утверждение «авангардных» норм музыки XX века.

История создания последнего из этих балетов – целая эпопея довольно длительного накопления импульсов, зёрен, ростков, эпопея продолжительного внутреннего созревания новой звуковой реальности.

Первые, сугубо зрительные ассоциации появились в 1909 году, ещё до обращения к «Жар-птице». Исходный вариант сценария, принадлежащий Н.Рёриху, был сделан в 1910 году. И как свидетельствовал композитор, *«зародышем сочинения явилась тема, возникшая в момент окончания работы над «Жар-птицей»* [12, *30*].

Но понадобилось пройти период «Петрушки», чтобы приблизиться к созданию «Весны священной», и в 1912 году Стравинский всецело отдаётся работе над давним замыслом, перешагивая все мыслимые и немыслимые для своего времени психологические и технические барьеры. И на всём протяжении этой вулканической эволюции совершенно неоценимым было соучастие Дягилева, который не только всемерно поддерживал искания младшего собрата по искусству, но и деятельно инспирировал массу новаторских творческих идей.

Итак, **«Весна священная»**. В её кратком рассмотрении проакцентируем мысль, связанную с тем, что в немалой степени смысл знаменитой партитуры Стравинского связан с раскрытием комплекса агрессивности, который стал своего рода «каиновой печатью» утверждавшейся тогда новой эпохи.

Поскольку проявления агрессивности немыслимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности.

Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полушумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько их материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов.

В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще (см. тематизм струнных и валторн в начальном разделе «Весенних гаданий») – в таких случаях перестает быть метафорой суждение *«Стравинский низвел музыку до голого ритма»* [3, *143*].

Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетактной сменой размеров, причем размеров неквадратных или размеров заведомо неравной стоимости (к примеру, в «Величании избранной» 9/8, 5/8, 7/8, 3/8 или 7/4, 3/8, 4/8, 7/4).

И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил,

когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передаёт образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения. Пожалуй, именно такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики становится в «Весне священной» наиболее эффективным средством воплощения динамизма, сообщающим звучанию особую упругость, пружинящий характер.

Кроме того, включаются полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым обеспечивают дополнительное насыщение звуковой массы. Так складывается апофеоз ритма, непосредственно передающего энергию жеста, движения, динамического действия.

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета – по крайней мере, внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала.

Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий акцент на подчёркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

Закон данной партитуры – максимум действенности и минимум статики, лирики, медитативности, созерцательности, допускаемых только в качестве оттеняющих моментов. Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, доводимых до головокружительного бега. Отсюда же предельная громкостная шкала и сверхнасыщенные *tutti.*

Отсюда, наконец, принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется и на композицию в целом – она представляет собой три большие волны нарастания темпа, динамики и фактурной массы: от первого Вступления к «Игре умыкания», от «Вешних хороводов» к «Выплясыванию земли» и от второго Вступления к «Великой священной пляске».

Образ энергии предстаёт в «Весне священной» с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие включаются атрибуты урбанистического стиля. Будучи непосредственным свидетелем начала индустриальной эры, на глазах которого в обиход входила

масса технических изобретений и нововведений (от телефона и радио до дизеля и аэроплана), Стравинский, по крайней мере, интуитивно стремился к претворению соответствующих моментов.

По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представилась ему *«в крепкой и жёсткой манере»*, и это явилось импульсом *«создания музыки в таком же стиле»* [12, *30*]. Фраза *«в крепкой и жёсткой манере»* очень симптоматична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как динамизм, конструктивная заданность, а также отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путём нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности.

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым – неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Другой вариант прессинга – через беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительной остинатностью.

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присущего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в воспроизведении эффекта скрежета, лязга.

Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции звукоизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массированным *tutti* и синкопированной акцентности, воспроизводимой на фоне регулярного ритмического пульса.

Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлёстывающего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы

вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма нетривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более сильнодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно ввиду высокого регистра духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь).

Рассмотренные выше динамические факторы являются материальной основой для реализации комплекса агрессивности, определяющего направленность «Весны священной». Другие факторы, служащие воплощению этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифски-варваристское начало, в крайнем своём выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива. Для Стравинского установка на примитив была вполне осознанной: *«Сочиняя "Весну священную" я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров»* [14, *92*].

В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по остроумному замечанию В.Каратыгина, в *«оркестровую зычность»* [9, *178*].

Происходит это не только по причине общего громогласия и форсированной артикуляции, но и ввиду того, что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры – как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжелые.

Подобная трактовка оркестра является одним из проявлений плакатного заострения, свойственного всем компонентам «варварской» выразительности «Весны священной». Допустим, если взять интонационно-жанровые формы, то встречаем не танец и даже не пляс, а выплясывание, не шествие, а топочущее переступание, не мягкие заклички, а неистовые заклятья, не зов и возглас, а гортанный клич, выкрик.

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов, жизни тёмной, слепой, и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства начала XX века, как фовизм.

Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. К.Дебюсси восклицал: *«Это дикая музыка!»* [15, *37*]. Б.Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как *«мир диких звучаний»* [2, *57*].

Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал *«дикой пляской»* [16, *284*] и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г.Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось *«слишком отшлифованным»* и перед слушателем предстаёт *«скорее приученный дикарь, чем настоящий»* [13, *91*, *92*].

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными мужским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер *«властный, кряжистый»* [1, *49*], *«черты могучей, но варварски грубой силы»*, которой соответствует *«буйная ритмика, динамическая вздыбленность»* [7, 22]. Главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест.

Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс. В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров.

Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты – причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-

кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам обязывает среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырёх труб басовую трубу.

Воинственная настроенность – совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний.

Пронзительность обеспечивается главным образом за счёт тембровых и регистровых ресурсов (разумеется, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в
тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение – *si пронзительный*).

Спектр характерных проявлений: вызывающе резкий свист-высвист, диковатый вскрик (то и другое на многозвучных тиратах вверх и вниз, в том числе с использованием трескучего *frullato*), стремительные пассажи-пробеги в одном направлении или молниеобразные «синусоиды».

Естественно, для степени пронзительности небезразличны и некоторые привходящие моменты – к примеру, специфические ладовые краски, гармоническое наполнение. Эти же моменты становятся основополагающими для придания звучанию режущего характера.

В первую очередь, он достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остродиссонирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса.

В своё время американского композитора А.Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и растерянности говорил о *«новых и неслыханных звуковых нагромождениях»*, верно подметив *«намеренный выбор резких, диссонантных созвучий»* [3, *166*].

Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры.

Каждый из этих максимально острых диссонансов может фигурировать в качестве определяющего компонента гармонической

структуры, они могут соединяться в различных парных комбинациях, но, в конечном счёте, устремление автора состоит в их полном суммировании в единый звуковой пучок с целью наиболее концентрированного воздействия. Таков и последний аккорд произведения, являющийся итоговым моментом в целенаправленном действии данного принципа.

Варваристика «Весны священной» остриём своим нацелена на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях – брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

В ходе развёртывания музыкального повествования многократно происходят выплески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка самой неприкрытой брани, часто в форме крикливо-злобных диалогов, замешанных на взаимных выпадах.

Извержение агрессивной стихии может представать и в достаточно привычных очертаниях – через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отношении – обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб.

Яростное растаптывание – пожалуй, самое своеобразное и характерное выражение варваристской агрессивности. Его суть состоит, как правило, в соединении ожесточённого выплясывания с неистово вколачиваемой аккордикой (рубленой, отрывистой, сверхрезкой, секущей) – в результате возникает эффект втаптывания.

Вряд ли приходится заблуждаться на тот счёт, что всё сказанное о скифски-варваристском начале относится к некой мифической, безгранично удалённой от нас эпохе. Истинной сутью, конечно же, являлось отображение определённых процессов современной действительности, пусть и поданных в специфически гиперболизированной форме. И, может быть, именно благодаря этой гиперболизации композитору удалось с максимальной рельефностью обрисовать поистине варварскую подоплеку агрессивности XX века.

Разумеется, мысленному взору Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н.Рёрих, С.Дягилев, В.Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая

направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б.Асафьев настойчиво отмечал *«стихийные проявления первобытных инстинктов»*, *«впечатление первобытной силы»*, *«языческое действо»* [1, *47, 49, 71*].

Всё это справедливо, однако с учетом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века. Эти черты связывали современника с корневыми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, поскольку она находилась у истоков, только начинала свой путь и как бы проходила стадию язычества.

О чём же возвещал этот, по выражению Б.Асафьева, *«гениальный бросок в будущее»* [1, *254*]? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия.

То был гигантский бродильный котел, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие от почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос. В неменьшей степени происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В.Каратыгин справедливо отмечал в данном произведении *«вулканический темперамент»* [94, *159*].

Свою историческую задачу Стравинский вместе со своими сподвижниками выполнил блистательно, поведав жестокую, но глубинную правду о рождавшейся эпохе. Можно усматривать в его партитуре излишний радикализм и образную гиперболизацию, но даже если это и так, то понадобились они для того, чтобы ярко высветить буйственную мощь нового времени и чтобы беспощадно обнажить его негуманный лик.

* * *

На волне язычески-варваристских увлечений двумя годами позже «Весны священной» в согласии с эстетическими установками Дягилева был написан балет Прокофьева **«Ала и Лоллий»** (1915). Его сценическая судьба долго не складывалась, поэтому композитор переработал его в оркестровую **«Скифскую сюиту»**. Именно в этой композиционной версии произведение и получало впоследствии театральное воплощение, начиная с постановки Б.Нижинской (1927).

Исходной идеей здесь становится показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем сродстве с нетронутой природой. Вот почему столь большое место занимает обрисовка среды обитания – нетронутой, заповедно-диковинной. Так, в III части («Ночь») представлен и светлый лик природы, и её дремучая глухомань, однако в любом случае она остаётся под покровом тайны, волшебства.

В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхвование. Магия ритуальности особенно сильна во втором разделе I части («Поклонение Велесу и Але»), где, помимо всего прочего, есть и притягательное таинство женской ворожбы.

Непознанные инстинкты кудесничают, водят свой причудливый хоровод. Естественно ожидать, что всё это, исходящее из глубин подсознания, композитор воплощает на основе микротематизма и важнейшим средством для него становится завораживающе многоповторная фиксация остинатных фигур.

Для воплощения описанной атмосферы Прокофьев широко использует по-своему претворяемые приёмы импрессионистской изобразительности, создавая полуфантастические миражи растекающихся звуковых туманностей, бесстрастных мерцаний, томительных колыханий, невнятных брожений. Господствуют приглушённые, таинственно-затемнённые тона, заметное место отведено тихим звенящешелестящим звучностям клавишных (челеста, фортепиано) и арф.

И только в коде финала («Поход Лоллия и шествие Солнца») пейзажность сопряжена с экстатическим нагнетанием взбудораженного состояния. Но и здесь, и даже в собственно скифской образности магическая настроенность сохраняется. В связи с этим Ю.Левашёв отмечает: *«В I, II и IV частях властвуют маршевые ритмы. Применяемые на большом протяжении, подкреплённые остинатностью,*

они производят сильнейшее, почти гипнотическое воздействие, как шаманские плясы-заклинания» [8, *13*].

В недрах первородного бытия гнездится массовидное существо, наделённое всеми признаками скифской натуры, недаром Б.Асафьев определял «Скифскую сюиту» как *«могучий сказ про дикую степную волю»* [2, *39*]. Основные сюжетно-смысловые грани этого повествования таковы:

- многоликое сборище, пёстрый и шумный «базар» орды (начало I части);
- стремительное шествие воинства, идущего походом (II часть);
- плясовая стихия воинственного игрища (преобладающий объём финала).

Ведущие качества связаны с культом мужского начала и с подчёркнутой воинственностью. Первое проявляет себя в неукротимом напоре стихийной энергии, в мускулисто-пружинящей силе угловатой поступи и грузного топота. Второе – через бурную экспансию с фовистскими склонностями и воинственный пыл с привкусом хищного азарта.

То и другое потребовало соответствующих средств:

- «физиологизм» гортанных кличей и выкриков, пресс резко акцентных ритмов, утяжелённость фактурной массы с определяющей ролью медных духовых (в частности автору понадобилось 5 труб, 6 валторн) и большой батареи ударных;
- для обрисовки стихийности – нарочито хаотичное «месиво» оркестровых красок и линий (как, например, в начале I и IV частей);
- для воссоздания духа «массовки» – весьма огрублённый интонационно-тембровый контур и плакатный мазок.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности, что особенно заметно во II части («Чужбог и пляска Нечисти») с её жёстко организованным ритмом и машинной токкатностью.

Именно об этом писал А.Курченко: *«Стихийные образы, создаваемые регулярным ритмическим напором, непрерывной двудольностью размера, грубоватой маршевой поступью, энергичными и воинственными тембрами медных и ударных, вихревыми фигурациями*

струнных и деревянных, не только изображали "первобытность", но в то же время были своеобразным интонационным отражением эпохи передвижения гигантских масс людей» [11, *189*].

Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар или, по выражению А.Тойнби, *mechanicus neobarbarus*. Дополнительное подтверждение сказанному находим в том, что на образную структуру «Скифской сюиты» с достаточной отчётливостью спроецировались события Первой мировой войны.

Горячий темперамент наступательной энергии, темброво-интонационная имитация экспансивного «клевания», злой «рык» меди, лязг резко диссонирующих перечений и политональных комплексов, барабанный ритм и прочие приметы «милитаризации» дают все основания для ассоциации с проходившими тогда кровопролитными баталиями.

С событиями кипевшей тогда войны был опосредованно связан и следующий балетный опыт Прокофьева – **«Шут»** (1915). Но в центр данного хореографического повествования поставлена обыденная жизнь. Сразу же необходимо оговориться, что речь идёт не о сюжетно-сценической канве, которая носит чисто игровой характер и насыщена массой происшествий, неожиданных поворотов, просто трюков (полное название балета в какой-то степени отражает «эквилибристику» фабулы – «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»).

Речь идёт о музыке, как единственно устойчивой константе синтетического жанра. К акценту на рассмотрении музыкальной составляющей побуждает и реальная жизнь этого прокофьевского опуса, неизмеримо чаще звучащего в виде концертной сюиты, нежели в качестве театрального спектакля.

Здесь есть черты, идущие от русского лубка и балагана, не раз возникают моменты остро характеристического пересмешничества, однако существенной роли они не играют. Всё основное определяют зарисовки повседневного существования, в котором заурядная жизненная круговерть перемежается бытовыми дрязгами и унывными состояниями (тогда в музыке прослушиваются интонации причета).

Прозаизму происходящего резонируют блёклые, как бы размытые краски и общая интонация несколько затянутого, монотонного повествования – и это при кажущейся выпуклости и контрастности рельефа.

Примерно с середины балета в музыку вкрадывается колорит военного времени: с достаточной отчётливостью, начиная с номера «Молодуха оборотилася Козлухой», написанного в духе гортанной казачьей песни. И там, где подобный колорит обнажается, становится ясным комедийно-сатирическое отношение к главному историческому событию тех лет (сцена «Ссора Шута с Купцом», выполненная в характере фанфаронского шествия-галопа).

Но опять-таки это только детали – ведущим героем становится солдатская масса, уныло вышагивающая по дорогам Первой мировой. Так складывается не сказка о предприимчивом балагуре, а сказ об Иване, крестьянине и солдате, и шире – сказ о мужицкой России, об обыденном течении её жизни. Своей «обыкновенностью», а также тем, что в центре произведения оказался простой мужик, обрисованный достаточно объективно, без особой экстравагантности, как раз и отличался прокофьевский «Шут» от большинства других сочинений рассматриваемого направления.

Надо думать, именно эти особенности стали препятствием на пути своевременной постановки, которая состоялась только в 1921 году (хореография Т.Славинского) – С.Дягилев, заказавший музыку балета и бывший составителем либретто, явно ожидал видеть его иным. Для композитора же такой стиль не был случайностью: значительно позже он напомнил о себе в опере «Семён Котко» и особенно в балете «Сказ о каменном цветке».

Следующие премьеры Прокофьева, осуществлённые в сотрудничестве со знаменитой антрепризой «Русский балет Дягилева», имели скорее исторический интерес: «Стальной скок» (1925, Л.Мясин) и «Блудный сын» (1929, его поставил в год кончины С.П.Дягилева Дж.Баланчин).

* * *

Как известно, пафос творчества новаторски мыслящих И.Стравинского С.Прокофьева на фазе начала XX века состоял прежде всего в расширении и углублении представлений о национальном характере. Именно в их опусах радикального плана с наибольшей выпуклостью представали коренные черты нового русского стиля и с полной наглядностью фиксировалось категорически иное понимание народно-национальной почвенности.

Наиболее своеобразным и радикальным явлением в сфере народно-национальной образности стало *«язычество».* Мы пользуем-

ся этим обозначением, отталкиваясь от «альфы и омеги» данного направления – балета Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины *языческой* Руси». Параллельно данному термину в искусствознании закрепилось понятие *скифство*, заявленное в оркестровой «***Скифской*** сюите» Прокофьева. В обоих случаях это смыкалось с тем, что несло в себе понятие *варварство*.

В определённом контексте оно могло восприниматься и как вполне позитивная характеристика. Так, Р.Роллан в пересказе своей беседы с И.Стравинским акцентирует следующее суждение: *«Стравинский приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль»* [12, *22*]. Б.Асафьев, выделявший среди молодых русских композиторов С.Прокофьева, охарактеризовал в 1917 году созданное им как *«варварское творчество»* [2, *42*].

Будучи относительно непродолжительным по времени активной эволюции, языческое направление стало, тем не менее, уникальным приобретением отечественной музыки. Основной его смысл состоял в отображении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъявления поднимавшихся на поверхность жизни скрытых сил и стремлений. По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX века неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества.

Своеобразные формы обновления народно-национального начала были выдвинуты в ходе бурного развития жанровой стихии. С ней в музыку и на балетную сцену входило живое, непосредственное ощущение жизни в её самых непритязательных ракурсах – в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных сторонах.

По сути, это во многом то, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращённый к различным сторонам обычного житейского обихода (в качестве прямой параллели можно назвать жанр бытовой оперы).

Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало в данном случае благодаря преимущественной опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде некоего «сырца».

Будучи, подобно «язычеству», принадлежностью фольклоризма, жанровая сфера существенно отличалась тем, что серьёзная пробле-

матика замещалась идущим от досуга, внебытовое – обыденным, очертания мифологические и полуфантастические – сугубо реальной обрисовкой, архаизированный декор – чисто современным антуражем.

Первой крупной вехой и блистательным манифестом современного жанризма стал балет И.Стравинского «Петрушка». Трудно не согласиться с оценкой Д.Шостаковича: *«Стихия народного празднества, гулянья, карнавала слита в нашем представлении с именем автора этого сочинения. От влияния "Петрушки" до сих пор не может отделаться ни один композитор, когда он сочиняет такого рода музыку»* [13, *8*].

Эта партитура открыла в музыкальном искусстве шлюз практически любому интонационно-жанровому материалу. То, что было чуждо академическому искусству или, по меньшей мере, находилось на далёкой периферии его интересов, относилось к «низовой» культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком.

На этой интонационно-жанровой основе складывался многоцветный, подчас нарочито пёстрый конгломерат, причём различные пласты могли смешиваться даже в пределах одного образа, а целое нередко представляло собой множественную структуру сюитно-рапсодического типа со свободным монтажом всевозможных образов, портретов, зарисовок. Уже благодаря этому мир представал красочным, нарядным.

Ещё в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонóв – столь же терпких, ярких, дразнящих. Снимая со счетов неизбежные эстетические потери, следует констатировать: оперируя подобным материалом, авторы в избытке обеспечивали своим сочинениям исключительную живость, сочность, колоритность.

Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь, представленная не только в праздничном гомоне, но и в своём повседневном течении. Отсюда площадной дух, ярмарочно-балаганный привкус и тот особый характер возбуждённой городской суеты, который позволил А.Бенуа метко окрестить «Петрушку» Стравинского *«балетом-улицей»* [15, *53*].

И следует вновь (как и в «Весне священной» с её подзаголовком «Картины *языческой* Руси») оценить проницательность композитора, который определил жанр «Петрушки» словосочетанием *«Потешные сцены»*. В «двусмысленности» данного обозначения схвачена суть

всего направления: с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* – так в былые времена называлось предназначенное для развлечения), а с другой стороны, склонность к юмористическому, смешному (*потешное* – как нечто забавное).

Чрезвычайно любопытным явлением музыкально-бытового жанра стала его *скоморошья ветвь*. Казалось бы, она выпадает из стилистики жанризма тех лет с его апелляцией к современной интонационности – ведь должно было реставрироваться нечто весьма отдалённое по времени.

На самом деле, если предполагаемые элементы искусства скоморохов и использовались, то представали они в модернизированном виде, а главное – упор делался не столько на старинные прототипы, сколько на основополагающий эстетический принцип скоморошества.

Состоит же данный принцип в пародийной трансформации бытующих жанров, в их «перелицовке» на манер потешины, погудки, перепляса, а также в их особой жаргонизации (по-свойски, с бойкостью, разбитным характером и занозистым пересмешничеством). Всё это превращало данную линию в сугубо актуальный пласт культуры.

Наибольшей инициативностью в данной сфере выделялся Стравинский. Настойчивая разработка соответствующего стиля в отдельных эпизодах ряда его сочинений увенчалась воспроизведением целостного скоморошьего действа-представления в «Байке про Лису», которую можно считать эталоном художественного моделирования исконной традиции.

Новое искусство на данной стадии отличалось исключительной свежестью, яркостью, характерностью, как бы демонстрируя этим, на что был способен человек, вступавший в иную эру. И совершенно закономерно, что те годы стали определяющими для творческой биографии двух корифеев начала XX века – И.Стравинского и С.Прокофьева.

Нужно признать справедливость той констатации, что, например, для Стравинского русский период – *«вершинный период, если иметь в виду степень распространённости и популярности созданных в эти годы произведений»* [6, *36*]. Многие могли бы присоединиться к оценке французского композитора А.Онеггера: *«Мои симпатии принадлежат той эпохе, которая ведёт от “Петрушки” и “Весны священной” к “Свадебке”»* [10, *178*].

В проделанном кратком обзоре многое осталось «за скобками», что естественно для жанра статьи и что частично можно восполнить в книгах автора [4; 5]. Но подведём итог вышеизложенному.

Посредством творчества своих выдающихся «подопечных» Сергей Павлович Дягилев активнейшим образом проводил столь заветную для него мысль об утверждении высочайшего статуса русского национального искусства. Причём национального не в какой-либо локализованной замкнутости, а в его *«всемирной отзывчивости»*, как когда-то это прозвучало в памятном слове Фёдора Достоевского об Александре Пушкине.

Вот почему основателю «Русских сезонов» с полным основанием можно адресовать сказанное И.Стравинским о нашем великом поэте. Говоря о своём *«беспредельном преклонении перед Пушкиным»*, он восторгался универсальностью его гения и выделял его общечеловеческую значимость – ведь *«по своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому, и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»* [, *178*].

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском – Л., Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б. О балете. – Л., Музыка, 1974. 295 с.
3. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. – М., Музыка, 1967. 221 с.
4. Демченко А. И. Балет И.Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
5. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2018. 440 с.
6. Друскин М. Игорь Стравинский. – Л., Сов. композитор, 1982. 298 с.
7. Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. – Л., Музыка, 1971. 333 с.
8. Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – Л., Музыка, 1976. 360 с.
9. Каратыгин В. Избранные статьи. – М., Л., Музыка, 1965. 351 с.
10. Онеггер А. Я – композитор. – Л., Музгиз, 1963. 207 с.
11. Прокофьев С. – М., Сов. композитор, 1991. 320 с.

12. Стравинский – публицист и собеседник. – М., Сов. композитор, 1988. 501 с.
13. Стравинский И. Статьи и материалы. – М., Сов. композитор, 1973. 528 с.
14. Стравинский И. Хроника моей жизни. – М., Композитор, 2005. 464 с.
15. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М., Сов. композитор, 1969. 397 с.
16. Ярустовский Б. Избранное. – М., Музыка, 1989. 316 с.

Николай Хренов (Москва)

Искусство Серебряного века в контексте циклической логики функционирования русской культуры
Очерки 16–19

16. Логика смены новых течений в искусстве Серебряного века: от импрессионизма к конструктивизму.

То обстоятельство, что советское искусство подхватывает и продолжает разрабатывать многое из того, что в Серебряном веке открыто, свидетельствует, что, разумеется, ставить точку в истории искусства Серебряного века 1917 годом невозможно. Так, идеи символизма, а еще точнее, сопровождавшего символизм модерна продолжают реализовываться в конструктивизме 20-х годов. Заканчивая свою книгу о стиле модерн, Д.Сарабьянов справедливо заключает, что, поскольку искусство XX века столкнулось с необходимостью формировать среду человека, что еще в XIX веке сформулировал У.Моррис, то оно постоянно будет обращаться к модерну, поскольку именно в модерне в реализации этой задачи уже были предприняты практические шаги (322).

Иначе говоря, с него многое в искусстве XX века и началось. Аполлоновская традиция, оказавшаяся в эпоху Серебряного века вытесненной в подсознание культуры, с 30-х годов выходит в сознание. Для этого существовали социальные предпосылки. Ведь разваливающаяся с этого момента империя восстанавливалась вновь, но уже в марксистской упаковке. Имели намерение реализовать демократические идеалы, а возвели империю. Новой большевистской империи снова потребовался классицизм, и он возродился. Как свидетельствует исследователь, «Сталин увидел в классицизме путь к монументальности и направил зодчих по этому пути» (323).

Но для того, чтобы классицизм вышел из подполья, куда его пытались отправить еще в эпоху романтизма, и в советскую эпоху снова стал государственным стилем, нужно было пройти длительную исто-

рию. Эта история начиналась с возникновением импрессионизма, имевшего в России значительный резонанс. Так, когда в статье «Импрессионизм мысли» В.Соловьев пытается оценить поэзию К Случевского, он прибегает к понятию «импрессионизм» (324).

Д.Сарабьянов утверждает, что на ранних этапах творчества стадию импрессионизма проходили все представители русского авангарда. (325). Известно, что интерес к этому направлению к началу истекшего столетия достиг пика. Под его воздействием оказались, например, В.Серов, К.Коровин, И.Грабарь, Сомов, Л.Бакст, Борисов-Мусатов, Фальк, Ларионов, Гончарова, Бурлюк и даже К.Малевич. Как известно, до возникновения супрематизма К.Малевич успел пройти множество течений, имевших место в мировой живописи, но пройти в ускоренном порядке. Что касается импрессионизма, то, по свидетельству Д.Сарабьянова, К.Малевич своему импрессионистическому периоду уделил даже больше времени, нежели другим стилям (326).

Разумеется, импрессионизм можно фиксировать не только в живописи, что, как утверждает В.Марков, очевидно и не требует доказательств, но и в литературе, хотя именно здесь-то он наименее исследован. Тем не менее, обычно среди предшественников русского импрессионизма называют И.Тургенева. Кроме А.Чехова к нему относят Гаршина, Фета, Фофанова, Лохвицкую (327). Так, Д.Мережковский относит А. Чехова как еще одного и, может быть, определяющего Серебряный век автора, именно к импрессионистам (328). Исследователь русского футуризма В.Марков также придает импрессионизму большое значение, утверждая, что он не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, «стал одной из его граней, фактически составной частью» (329).

Однако проблема заключается в том, что под воздействием импрессионизма оказался не только символизм, но и оппозиционное по отношению к нему направление, а именно футуризм. Признаки импрессионизма находят даже у Хлебникова и Маяковского. Таким образом, импрессионизм пропитал собой в том числе и авангардные направления. Наверное, именно поэтому с распространения импрессионизма и следует начинать период истории русской культуры, называемый Серебряным веком.

Естественно, что там, где импрессионизм, там и установка на отражение настоящего времени с максимальной объективностью. В качестве примера поэзии, для которой такая установка оказывается

определяющей, В.Брюсов называет К.Бальмонта. «Для него, – пишет В.Брюсов, – жить – значит быть в мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас» (330).

Однако для того, чтобы уловить логику становления возникшей в Серебряном веке культуры, необходимо понять также такую разновидность искусства этого времени, как модерн. Он появился в России и начал распространяться так же, как и в других странах, именно в начале XX века, а точнее – с 80-х годов XIX века. Значение этого стиля (хотя стилем модерн начали осознавать, как уточняет Д.Сарабьянов, спустя десятилетия, уже в советскую эпоху да и то ближе к нашему времени (331), для всего XX века, а не только для первых десятилетий нельзя переоценить, поскольку позднее он трансформируется в дизайн, свидетельствующий о том, что традиционная сфера эстетического часто угасает, распространяясь на такие сферы, которые обычно принято считать и нехудожественными и неэстетическими. Это, разумеется, уже вторая половина XX века.

Для второго рождения модерна точкой отправления следует считать эпоху оттепели, когда в Советской России эстетизация среды станет актуальной темой. Модерн как раз является разновидностью художественного процесса, позволяющей Серебряный век включить в общую историю искусства, а точнее – в художественные процессы, которые и не начались в первые десятилетия XX века и с исходом этого столетия не закончились. Именно это обстоятельство позволяет утверждать, что связываемая нами с Серебряным веком традиция – одна из основополагающих и никогда не прерываемых традиций истории искусства. Она свидетельствует о чередовании в логике развития искусства периодов, развивающихся то в направлении изоляции и, следовательно, сужения художественной сферы, то, наоборот, в сторону ее расширения, что является одним из очевидных признаков искусства рубежа XIX–XX веков.

Тогда-то это расширение самым очевидным образом и произошло, и это проявилось в таком явлении, как ренессанс прикладного искусства. Искусство вышло за пределы закрепленного за ним пространства, а это пространство было представлено столь ненавистным еще для У.Морриса музеем и продолжало оставаться таковым у авто-

ритетного Х.Зедьмайра. Столь острая потребность в расширении прикладного искусства исходила из идеи У.Морриса противостоять давлению стимулирующей фабричное производство вещей в сколь угодно больших количествах цивилизации. Кстати, эта возможность безграничного тиражирования вещи с помощью техники возникла в результате происшедших в Новое время и связанных с выходом на арену истории того, что позднее назовут массой социальных и революционных сдвигов.

Однако когда такая возможность начала реализовываться, выяснялось, что количество еще не означает, что производимые фабричных способом вещи, что стало истоком того, что сегодня называют массовой культурой, обладают и высоким качеством. Утрата под воздействием технологий привела кустарные способы производства к понижению эстетического качества производимых вещей. Это обстоятельство привело к ностальгии по кустарным способам производства, что культивировались в Средние века, а, следовательно, и к вспышке интереса к промыслам и ремеслам как традиционной сфере изготовления прикладного искусства, способного проникать в бытовые сферы, облагораживать, гуманизировать и их эстетизировать. Эта тенденция привела к реабилитации народного и традиционного искусства. Вот почему в это время и в Абрамцево, и в Талашкино появляются мастера, возрождающие прикладные искусства. Именно эта традиция во многом вызвала к жизни еще одно течение этого времени, обычно обозначаемое как примитивизм.

В этих разделяемых художниками настроениях утверждает себя прокламируемая в Серебряном веке идея, а именно идея необходимости создавать не художественные ценности или ценности культуры, а пересоздавать само бытие. Модерн свидетельствовал и о вторжении искусства в быт, и о растворении его в бытовой сфере. Может быть, именно это обстоятельство как раз и свидетельствовало о том, что имевшая место между государственной, общественной и частной жизнью гармония, что была определяющей в культуре «золотого века», к концу XIX века совершенно распалась. На первый план выходила частная жизнь, спровоцировавшая жизнестроительный комплекс, который появился уже в символизме и затем получил свое полное выражение в модерне. В связи с этим особого разговора заслуживает искусство русской усадьбы. В 1900–1910-е годы Россия переживает яркий период «усадебного ренессанса» (332), без которого наследие Серебряного века будет неполным.

Этот жизнестроительный комплекс будет определять и возникший позднее конструктивизм. Но на первый план в конструктивизме выйдет уже общественная жизнь или жизнь, связанная с поведением массы. Как утверждает Д.Сарабьянов, этот стиль будет узаконенным в 20-е годы. Однако на практике он уже проявился в возведении в 1899 году башни Г.Эйфеля. Отсюда такое внимание художников к архитектурному и декоративному оформлению частной жизни, что проявилось, например, в изготовлении мебели, в возведении частных домов, в ковроткачестве, вышивках, резьбе по дереву, гончарном деле, керамике, ювелирном деле.

Первым идеологом вторжения искусства в частную сферу и преодоления отчуждения искусства от общества, когда оно сосредоточивалось в узкой среде ценителей, был У.Моррис, пропагандирующий идею возврата к культуре Средних веков как культуре, в которой отчуждения искусства от общества не было. Хотя в качестве своих предшественников сам У.Моррис в этом смысле имел возникшее еще в 1848 году «братство» художников, называвших себя «прерафаэлитами», т.е. представителями предшествующей Ренессансу эпохи, эпохи Проторенессанса, когда об отчуждении не могло быть и речи. Неприятие прерафаэлитами искусства высокого Ренессанса стало определяющей установкой и самого У.Морриса.

Наблюдая исчезновение под воздействием машинной технологии декоративно-прикладного искусства, У.Моррис приходил к выводу о возникновении под воздействием цивилизации «нового варварства» (333). К этому, с одной стороны, приводит фабричное производство вещей, а, с другой, коммерциализация искусства. Стремление средних классов к обогащению неизбежно приводит к упадку художественного вкуса и к умиранию искусства. Но этому процессу можно противостоять, если возродить средневековые формы и творчества, и функционирования искусства, особенно если иметь в виду такие виды деятельности, как стекольное производство, кузнечное дело, плотницкое ремесло и т.д. «Но как бы то ни было, – пишет У.Моррис, – ясно одно: если современному больному искусству суждено еще жить, то в будущем оно должно стать делом народа для блага народа. Искусству должно быть понятно все, и его должны понимать все» (334).

Возникновение и развитие на рубеже XIX–XX веков стиля модерн как раз и является продолжением идеи и опыта У.Морриса. Ведь представители модерна были убеждены в том, что их деятельность

связана с рождением новой культуры, причем в том числе и на основе религии. Вот еще почему многие художники Серебряного века возродили искусство фрески и вообще религиозного искусства, которое, конечно же, по своему предназначению было и соборным, и коллективным, и общезначимым. В архитектуре модерн начал свое становление во второй половине 90-х годов. Ярким представителем стиля явился Ф.Шехтель (особняк Рябушинского на Малой Никитской, Ярославский вокзал и т.д.). Интерьеры церквей расписывали и М.Врубель, и Васнецов, и Нестеров. Эта сторона деятельности художников как раз и свидетельствовала о реализации идей У.Морриса. Но моррисовская идея сопротивления цивилизации была реальной и в попытках художников этого периода возродить художественные ремесла и вернуть утраченное декоративно-прикладное искусство.

Однако этот опыт художников Серебряного века не прекратился и после 1917 года. Ведь именно в 20-е годы возникает и достигает расцвета направление в искусстве, известное как конструктивизм. Он был прямым продолжением идей модерна. Ведь центральной идей У.Морриса была идея устранения границы между искусством и производственной деятельностью, между художником и производящим предметы быта ремесленником. Но если иметь в виду фабричную промышленность, то речь уже идет не о ремесленнике, а об инженере и рабочем. Границу между искусством и производством, художником и рабочим необходимо было устранять.

Но почему устранение этой границы столь необходимо? Потому, что образ художника, как, собственно, и образ искусства, которые до сих пор имели место, уходят в прошлое. Промыслы и ремесла – это характерные для доиндустриальной цивилизации виды деятельности. Индустриальная цивилизация развивается на основе техники, и техника должна проникать во все сферы, в том числе, и в искусство. В вызываемой к жизни индустриальной цивилизацией культуре все прежние формы искусства отмирают. Уходит в прошлое то, что нам известно как станковое искусство, функция которого заключалась в том, чтобы украшать интерьеры в дворцах аристократии.

Индустриальная цивилизация вызвала к жизни массовые общества и коллективные формы деятельности. Она вызвала к жизни массовые общества. Вот этим сдвигам и должны соответствовать новые формы искусства. Поскольку в индустриальной цивилизации вся жизнь сосредоточивается вокруг крупной фабричной и заводской промышленности, то искусство тоже должно быть втянуто в эту сфе-

ру. Иначе говоря, художник должен покинуть свою мастерскую и прийти в заводской цех. Он должен в этом новом мире предстать уже инженером или рабочим.

В этом омассовлении жизни многие усматривали стимул для развития искусства, которое, пытаясь соответствовать духу массовости, возрождало имеющие место в истории искусства монументальные формы. Так, новую коллективную эпоху В.Гаузенштейн оценивал оптимистически, полагая, что, наконец-то, искусство XX века обретет утерянный в XIX веке, как эпохе развертывающейся индивидуализации, единый большой стиль. «Для индивидуума объективно невозможно, – писал он, – придать форму большому пространству. Для этого он всегда нуждается в каком-нибудь содействии коллективных сил» (335).

Долой индивидуалистическое искусство, которое до этого перехода к индустриальному обществу было известно лишь узкому кругу. В новое время сфера действия искусства расширяется. Нарождается новая публика и в своем количественном отношении она далеко превосходит все виды и типы публики, которые до сих пор имели место. Художественная жизнь впервые выходит за пределы сословий и превращается в массовую. В истории снова возникает ситуация, когда основой развития искусства становятся коллективные ценности. Им-то художник и должен соответствовать. Эта идея реализовывалась не только с помощью активизации религиозной монументальной живописи, но и с помощью публичной архитектуры, противопоставляемой архитектуре усадебной, связанной с возведением дворянских имений. Но свое применение эта идея находит и в живописи.

Так, новая эстетика объявила крестовый поход против искусства в его музейных формах, вступая в союз с техникой, инженерией и промышленностью. «Современность предъявляет к художнику совершенно новые требования; она ждет от него не музейных “картин” и “скульптур”, а вещей социально-оправданных и по форме, и по назначению, – писал теоретик конструктивизма Н.Тарабукин, – «Музеи достаточно полны, чтобы пополнять их новыми вариациями на старые темы. Жизнь больше не оправдывает художественных вещей, довлеющих себе и по форме и по содержанию. Новое демократическое искусство социально по своей сущности, тогда как индивидуалистическое искусство – анархично, находя свое оправдание у отдельных лиц или групп» (336).

Таким образом, приходя на производство, художник превращается в творца жизненных ценностей. Как пишет Н.Тарабукин, идея производственного искусства нова как идея теоретическая. Но такая форма искусства существовала и в прошлом. «Искусство первобытных народов (утварь, оружие, идолы), частично искусство Египта, Греции, наконец, народное и религиозное искусство, – пишет он, – являли собою форму производственного мастерства, хотя и в условном понимании» (337). Обращение Серебряного века к древним культурам объясняется в том числе и необходимостью культивировать те формы взаимопроникновения художественного и нехудожественного, которые выражали дух нового времени.

17. Идея циклизма в истории культуры в ее позднем варианте: плодотворность этой идеи в изучении искусства рубежа XIX–XX веков.

Многочисленные трансформации, что имеют место в искусстве Серебряного века, провоцируя параллели с происходящим в предшествующих эпохах и культурах, не могут не навести исследователя на мысль о весьма нетрадиционной логике истории искусства. Начнем разбираться в этом с обращения к использованному А.Тойнби и подхваченному Л.Гумилевым понятию «надлом». Происходящее в Серебряном веке можно также осмыслить в соответствии с логикой циклического развертывания истории, предложенной бывшим референтом Керенского, деятелем Февральской революции, замечательным российским ученым, создавшим в эмиграции фундаментальную концепцию социодинамики культуры – П.Сорокиным. Однако появлению этой концепции предшествовали идеи многих плодотворно работающих именно в интересующий нас период русских мыслителей. И поскольку концепция культуры в ее исторической перспективе, в присущих ей временны́х длительностях была вызвана к жизни именно в русской гуманитарной науке этого времени, то об этом в данном случае невозможно не сказать.

Мы остановимся лишь на некоторых идеях П.Флоренского и Н.Бердяева, предвосхитивших детально разработанную П.Сорокиным концепцию истории как истории культуры. Так, П.Флоровский доказывал, что в истории культуры постоянно чередуются две культуры, когда одна культура утрачивает творческий дух и происходит возвращение к исходной точке, т.е. к той культуре, которая, казалось бы,

уже ушла в прошлое. В соответствии с П.Флоренским, одна из этих культур представлена средневековой, другая – ренессансной. В подготовленном философом для русского библиографического института «Гранат» «Автореферате» он писал о своей концепции истории культуры так: «Руководящая тема культурно-исторических воззрений Флоренского – отрицание культуры как единого во времени и в пространстве процесса с вытекающим отсюда отрицанием эволюции и прогресса культуры. Что же касается до жизни отдельных культур, то П.Флоренский развивает мысль о подчиненности их ритмически сменяющимся типам культуры средневековой и культуры возрожденческой. Первый тип характеризуется органичностью, объективностью, конкретностью, самособранностью, а второй – раздробленностью, субъективностью, отвлеченностью и поверхностностью. Ренессансная культура Европы, по убеждению Флоренского, закончила свое существование к началу XX века, и с первых же годов нового столетия можно наблюдать по всем линиям культуры первые ростки культуры иного типа» (338).

Следует отметить, что симпатии П.Флоренского оказывались на стороне восходящей, т.е. средневековой культуры, о чем свидетельствует его работа, в которой он дает позитивную для нового искусства интерпретацию обратной перспективы. Поскольку на рубеже XIX–XX веков культура ренессансного типа оказывается в кризисе, то сменяющая ее культура обращает на себя внимание сходством со средневековой. Именно этот уже известный нам возврат к Средневековью в начале XX века и имеет в виду П.Флоренский. Так, в читаемом им с 1908 по 1918 год курсе лекций «Первые шаги философии» он формулирует: «Мы пережили век утонченности, а затем – и переутонченности; теперь же начинаются искания архаизма и отвращение от рациональности. Самый порочный из оплотов рационализма – научное мировоззрение – падает на наших глазах под прибоем растущего прилива. Близко новое Средневековье; и народные массы с Востока, кажется, уже идут исполнять, устремившись на Западную Европу с Севера, идут исполнять обычное историческое назначение – рушить» (339).

После таких суждений П.Флоренского легко перейти к концепции циклического развертывания исторического времени Н.Бердяева, которая, конечно же, у него не была фундаментально разработана, но, тем не менее, превратилась в лейтмотив всех тех его сочинений, в которых он касается проблематики философии истории. Так, одна из

его работ, опубликованная в 1923 году в Берлине, называется весьма показательно. Ставя вопрос о кризисе на рубеже XIX–XX веков культуры (а тема эта с легкой руки Н.Бердяева затем будет постоянно обсуждаться, в том числе и западными философами и теоретиками искусства, и показательным в этом смысле будет знаменитое исследование Х.Зедльмайра о кризисе искусства XX века, в котором он цитирует Н.Бердяева и, в общем, как можно ощутить, вдохновляется его идеями), Н.Бердяев говорит, что этот кризис дает повод рубеж XIX–XX веков обозначить как «конец Ренессанса» (340).

В этой работе Н.Бердяев пытается дать исчерпывающую характеристику рубежа XIX–XX веков с точки зрения философии истории. Эта характеристика начинается с фиксации беспрецедентности этого исторического периода, когда, по мнению философа, человечество выходит из всех привычных исторических берегов. Философ констатирует радикальный перелом, вводящий в новую, неведомую, а, следовательно, и пугающую историческую эпоху. Признаком такого перелома является не только разрыв с Античностью, но и утрата лидирующего значения в мировой истории Запада. Следствием этого является активность тех восточных традиций, которые отторгались не только западным миром, но в том числе и оторвавшейся еще от Востока Античностью.

Как утверждает Н.Бердяев, это обстоятельство диктует новое ви́дение истории, которое резко расходится с тем ви́дением, что явилось следствием утверждения мировосприятия Нового времени. Но для Н.Бердяева рубеж XIX–XX веков не является лишь финалом начавшейся с эпохи Реформации культуры. Это финал начавшегося еще с эпохи Ренессанса длительного отрезка истории. С конца XIX века начинает ощущаться творческая исчерпанность начавшейся развиваться с эпохи Ренессанса культуры. Для философа финал Ренессанса означает кризис его духовной основы, а именно – гуманизма, без которого ни науки, ни нравственности, ни искусства целой большой эпохи понять невозможно. Но кризис гуманизма означает утрату веры в человека.

В начавшейся с Ренессанса истории самоутверждения человека просматривается не только обретение человека, но и постоянная утрата его самости. Реагируя на дискуссии начала XX века по поводу того, является ли это время духовным подъемом или упадком, философ решительно формулировал: это время упадка. В качестве основной причины упадка Н.Бердяев указывает на разрыв культуры и, со-

ответственно, искусства с религией. Собственно, это позволяет называть Н.Бердяева религиозным мыслителем.

Основываясь на безрелигиозности, гуманизм закончился кризисом и крахом. Утеряв духовный центр бытия (середину, по Х.Зедльмайру), т.е. веру, человек утерял и свой духовный центр. Кризис гуманизма, утратившего религиозную основу, породил ностальгию по Средним векам. Кажется, что, лишь возрождая Средневековье, человек разрешает не разрешенную ренессансом проблему, т.е. вернется к себе, обретет себя. Да, собственно, и характерный для Ренессанса творческий подъем, по мысли Н.Бердяева, оказался возможным лишь потому, что, несмотря на отторжение от веры и провозглашенный возврат к язычеству, он все еще питался духовными истоками Средних веков.

Ставший очевидным к началу XX века кризис гуманизма проявился, с одной стороны, в безграничном индивидуализме, о чем, собственно, и свидетельствует атмосфера Серебряного века, а, с другой, в беспрецедентном коллективизме, явившемся позднее в образе социализма. Это позволит философу сделать вывод о том, что проект Ренессанса не удался. Осуществление идей Ренессанса в истории привело совсем не к тому, что, казалось, преобразит человечество. Таким образом, отрицание Бога в человеке ведет к отрицанию и истреблению самого человека.

Однако любопытно, как Н.Бердяев видит не только ренессансную культуру и на рубеже XIX–XX веков осмысляет ее судьбу, но и как он видит выход из исторического тупика, в котором эта культура оказалась. Философ констатирует, что история Запада – это история постепенного иссякания пассионарной энергии, пик которой совпадает с эпохой Ренессанса. Но параллельно с этим иссяканием имели место творческие подъемы, связываемые философом с возвратом к Средневековью, о чем свидетельствовал романтизм, а на рубеже XIX–XX веков символизм.

Что же позволяет Н.Бердяеву утверждать, что кризис культуры все же получает разрешение? Философ убежден, что будущая культура подхватит и разовьет то, что принесли с собой связавшие свои идеалы с религией романтизм и символизм. В соответствии с этим появляется надежда, что творческие силы человека могут быть возрождены, а образ человека восстановлен лишь с наступлением новой религиозно-аскетической эпохи. Этому будет служить возникающий новый ренессанс, в котором произойдет и возрождение религии. Что

же касается Средневековья, то, в соответствии с мнением философа, наступающее Средневековье, а вместе с ним и «новое цивилизованное варварство» (341) будет преодолено и отступит перед новым Ренессансом.

Спрашивается, если Н.Бердяев приоткрывает смысл возникшего кризиса начала XX века как кризиса общекультурного, то как это проявляется непосредственно в искусстве? Философ этот вопрос не обходит, пытаясь иллюстрировать кризис с помощью опыта футуризма. Для него футуризм – выражение «конца Ренессанса», поскольку он выражает смерть человека и человеческого и поскольку человек, отрываясь от своих духовных истоков, растворяется в массах. По мнению философа, футуризм созвучен крайним формам социального коллективизма, о чем свидетельствует социализм в России. В социализме образ человека затмевается образом безличного коллектива. Человек приобретает исчерпывающую его экономическую, политическую, классовую и, в общем, функциональную ипостась. Этому способствует вторжение в культуру машины. Техника начинает проникать в процессы бытия. Начавшись с утверждения индивидуальности, Ренессанс заканчивается ее отрицанием.

Именно в этой своей работе Н.Бердяев, как в свое время Ф.Ницше, утверждает, что разрыв на рубеже веков между историческими эпохами погружает человека в ускоряющий наступление нового варварства хаос (342). Было бы неверным к этому суждению философа не прислушаться, ведь именно сложившаяся на рубеже XIX–XX веков ситуация во многом определила всю последующую историю вплоть до сегодняшнего дня.

Излагаемые здесь теоретические идеи П.Флоренского и Н.Бердяева не исчерпывают представления о циклическом развертывании истории, которое поможет уточнить место Серебряного века в истории искусства. Идеи русских философов лишь подготавливают к восприятию фундаментальной концепции социодинамики культуры П.Сорокина, в которой и аргументирован принцип циклизма. Эта концепция преодолевает столь авторитетную с эпохи раннего модерна или Просвещения концепцию исторического прогресса. Это фундаментальная концепция социодинамики культуры, принадлежащая П.Сорокину.

П.Сорокин выдвинул альтернативную возникшей в эпоху Просвещения теории исторического прогресса и линейного принципа в историческом времени концепцию. Эта концепция является не ли-

нейной, а циклической. В своем элементарном виде она была изложена, как мы убедились, уже П.Флоренским, утверждавшим, что в истории постоянно чередуются только две культуры, которые он отождествляет со средневековой и ренессансной культурами. П.Флоренский не претендовал на разработку фундаментальной концепции циклического принципа в истории. Поэтому он и не нуждался в точности терминологии. Хотя, собственно, сам принцип цикличности он угадал точно.

Тем не менее, именно этот заявленный П.Флоренским проект П.Сорокин и реализует. Здесь трудно утверждать, был ли знаком П.Сорокин с идеями этого рода, которые мы находим у П.Флоренского и Н.Бердяева. Но это и не важно. Очевидно, что столь радикальные изменения в истории, связанные с переходностью эпохи, приводили к тому, что названные философы тоже реагировали на то, что уже носилось в воздухе. Иначе говоря, что было важным для постижения характерных для русской культуры процессов. Именно это коллективное усилие разгадать возникающую на рубеже XIX–XX веков беспрецедентную ситуацию стало отправной точкой возникновения морфологии культуры П.Сорокина. В данном случае прецедентом для такого построения может считаться лишь О.Шпенглер, которого П.Сорокин считает своим предшественником.

Ставя своей целью представить историю историей культуры и культур, П.Сорокин все разнообразие культурных эпох, как это делает П.Флоренский, уже не сводит к двум – средневековой и ренессансной. Для них П.Сорокин пытается отыскать иное обозначение. Ему это нужно, поскольку аналогичную циклическую логику он находит не только в западной, но в том числе и в античной культуре. Поэтому то, что П.Флоренский называет средневековой и ренессансной культурами, П.Сорокин обозначает культурой идеационального и культурой чувственного типа, которые можно обнаружить на протяжении всей человеческой истории. Однако, кроме двух названных, у него появляется еще и смешанная культура, которую он иногда называет интегральной. Это тип культуры, который в реальности встречается чаще, ибо резкое разграничение двух основных типов культуры возможно лишь теоретически.

Какое же содержание П.Сорокин вкладывает в каждую из названных им культур? Разобраться в этом нам помогут уже высказанные ранее нами суждения и наблюдения. Ведь что-то принципиально новое, о чем не было известно ранее, П.Сорокин не открывает.

Для обозначения известного он находит лишь новые, более точные научные определения, позволяющие ему от конкретного исторического опыта абстрагироваться. Но в то же время и выражать предельно обобщенную его суть через сопоставление с аналогичными ситуациями в истории. Таких аналогий, как мы уже убедились, было в эпоху Серебряного века много.

Так, когда П.Сорокин говорит о культуре чувственного типа, то под ней он подразумевает то, что П.Флоренский и Н.Бердяев имели в виду под ренессансной культурой. Под культурой чувственного типа следует подразумевать культуру, освобождающуюся от сверхчувственных смыслов, во власти которых находилась культура Средневековья и развивающуюся на основе чувственных стихий, что подчеркивает развертывающиеся в истории процессы секуляризации. Пиком развития культуры, обозначаемой как «ренессансная», будет культура раннего модерна или Просвещения с ее рационализмом и культом научности, проникающих в том числе и в искусство, о чем свидетельствует появление во второй половине XVIII века эстетики как научной дисциплины, исходящей именно из чувственной стихии. Как П.Флоренский и Н.Бердяев, П.Сорокин прослеживает историю этой культуры, отождествляя ее закат с рубежом XIX–XX веков, когда, как выражается Н.Бердяев, имеет место «конец Ренессанса».

Что же касается альтернативной культуры, которую П.Сорокин называет культурой идеационального типа, то ее смысл он связывает со сверхчувственной стихией. Ренессансная культура и в еще большей степени культура Просвещения освободила человечество от сверхчувственного, предоставив зеленую улицу науке, а, следовательно, и рационализму. В XIX веке она способствовала крайней форме развития позитивизма, против которого так восставали символисты, уходя от него к мистике, «Упанишадам» и теософии. Так, в своих мемуарах А.Белый пишет: «… Мы не любили Спенсера; и в пику Спенсеру порою рука протягивалась к Беме…» (343).

Отторжение от позитивизма, во власти которого находился весь XIX век, способствовало конфликту молодых, уходящих в теософию и мистику, с продолжающими быть верными позитивизму отцами. «… Отцы большинства символистов – образованные позитивисты; и символизм в таком случае являет собой интереснейшее явление в своем “декадентском” отрыве от отцов; он антитеза позитивизма семидесятых–восьмидесятых годов в своем “нет” этим годам…» (344). Позитивизм явился продолжением тех реформ в философии и куль-

туре, которые были начаты мыслителями раннего модерна и прежде всего Кантом и Гегелем.

Но в России XIX века авторитетами были не только Кант и Гегель, но и выразивший в философии идеи романтиков Шеллинг. Именно это увлечение в России Шеллингом станет началом возникновения здесь интереса к восточной мистике. Шеллинговское направление мысли становится тем источником, без которого будет непонятно славянофильство (345). Не случайно Ф.Степун выводил оставившее след в русской культуре рубежа веков теософское миросозерцание именно из философии Шеллинга (346). Как утверждает Ф.Степун, западный романтизм в России не способствовал возникновению научно-объективной философии, но он определил политику, публицистику, миросозерцание. Для романтического миросозерцания характерно ожидание грядущих перемен. «Дух, как бы впервые нашедший себя, естественно, ждет, что лишь теперь откроется ему вся святость подлинной жизни, естественно мнит, что все отошедшее было лишь преддверием и ступенью к тому подлинно ценному и единственно нужному, что тихо притаилось на бледных еще горизонтах. Всюду зарождается и растет чувство мессианской тоски, чувство великих канунов; все охвачены благоговейным ожиданием, все готовятся к встрече грядущего, все жаждут преображения своих душ, все слышат уже новые ритмы еще не народившихся переживаний» (347).

Но ведь именно эта атмосфера ожидания свершающихся радикальных перемен и наступления в истории нового эона в России на рубеже XIX–XX веков вновь повторилась. Чтобы это ощутить, достаточно обратиться к ранним стихам А.Блока. Когда В.Брюсов пытается дать характеристику поэзии А.Блока, он прежде всего фиксирует улавливаемую в ней мистическую интонацию. Так, имея в виду вышедший в 1905 году первый сборник его стихов «Стихи о Прекрасной Даме», В.Брюсов утверждает, что в вошедших в него стихах передается настроение, во власти которого находятся члены кружка, куда входили А.Блок и А.Белый. Они были убеждены в том, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро должен свершиться радикально изменяющий жизнь человечества великий вселенский переворот. «Их возбужденному воображению, – пишет В.Брюсов, – везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходящее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» (348).

В связи с Р.Вагнером мы уже констатировали, насколько важной для символистов была тема синтеза в искусстве. Но как понять этот столь важный признак эстетики этого времени без общего контекста, а им является возрождающееся миросозерцание романтизма. Для этого миросозерцания было важным преодоление того понимания науки, в котором естественнонаучное начало вытеснило начало гуманитарное. А этим пониманием мы как раз обязаны модерну и философии XVIII века.

Рубеж XIX–XX веков со всей определенностью ставил проблему расширения гуманитарной сферы и преодоления того узкого понимания науки, которое в эпоху Просвещения возникло. Поэтому на рубеже XIX–XX веков возникает идея взаимопроникновения науки, философии, искусства и религии. Не случайно в эту эпоху концепт разума сменяется концептом жизни. Однако синтез в понимании людей этой эпохи мог быть возможным лишь на религиозной основе. Вот почему характерный для этой эпохи культурный ренессанс мог происходить лишь на религиозной основе, как, собственно, и случилось. Причем, религия не была лишь элементом синтеза, а центром, ядром или, как это мы знаем по Х.Зедльмайру, «серединой».

Из этого понимания центральной роли в русском ренессансе религии исходили многие мыслители, но в том числе художники и писатели, которые приходили из искусства к религии, как это, например, произошло с Д.Мережковским, вызвавшим к жизни так называемый «Третий Завет». Однако при этом религию в ее христианском варианте они понимали по-разному. Так, например, П.Флоренский и С.Булгаков пытались воскресить исторические формы православия. П.Флоренского Н.Бердяев сближает со старцами и пустынями, т.е. с византийской традицией, актуализация которой параллельно развертывается и в изобразительном искусстве (Васнецов, Врубель и т.д.). Это направление, как считал Н.Бердяев, нельзя называть новым христианством, и оно для нового религиозного сознания не является репрезентативным. Скорее его можно обозначить как новое в православии.

Иное дело – вариант Д.Мережковского. Может быть, Д.Мережковскому, единственному из религиозных мыслителей эпохи, удалось создать систему, которую можно назвать как неохристианство. Может быть, столь значимое для русского ренессанса понятие синтеза в большей степени характерно именно для Д.Мережковского. Это понятие следует понимать в двух смыслах. По Д.Мережковскому, неохристианство есть синтез христианства и язы-

чества, духа и плоти. Очевидно, что такое понимание синтеза у Д.Мережковского возникнет в результате критического осмысления исторического христианства.

Как утверждает Н.Бердяев, Д.Мережковский не принимает в христианстве гипертрофированный аскетизм (349). Поэтому он стремится уйти от аскетизма, старчества, византийского предания, вернуть в языческую стихию, которая у него ассоциируется с плотью. Д.Мережковский считает, что западный Ренессанс XV–XVI веков не удался. Возрождения язычества, а, следовательно, и плоти тогда не произошло. Средневековая традиция оказалась сильнее, и потому в христианстве победило восточное начало, от которого христианство следует освободить.

Но, странное дело, для Д.Мережковского эта свобода в вере касалась лишь плоти, но не личностного начала. Как свидетельствует Н.Бердяев, оставивший глубокие суждения о типах религиозной мысли в России на рубеже XIX–XX веков, пытаясь возродить плоть, а через нее и язычество, Д.Мережковский теряет личность, ведь рождением личности человечество обязано именно христианству, а, еще точнее – историческому христианству, в котором синтез уже имел место. У Д.Мережковского вера понимается не как индивидуальная, а как коллективная потребность в обретении Бога. Поэтому в данном случае у Д.Мережковского возникает тот самый архаизм в религии, который присущ П.Флоренскому и С.Булгакову. А архаизм в вере (верность старцам, по Н.Бердяеву) является разновидностью модернизма в религии.

Не случайно «Третий Завет» Д.Мережковского Н.Бердяев соотносит с сектами и в частности с сектой хлыстов, для которых истинное общение с Богом происходит в экстатическом состоянии, т.е. в момент утраты в коллективных радениях индивидуального начала. Вообще, именно хлысты были озабочены поисками в восприятии божественной истины телесности. У них и Христос, и Богородица связаны с конкретными людьми. Именно поэтому хлысты и сохраняют связь с природной языческой стихией (350). Но именно это для Д.Мережковского как раз и важно. Утрата в коллективном радении индивидуального начала – идея знакомая, ведь именно так понимал Ф.Ницше возвращение от аполлоновской культуры в дионисийскую стихию.

Таким образом, Н.Бердяев критикует архаизм не только П.Флоренского и С.Булгакова, но и Д.Мережковского, полагая, что

истинная вера связана с творческим подходом к религии, а творчество прежде всего связано с личным началом. Чтобы преодолевать кризис религии и культуры, необходимо не убегать в архаику, а творить новые ее формы – ведь, создавая этот мир, Бог видел в человеке свое подобие, т.е. способного продолжить начатый им проект творца. Однако для нового религиозного сознания рубежа веков религиозные искания Д.Мережковского весьма показательны. Ведь Д.Мережковский представляет интеллигенцию, а не церковь. Он – не священник, не теолог, а писатель, поэт, человек искусства.

Для существующей в культуре Серебряного века атмосферы его судьба весьма показательна. Она свидетельствует не только о глубоком кризисе культуры, но и о попытках выхода из этого кризиса, уже успевшего к этому времени обозначиться как универсальный, т.е. как кризис всего мира. Именно поэтому эта эпоха современниками ощущалась как переходная эпоха. Деятели искусства не только рассуждали о кризисе, но и вызывали к жизни проекты выхода из этого кризиса. Всем им казалось, что таким способом выхода из кризиса может быть отказ от автономности искусства, которая до этого времени воспринималась прогрессом, и возвращение его в лоно религии. Этим и можно объяснить приход Д.Мережковского и не только его в лоно церкви.

Для многих представителей Серебряного века приход в религию был продолжением их художественной деятельности, а не чем-то таким, что находится далеко от искусства. Это было необходимой закономерностью, ведь эта эпоха вообще сдвигает границы между художественным и нехудожественным, и вместо созидания эстетических ценностей стремится по законам красоты создавать новый мир. Как утверждал Н.Бердяев, культура пришла к своему самоотрицанию. Творчество больше не вмещается ни в какие нормы: «Литература перестает уже быть только литературой, она хочет быть новым бытием» (351). Слагаемым нового бытия мыслится в том числе и религия. Именно поэтому границы между искусством и религией, которые до этого существовали, смещаются. Собственно, именно это обстоятельство как раз и свидетельствует о реальности культуры идеационального типа.

Тема «Мережковский и религия» показательна еще и тем, что приход Д.Мережковского в религию не ограничивался лишь высказываемыми им в своих публикациях идеях (в виде статей, книг или романов), а означал активное участие в организации возрождающего-

ся религиозного сознания. Им было организовано религиозно-философское общество, ставящее своей целью общение представителей искусства с православным духовенством. Приходящая на смену «ренессансной» альтернативная культура реабилитирует в культуре сверхчувственное начало. Именно это обстоятельство свидетельствует о том, что человечество снова возвращается к средневековой культуре, для которой сверхчувственное начало было определяющим. Это обстоятельство и является решающим в том, что, например, символисты подхватывают и развивают традиции романтизма, ведь отторжение от модерна и возвращение к Средневековью для романтиков было определяющим. Таким образом, подлинный смысл символизма приоткрывается лишь на уровне культуры.

Так, пытаясь осмыслить символизм как целое, П.Сакулин высказывает мысль о том, что у русских символистов бросается в глаза их близость не столько западному символизму (Бодлер, Верлен, Метерлинк и т.д.), сколько западному романтизму начала XIX века и, еще точнее – ранним немецким романтикам (например, Новалису). «Через сто лет после иенского романтизма у нас, – пишет он, – народились поэты, более конгениальные с немецкими романтиками типа Новалиса, чем наши романтики 20–30-х годов XIX века» (352). Стало быть, символизм, к которому П.Сакулин относил Р.Вагнера, Г.Ибсена, М.Метерлинка, К.Гамсуна, Л.Андреева и т.д. – это возникший во второй раз романтизм.

Когда А.Блок пытается обнаружить корни символизма, то он тоже исходит из родства символизма в его русском варианте с немецким романтизмом. Каким же образом спустя столетие идеи и образы немецкого романтизма проявились на русской почве? По мнению А.Блока, традиции немецкого романтизма не прервались и в России вновь вспыхнули благодаря М.Метерлинку, без популярности которого Россию начала XX века трудно представить. Например, в пьесе-сказке М.Метерлинка проявилась литературная традиция, рождение которой произошло в Средние века, а вспышка интереса к ней проявилась в эпоху немецкого романтизма. Эта традиция была подхвачена в частности переводившим Новалиса М.Метерлинком. «Метерлинк, – пишет А.Блок, – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века» (353).

По мнению А.Блока, проблема заключается в том, что наши существующие представления о возрождающемся романтизме весьма

поверхностны. Иенский романтизм А.Блок называет «великим течением», которое до некоторых пор находилось в забвении. Утверждая, что романтизм является не литературным течением, а формой повествования и новым способом переживания жизни, А.Блок замечает, что исключительно филологический подход, не опирающийся на философию, обедняет понимание романтизма, а, следовательно, и не дает ключа к пониманию символизма. Мы бы к этому добавили, имея в виду становление в формах символизма культуры идеационального типа, что исключительно искусствоведческий подход, не опирающийся на культурологию, исключает из поля зрения определяющие признаки этого направления, чего мы и пытаемся избежать.

18. Авангардистские течения начала XX века как выражение сверхчувственной стихии в культуре идеационального типа.

Возникающие в начале XX века постоянные параллели между XX веком и Средневековьем во многом обязаны возрождению в искусстве этого времени традиции романтизма. Прорыв в сверхчувственную стихию, точнее, реабилитация сверхчувственного как, пожалуй, самый очевидный признак символизма по отношению ко всей культуре оказывается репрезентативным. Но именно он и является смысловым центром многих экспериментов искусства рубежа XIX–XX веков.

Спрашивается, что свидетельствует о нарождающейся уже на рубеже XIX–XX веков альтернативной культуре? Собственно, как было уже сказано, выражением духа альтернативной культуры стали многие признаки возникшей на рубеже веков ситуации. Истоком и первой попыткой реабилитировать сверхчувственное в начале XX века явился романтизм, следы которого хотя и можно отыскать на протяжении всего XIX века, но, тем не менее, ему все же не удалось победить набирающего силу и распространяющегося модерна. Тем не менее, следующей мощной вспышкой сверхчувственного как раз и явился рубеж XIX–XX веков.

Выражением этого духа явился символизм, обычно воспринимаемый вторым пришествием романтизма. Если развертывается реабилитация символизма, то понятным и естественным становится религиозный ренессанс как частное, но и существенное выражение общего славянского ренессанса. Приметы этого религиозного ренессанса как раз на рубеже XIX–XX веков и можно уловить. Спрашивается,

как же в этом случае относиться к последующим различным авангардным направлениям, которые хотя и явились продолжением символизма как, например, футуризм, но постоянно утверждали себя как его антагонисты? Как пишет И.Азизян, рожденный в недрах символистской эпохи и воспринявший культуру символизма авангард его же и отрицает (354).

Уже одно тотальное отрицание прошлого и традиции, что связано с художественным авангардом, свидетельствует о родстве этих течений и направлений с тем, что сегодня понимается под модерном, а модерн является антагонистом романтизма. Но не все так просто. Не явилось ли столь характерное для авангарда отречение от предшествующего опыта прежде всего очищением от культуры, а точнее, устранением отчуждения в формах культуры, утверждающей себя в Новое время, да, собственно, начиная с эпохи Ренессанса. Ведь то неприятие позитивизма, которое демонстрируют лидеры символизма, есть в то же время и бунт против процесса нарастания дезантропоморфизма или распространяющейся в культуре чувственного типа научности, противостоящего антропоморфизму и гуманистическому началу.

В судьбе, скажем, теоретизирующего А.Белого, начавшего свою карьеру математиком и ставшим, в конце концов, мистиком, можно усмотреть судьбу Б.Паскаля. В том и в другом случае мы обнаруживаем проявление тенденции противостояния антропоморфизма и дезантропоморфизма, которое можно проследить, как это делает Г.Лукач в своей системе эстетики, на протяжении всей истории человечества (355). Но в истории этого противостояния улавливается логика, которую в своей концепции аргументирует П.Сорокин, сводя всю историю к истории смены цикла развития культуры чувственного типа циклом культуры идеационального типа.

Что же касается авангарда, то он своим путем двигался по направлению к тому, что утверждал и романтизм, а именно – к сверхчувственному. Например, в авангарде свершился начатый символизмом прорыв в космические измерения бытия, что было, например, характерно для супрематических экспериментов К.Малевича (356). Л.Лисицкий писал: «Мы сейчас переживаем исключительную эпоху вхождения в наше сознание нового реального космического рождения в мире изнутри нас самих… Мы преодолеваем сковывающий фундамент земли и поднимаемся над ней» (357). Так, К.Малевича мало интересовал социум. Его прежде всего интересовали законы все-

общего устройства вселенной и потому для их выражения ему потребовались формы, которые бы помогли выразить чувство не столько земли, сколько космоса. «Ключи супрематизма, – писал он, – ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара Земли”» (358).

Прорыв в космические измерения бытия Н.Бердяев также рассматривал как проявление возникающей по отношению к культуре Ренессанса альтернативной культуре, хотя он, естественно, этот процесс понимал по-своему. Кстати, с этим прорывом в космические стихии философ связывал и увлечение этой эпохи мистикой. «Только в мистической и оккультной философии, которой философы официальные и общеобязательные все еще не хотят знать, – писал он, – раскрывалось истинное учение о человеке как микрокосме, посвящался человек в тайну о самом себе. В мистике освобождается человек от подавленности природным миром. Самая сильная сторона большей части оккультных учений – это учение о космичности человека, это познание большого человека. Только мистики хорошо понимали, что все происходящее в человеке имеет мировое значение и отпечатывается на космосе» (359).

Выясняется, что интерес к мистике вовсе не был в эту эпоху самоценным. Он свидетельствовал о расширении кругозора человека XX века. Антропологический аспект его существования вновь воспринимался в единстве с онтологическим и космологическим. Получается, что увлечение архаикой, что нами отмечалось, имеет культурное обоснование. Отсюда ясно, почему эта эпоха проявляет интерес к теософии. Как признавался А.Белый, вождь теософии Р.Штейнер демонстрировал, как космос вводится в человека. «В развитии самосознания – свобода от смерти: освобождение человечества, в нем – всей томящейся твари; в ней – мира; космос вводится в человека; и, введясь, получает имя Адама; как и самого человека, в Адама вписано имя иное: Христа. Франциск Ассизский проповедовал птицам и оглашаемо Имя: цветам и камням, если сознание с нами; сознанию нашему космос внимает, ибо оно – его храм; вселенные стоят перед нами; если с сознанием мы, мы в них не прейдем; пусть приходят вселенные: подлинное именование в мирах не преходит» (360).

Эту включенность человека в космическую стихию по-своему понимал К.Малевич. Знакомая по его полотнам его космология ведет

свое начало от наблюдений за небесными светилами, которыми он увлекался в жизни. В теоретических работах К.Малевича поражает соотнесенность черепа человека с Вселенной («Не будет ли и вся Вселенная тем же странным черепом, в котором без конца несутся метеоры солнц, комет и планет? И я полагаю, что они тоже одни представления космической мысли и что все их движение, и пространство, и они сами беспредметны, ибо, если бы были предметны, никакой череп их не вместил» (361). Кстати сказать, в этом представлении улавливается изрядная доля мистики. В литературе подчеркивается родство представлений К.Малевича с мистическими учениями М.Экхарта и Я.Беме, которыми увлекались его современники – философы. Это не удивительно, ведь, как полагает художник, «разум вряд ли сможет осветить мир» (362). Учение Р.Штейнера связано с восточной мистикой.

Увлекаясь восточными учениями, в частности Ведантой, А.Белый писал, что в основание теософии положена версия ведантизма – «Версия ведантизма положена в основание теософии» (363). А.Белый мыслил Р.Штейнера творцом фундамента новой культуры. «Рудольф Штейнер как деятель-практик, как творец фундаментов новой культуры, закладывающий камни ее, как динамитные патроны, взрывающие науки, искусства в опытах вынашивания новых подходом к многообразию наук и искусств» (364). По мнению А.Белого, именно Р.Штейнер разгадал, как достичь познания сверхчувственных миров. Именно так называется одно из его сочинений (365). Все свидетельствовало о том, что художественные эксперименты Серебряного века связаны с творчеством альтернативной культуры.

Фиксируя увлечение эпохи теософией и антропософией, а, соответственно, и мистикой, причем восточной, Н.Бердяев как рыцарь персонологического направления в философии это увлечение критиковал. Отмечая, что Р.Штейнер, как основатель антропософского общества, раскрывает микроскопическую природу человека, улавливая в нем наслоения всех планов бытия, всех планетарных эволюций, философ констатирует возрождение мистики и моду на мистику. В ней усматривают источник не только религиозного, но и художественного подъема. Однако Н.Бердяев предостерегает: «Современное увлечение мистикой – поверхностно, и не во всех формах можно приветствовать нахлынувшую мистическую волну» (366).

Философ критикует мистику как средство утраты самости личности. В этом смысле для него особенно неприемлема мистика Во-

стока. Ибо она безлична и противостоит христианской традиции. «Мистика Индии предшествует откровению Ликов Божиих и ликов человеческих, она погружена в первоначальную, недифференцированную божественность, в которой не видно еще ни Бога, ни человека» (367). Это замечание Н.Бердяева имеет прямое отношение к искусству, которое является средством выражения и специфической ментальности, и специфической культуры.

Так, сравнивая русского и восточного художника, П.Муратов писал, что их многое сближает. Тем не менее, между ними существует и значительное несходство. Они по-разному видят образ человека. «При космическом ощущении вселенной и Божества, свойственном Востоку, – пишет П.Муратов, – человек растворился в мире, сливался с камнями, растениями, птицами и всяческими предметами своего обихода. Он был вплетен в общий обзор творения. Для русского художника с человеческим образом была соединена и им, так сказать, замкнута сама идея Бога. Человеческая фигура есть исключительно важнейшая тема древнерусского живописного искусства. Воображение русского художника питалось только элементами, заключавшимися в ней» (368). Что касается и художника Древней Руси, и вообще русского художника, то сказанное П.Муратовым справедливо.

Но, что касается ситуации рубежа XIX–XX веков, то и символизм, и модерн явно тяготели к типу восточного искусства. Здесь человек, действительно, растворялся в растительной стихии, о чем уже говорилось. Теряя интерес к чувственному, что эстетика XVIII века сделала точкой отправления, к мимесису в его элементарном аристотелевском, а не платоновском понимании, авангард по-своему реабилитировал сверхчувственное. Конечно, сверхчувственное свести к религиозному невозможно, но, тем не менее, религиозное не существует без сверхчувственного. Пронизывая искусство этой эпохи, и мистика, и религия свидетельствовали о возвращении в сверхчувственную стихию.

Не проявляя интереса к религии, авангард, тем не менее, возвращал к архаическим состояниям культуры, когда религия просто еще не успела появиться, а потребность в ней уже существовала. Вот почему, отрицая прошлое, авангард обратился к этому прошлому, но только в его архаических формах. Он жаждал возродить те состояния сознания, которые уже предчувствовали появление религии. Эти эпохи К.Ясперс называл доосевыми эпохами.

Нарастающий в искусстве этого времени интерес к существовавшим в архаических культурах формам искусства общеизвестны. Мы это уже успели отметить. Обратим внимание на то, что смысл претендующего в эту эпоху на универсальность и, пожалуй, выразившего наиболее характерные черты искусства этого времени, а также ставшего точкой отсчета для последующих авангардных исканий символизма может быть прояснен, если обратиться к известной схеме развития искусства Гегеля. В этом развитии он, как известно, выделял три фазы – символическую, классическую и романтическую.

Возвращаясь к этой схеме, А.Безансон, исследующий эволюцию религиозного искусства, высказывает любопытную, имеющую отношение к циклической логике развития культуры мысль. Для Гегеля символическая форма искусства предшествует остальным. Ко времени Гегеля она давно успела уйти в прошлое. Как один из тех, кто вызвал к жизни и утвердил принцип линейности в истории, Гегель, естественно, не допускал мысли о том, что наиболее архаическая форма искусства, т.е. символическая форма, которая им иллюстрируется искусством Египта и Индии, может повториться. Тем не менее, искусство рубежа XIX–XX веков именно об этом повторении или о ницшевском «вечном возвращении» как раз и свидетельствует.

Это повторение, естественно, способно подтверждать логику Ф.Ницше, но не представителя модерна – Гегеля. Ведь символизм, признаки которого символисты, чтобы доказать право на существование и найти место этому направлению в истории искусства, стремились найти в самых разных эпохах и культурах, как раз и явился наиболее ярким признаком ретроспективистской или регрессивной логики истории культуры. Причем, понятие регресса здесь употребляется не в негативном значении. Регресс есть признак именно циклической логики развития культуры, когда прогресс сосуществует с регрессом, чередуется с ним в истории.

Но для нас суждение А.Безансона интересно не только потому, что, обращаясь к Гегелю, он намечает иную, чем предложил Гегель, логику, но и потому, чтобы в авангардистских экспериментах уловить религиозное начало как проявление сверхчувственной стихии. Констатируя возврат к символическим формам искусства, которые Гегель исключал, А.Безансон говорит, что, кроме интереса к искусству Египта и Индии, которые Гегель относил к ранним символическим формам, в искусстве уже начала XX века возникает интерес к искусству Месопотамии, Китая, доколумбовой Америки, Африки и вообще

к примитивному искусству. «Гегель считал, – пишет А.Безансон, – что ему (символическому искусству – *Н.Х.*) свойственна определенная затемненность содержания в сочетании с острым чувством священного. Последнему удается уцелеть в эпоху упадка христианской веры. Это священное грубо, оно не требует от художника слишком точного определения его богословия, открывая ему доступ к большому искусству, к осязаемому присутствию божественного за счет серьезной регрессии религиозного сознания. По Гегелю, примитивное искусство опережает еще нечеткое содержание религии. Современное произведение искусства (например, сюрреалистическое) предстает как религиозный объект в поисках загадочного содержания. Оно – стелла, воздвигнутая неведомому Богу. В этом объяснение моды XX века на негритянское искусство, на иконы (без понимания их точного смысла), примитивизма во всех его формах. Формальное подражание примитивным художникам в надежде уловить энергию неведомого бога в некоторых аспектах сближается с экспрессионизмом» (369).

Таким образом, символические формы искусства возникают в доосевую эпоху, когда мировые религии еще не возникли, но потребность в них уже существовала. Иначе говоря, символические формы порождены мифологическим сознанием. Вот почему для символистов ключевым словом стало слово «миф». В этом символисты тоже демонстрируют свою верность эстетике романтизма. Ведь, как утверждает В.Иванов, символ есть потенция и зародыш мифа: «Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество» (370). Но там, где миф, там и сакральное, а значит, сверхчувственное. Символ и миф – это слагаемые возрождающейся в альтернативной культуре сверхчувственной стихии.

Но для рождающейся в эту эпоху альтернативной культуры значимость мифа становится еще более важной, если иметь в виду, вслед за П.Сорокиным, что возрождение мифа, как идея символистов, предполагает преодоление индивидуализма как признака «ренессансной» культуры и реабилитацию коллективного начала. С наибольшей полнотой эту мысль выразил в своем проекте всенародного искусства как альтернативы массовой культуре В.Иванов. Когда он говорит о всенародном искусстве, в качестве основы для такого искусства он имеет в виду миф. «Так искусство в своем тяготении к мифотворчеству тяготеет к типу большого всенародного искусства» (371).

Однако, возрождая некогда имеющую место в истории ситуацию предвосхищения религии, символисты оказываются перед про-

блемой. Они выпадают из тех форм религиозной жизни, которые на рубеже веков хотя и разлагаются, о чем свидетельствует существование множества сект, но, тем не менее, продолжают на искусство воздействовать. Когда мы говорим, что авангард демонстрирует потребность в религии, а, точнее, демонстрирует возвращение к той ситуации, что свидетельствует о тоске по религии, то о какой религии идет в данном случае речь? Ведь явно не о религии в традиционном смысле, и в этом мы убедились, цитируя К.Малевича,

Для символистов, как и для последующих авангардистов, характерно обращение к самым разным культурам и религиям. В этом они тоже являются наследниками романтизма. Жажда религии у них вовсе не является жаждой православия, католичества, как это было у романтиков, христианства вообще. Возможно, новая религиозная эпоха, как и то, что на рубеже XIX–XX веков подразумевали под «новым религиозным сознанием», вообще не связана с традиционными религиями. Возможно, культура, которую П.Сорокин называет культурой идеационального типа, может развиваться на основе какой-то такой религиозной системы, которая еще не успела возникнуть. В этом также проявилась верность традиции романтизма. К такой же возможности иной, не христианской религии подходили и романтики.

Например, Р.Гайм констатирует, что Ф.Шлейермахер допускал возможность «более выразительных и более изящных форм религии, которые могли бы существовать наряду с христианством и вне его» (372). Действительно, в своих речах о религии Ф.Шлейермахер писал буквально следующее: «К религии мы должны относиться не слегка, а как можно серьезнее, так как уже пора основать новую религию. Это есть цель всех целей и их средоточие. Я даже вижу, как выступает на свет это величайшее произведение Нового времени; оно выступает на свет так же скромно, как первобытное христианство, от которого никак не ожидали, чтобы оно могло поглотить Римскую империю, точно так же, как эта великая катастрофа поглотит в своих дальнейших кризисах Французскую революцию» (373).

Когда речь заходит о новой религии, то здесь не следует забывать мысль В.Соловьева о том, что христианство перестало быть живой религией, превратившись в мертвый догмат (374) («Католицизм и современный протестантизм – это иссохшие и бесплодные ветви, пришло время их срезать» (375). Замысел реформирования церкви у В.Соловьева состоял в обновлении христианства. В связи с религиозным возрождением в недрах искусства, что характерно для этого пе-

риода, важно отметить некоторый парадокс. Все, что в эту эпоху связано с реабилитацией романтизма и в частности с возрождением религии, свидетельствует о рождении альтернативной культуры. Казалось бы, рождаясь на рубеже XIX–XX веков, эта культура будет беспрепятственно развиваться и дальше. Между тем, так не случилось.

Последствия бифуркационного взрыва, как признака беспрецедентной в эту эпоху переходности, на уровне культуры оказались непредсказуемыми. В последующие десятилетия традиция модерна, ориентированного на ломку социальных структур и революционные изменения, оказалась сильнее романтической традиции. Модерн оказался сильнее романтической традиции. Тем не менее, некоторые признаки традиции романтизма, а также символизма все же сопровождали успехи модерна, правда, в данном случае слово «успехи» следует брать в кавычки, поскольку ведь нельзя же тоталитарные режимы XX века рассматривать прямым следствием идеи раннего модерна.

Так, выход за традиционные пределы культуры, который был характерен для искусства рубежа XIX–XX веков, выход в религию, миф, культуру и, наконец, в жизнь оказался созвучным возведению в России в последующие десятилетия нового имперского социума. Прав оказался Н.Бердяев, который в книге о Достоевском доказывал, что в России социализм имеет религиозный смысл. По мнению Н.Бердяева, Ф.Достоевский понял, что вопрос о социализме в России является религиозным вопросом. «Религиозная природа социализма особенно видна на социализме русском, – пишет философ, – Вопрос о русском социализме – апокалиптический вопрос, обращенный к всеразрушающему концу истории. Русский революционный социализм никогда не мыслится как относительное переходное состояние в социальном процессе, как временная форма экономического и политического устранения общества. Он мыслится всегда как окончательное и абсолютное состояние, как решение судеб человечества, как наступление царства Божьего на земле» (376).

Так философ сформулировал ту вспышку хилиазма в русской революции, которая в предшествующей истории не раз имела место. Эту вспышку хилиазма ощущает и С.Булгаков (277). Она связана не только с совершенным самым чудесным образом прыжком в иной, преображенный мир, но и с неизбежностью предшествующей вхождению в этот преображенный мир катастрофы. Лишь после этой катастрофы может совершиться тотальный переход и наступить новый эон.

Откуда же в этот период взяться хилиазму, да еще применительно к революции и к революционерам? Ведь носители идеи социализма были под властью идеи модерна, т.е. разрушения государства и общества. В данном случае следует иметь в виду противоречие. Хилиазм оказался живучим, ибо он сопровождал историю религии, особенно в тех ее проявлениях, когда религиозное мировосприятие вторгалось в социальные движения, что делало эти движения хилиастическими. То же самое уже в который раз в истории произошло и в России. Несмотря на верность идеям модерна как идеям атеистическим, русские революционеры от религиозной ментальности не были свободны. Так, С.Булгаков утверждал, что «в духовном облике интеллигенции имеются черты религиозности, иногда приближающиеся даже к христианской» (378).

Развертывающееся на рубеже XIX–XX веков в формах искусства религиозное возрождение по инерции сопровождало и творчество нового социума, тем более, что творчество в этом понимании также входило в проект символистов. Н.Бердяев писал: «Ныне ставится глубоко революционный вопрос о невозможности уже искусства как культурной ценности. Творческий художественный акт переливается из культуры в бытие» (379). Но если так ставить вопрос, как его ставит Н.Бердяев, а в данном случае утверждение философа не противоречит эстетике не только символизма, но даже супрематизма, то можно сделать следующий вывод.

Искусство Серебряного века возникает как реализация четвертой фазы в истории искусства, а на этой фазе развертывается отторжение от заданного «шестидесятниками» XIX века функционального смысла искусства и имеет место реализация идеи чистого искусства. Но не все так просто. Именно в сознании художников и мыслителей этой эпохи рождается идея жизнестроительной миссии искусства, что получает развитие и в таком ярком направлении искусства 20-х годов, как конструктивизм. Поэтому можно утверждать, что, отторгая принцип функционализма в его традиционной форме, искусство этой эпохи этот принцип возрождает в его новой форме.

Неслучайно уже в самом начале своего появления, когда символистов как маргиналов называли «сектой», а именно такое обозначение группировки символистов мы находим у В.Иванова (380), символисты воспринимали себя строителями и нового быта, и новой культуры. Так, А. елый признавался: «… Нас интересовала проблема новой культуры и нового быта, в котором искусство – наиболее мощ-

ный рычаг, но которого формулы отчеканятся в будущем; пока – о них говорить рано; наша задача – принести посильную лепту на алтарь этого будущего, видимого смутно и противоречиво» (381).

О потребности в новой религии свидетельствовали уже возникающие в первых десятилетиях XX века новые империи – русская в новой большевистской форме и немецкая в ее национал-социалистической форме. Эти империи и в самом деле в XX веке выводили человечество за пределы осевого времени, т.е. в доосевое время, о чем и свидетельствовало отрицание морали, культуры и религии, формирование которых совершалось в границах осевого времени. Они, эти империи, и в самом деле, не были чужды религиозному экстазу. К сожалению, несмотря на эти признаки, новые империи продемонстрировали лишь отклонение от традиционной религии и ее извращение. Это не означает, что новое религиозное возрождение не удалось и вообще невозможно. Просто оно получило выражение в извращенной форме, в неудачной попытке реализации.

Так, касаясь связи между разрушительными идеями модерна и зародившимися в первых десятилетиях XX века такими явлениями истекшего столетия, как национал-социализм и большевизм, Ю.Хабермас обращается к работе Ж.Батая, в которой национал-социализм не связывался с экономикой и политикой, а приоткрывался с точки зрения зрелищно-культовой стороны и харизматической фигуры вождя, воспринимаемого сакральной фигурой (382). Таким образом, факты свидетельствуют о том, как открываемые в Серебряном веке новые религиозные смыслы, которые, казалось бы, касались лишь искусства, включались в массовые движения и получали в них выражение.

19. Беспредметное искусство как одно из наиболее репрезентативных явлений Серебряного века. Феноменологический аспект беспредметного искусства.

В искусстве Серебряного века, может быть, самым удивительным является то, что, затухая в своем развитии, символизм постоянно возрождался. Но уже в форме других течений и направлений, утверждавших по отношению к нему свою оппозиционность. Так происходило с акмеизмом, когда Н.Гумилев оказался в оппозиции и к символизму, и к А.Блоку. «”Турнир” Блока с Гумилевым, – пишет С.Маковский, – начался на моих глазах и кончился только в 1921 го-

ду – смертью замученного личными невзгодами и разочарованием в революции Блока и расстрелянного в подвалах Гепеу – Гумилева» (383). Но в особенности так произошло с футуризмом, подававшим себя антагонистом символизма, но на самом деле таковым не являющимся. Как утверждает О.Ханзен-Леве, полемическая и поверхностная критика символизма футуристами была лишь «внешней завесой глубокого духовного родства в языковом мышлении» (384). В этом родстве исследователя убеждало и «будетлянство» Хлебникова, и суждения Крученых, Д.Бурлюка и В.Каменского.

Остановимся, однако, на том, что обычно называют абстрактным или беспредметным искусством, которое тоже имеет свои истоки в символизме. Без этой разновидности искусства характеристика Серебряного века была бы неполной. Как символизм, так и последующие авангардные течения, в частности беспредметное искусство – разные проявления культурного единства, обозначаемого Серебряным веком. Серебряный век некоторые даже склонны отождествлять исключительно с историей символизма. Так, для И.Азизян начало Серебряного века связано с рождением символизма и модерна, а его закат с возникновением авангарда (385).

Но как оторвать авангард от символизма, когда современное искусствознание приходит к пониманию их преемственности? Ведь и то, и другое объединяет идея тотального пересоздания жизни, которая в эпоху Серебряного века будет реализовываться пока в художественных формах, а в последующую эпоху развернется уже в самом социуме. Символизма без тяготения к реабилитации художественных форм успевших угаснуть цивилизаций не существует. Но как засвидетельствовал В.Воррингер, эти угаснувшие цивилизации вызвали к жизни условные формы искусства и в том числе, например, так называемый геометрический стиль, возрождающийся в авангарде.

Не случайно Ф.Ницше перестает следовать открывшему классическую Грецию Винкельману и открывает архаическую Грецию. Там, в средневековой эпохе Античности он находит смыслы, что оказались забытыми, но вновь актуальными. Речь идет не только об открытии им дионисийской стихии, но и об обнаружении той древней художественной традиции, которая в беспредметном искусстве воскресает. Разве не удивителен тот факт, что беспредметное искусство не только не обошло Россию, но именно Россия и продемонстрировала свою активность в реабилитации платоновской эстетики?

Ведь что такое беспредметное искусство, как не демонстрация платоновских идей или эйдосов? «Художественный экстремизм авангарда, – констатирует исследователь, – возник в стране, где за сотню километров от большого города не было никаких признаков технизированного человечества и т.п.» (386). К таким выводам можно прийти, если в понимании авангардного искусства исходить из возрастающего вторжения техники в жизнь и разложения вследствие этого привычной целостной картины мира, что, собственно, цитируемый нами исследователь и делает.

Между тем, исходить следует не из процессов технизации искусства и жизни, а из реальности беспрецедентной переходности, что развертывается на рубеже веков и что воспоминание о предшествующих художественных эпохах активизирует. А вспомнить в России как раз было о чем. Ведь вплоть до XVII века столь мощная в русской культуре иконопись исходила именно из платоновской эстетики, из реальности чистого мира эйдосов. Эта традиция Древней Русью была заимствована из Византии. Но в чем исследователь, безусловно, прав, так это в том, что авангард потребовал нового восприятия, «признаком которого является не “понимание” – подход к произведению с культурным багажом, – а, наоборот, освобождение от всего накопленного опыта, очищение аппарата восприятия до tabula rasa и терпеливое ожидание того, чтобы “глаза открылись”» (387).

Но ведь такое понимание нового восприятия как раз и соответствует феноменологическому методу, который для искусства правомерен так же, как и для философии. В исследовании, посвященном культуре, невозможно не коснуться тех процессов, что развертываются одновременно и в искусстве, и в философии. Видимо, то, что приносит с собой авангард, способна прояснить лишь возникающая одновременно в философии феноменология. «Феноменологическая или экзистенциональная философия, – пишет исследователь, – определяет своей задачей не объяснение мира или выяснение условий его возможности, но выражение опыта мира, контакта с миром, который предшествует любому мышлению о мире» (388).

Вот это касающееся сути феноменологии замечание для понимания беспредметности искусства, пытающегося вернуть то состояние сознания, которое предшествует множеству наслоений в интеллектуальных структурах поздней истории весьма важно. Мы уже отмечали стремление нового искусства возродить архаику, а вместе с ней и архаические формы сознания. Но эта тенденция обычно осмыс-

ляется отдельно от новаций авангарда. Между тем, это общий процесс, о котором интересно рефлексирует Л.Бакст. Пожалуй, именно Л.Бакст разгадывает это поразительное стремление искусства Серебряного века возродить архаику.

Для него это возможность преодолеть многочисленные наслоения эпох, груз традиций, наследие великих культур и в древних, давно угаснувших, но когда-то переживающих эпохи становления культурах отыскать «росток» или «завиток» нового искусства. Такой «завиток» или «росток» Л.Бакст усматривает, например, в критской культуре. «Мы знаем тоже, – пишет Л.Бакст, – какой шумный успех имеет теперь в Европе новооткрытая Эвансом и Гальг-Гером. Критская культура – вчера, почти незнакомое слово – сегодня новый завиток античного искусства, близкий, почти родной нам! Это – самостоятельный извив от египетского и халдейского искусства в область, полную неожиданных смелостей, полуосознанных дерзостных разрешений, легких, блестящих побед, трепещущего жизнью стиля. Критское искусство дерзко и ослепительно, как безумно-смелая скачка нагих юношей, великолепно вцепившихся в косматые пахучие гривы разгоряченных коней… В этом близком нам искусстве нет высеченного, остановившегося совершенства Праксителя, нет почти абсолютной красоты Парфенона. Критская культура не доходила до исключительной высоты, дальше которой – абстракция или изнеженность. Поэтому она ближе, роднее новому искусству своей полусовершенностью: человеческими усилиями, улыбками веет от нее. И естественно, современный художник невольно останавливает на Критской культуре внимательный взгляд, необезнадеженный недосягаемыми вершинами совершенства. Из-за вольного орнамента, из-за бурной фрески глядит молодой острый глаз Критского художника, вечно улыбающегося ребенка. От такого искусства можно привить росток» (389).

Это суждение Л.Бакста проясняет тот восторг, который продемонстрировал В.Брюсов, описывая археологические открытия последнего времени, восторг от совпадений, улавливаемых им в современном ему искусстве и искусстве Крита и Микен. Свою мысль о причинах интереса нового искусства к архаике сам Л.Бакст иллюстрирует с помощью творчества Гогена, Матисса и Мориса Дени. Касаясь вопроса о причинах возникновения в мировом искусстве беспредметности, в качестве такой причины иногда усматривают проникновение техники во всех сферы – вопрос вообще-то для многих, в

том числе и для Н.Бердяева, в высшей степени болезненный. Это связывается с утратой интереса к предметному миру и с угасанием мимесиса в его элементарном, т.е. аристотелевском смысле. Угасание мимесиса объясняется распространяющимся равнодушием к природному миру, хотя с этим выводом следовало бы спорить.

Но с чем, может быть, можно согласиться с исследователем, так это с тем, что из нового искусства исчезает человек. Эту закономерность фиксировал уже Л.Бакст, констатируя в импрессионизме преобладание пейзажа, а не человека. Так, согласно Л.Баксту, такие художники, как Моне и Сезанн, обезлюдили свои холсты, а у Синьяка человек превращен в живописное пятно (390). Однако параллельно этому возникающему в результате эйфории от технических изобретений равнодушию к природному миру развертывается интенсивный процесс урбанизации, рост городов, как и художественных центров. Этот процесс вызывает к жизни обостренное чувство природы, а вовсе не равнодушие к ней. Собственно, именно этот комплекс весьма активен в том же импрессионизме, в котором рождается уже и символизм.

Правда, подхватывая в импрессионизме эту страсть к запечатлению мгновений настоящего, что так обращает на себя внимание в творчестве К.Бальмонта, символизм в то же время со временем экспериментирует и в другом направлении. Эти его эксперименты касаются уничтожения времени в его позднем, определившем историографию Нового времени позитивистском понимании. Символизм в то же время ориентирован на разрушение установившихся в Новое время в восприятии времени традиций и на выход в специфическое время – время мифа. Это вытекает из того обстоятельства, что символизм является вторым рождением романтизма, а романтизм, как известно, первое направление в Новое время, которое оказывается в оппозиции раннему модерну. Романтизм первым реабилитирует миф.

То же продолжает делать и символизм, для которого, как признавали все символисты, миф – значимый признак всякого художественного творчества, понимаемого как мифотворчество. Интерес к мифу со стороны символистов, делающий их творчество для всей последующей истории искусства весьма важным, заслуживает внимания еще и потому, что он позволяет углубиться в определяющее понятие символизма, т.е. символ. Ведь символ, совершенно немыслимый с точки зрения позитивистского мышления, если его не соотносить с мифом, и в самом деле непонятен.

Но когда речь идет о мифе, то следует также иметь в виду нечто больше, что позволяет опыты символистов рассматривать уже в контексте не только искусствоведения, но и истории культуры. Ведь и символ, и миф являются признаками того, что представляет сверхчувственная стихия. Сегодня это сложно понять, поскольку все наше мышление пропитано и продолжает быть пропитанным позитивизмом, а для позитивизма существует лишь чувственная стихия.

Всю эту культуру, что начинается с Ренессанса, П.Сорокин именно поэтому называет культурой чувственного типа. Эта культура всякий намек на существование трансцендентной реальности исключает. Но в том-то все и дело, что, устраняя сверхчувственную реальность, не допуская возможности ее существования, позитивизм как наиболее универсальный признак культуры этого типа не допускает и символических форм выражения. С точки зрения позитивизма говорить о символе невозможно, хотя по инерции его продолжают употреблять и искусствоведы, и филологи. Но вне сверхчувственного говорить о символе невозможно.

Символизм вообще, символизм как проявление всех значительных эпох в истории культуры, а не только искусства рубежа XIX–XX веков призван для выражения сверхчувственной реальности. Именно потому, что на рубеже XIX–XX веков возрождались символические формы выражения, символисты ощутили и постарались осмыслить свое неприятие позитивизма. Это было не их личным делом. В этом проявилась наиболее значимая тенденция, без которой этой эпохи не существует. Эта тенденция связана с тем, что в истории начал развертываться переход от культуры чувственного типа к альтернативной культуре. Определяющим признаком этой новой культуры стала реабилитация сверхчувственного, потребовавшего символических форм выражения.

Для выражения специфических смыслов было уже недостаточно прибегать к помощи понятия, знака или образа. Необходимо было реабилитировать символ. Но, реабилитируя символ, символисты творили новую культуру, что вообще ими осознавалось и доказывалось. Эту альтернативную культуру, возникающую на основе сверхчувственного, П.Сорокин называл культурой идеационального типа. В названии культуры этого типа уже улавливается реабилитация платоновской эстетики, а для нее, как известно, центральным понятием было понятие «идея».

Для того чтобы продемонстрировать, каким значимым для символистов оказалось понятие «идея», сошлемся на А.Белого, признававшегося в том, что способность «увидеть идею» у него появилась во время увлечения философией А.Шопенгауэра. «… Прочитав “Эстетику” Шопенгауэра (третья часть “Мир как воля и представление”), я, – пишет он, – пленился идеей Шопенгауэра о непосредственной возможности “увидеть идею”; и я каждый день останавливался на прогулке перед, например, домом и зрительно учился видеть стилистическое целое его формы безотносительно к улице, нелепым вывескам, как нечто основное; я считал, что вижу “идею” дома, когда это удавалось…» (391). Это новое, культивируемое А.Белым зрение так его занимало, что к этой мысли он возвращается еще раз: «… Я учился в природе видеть “Платоновы идеи”; я созерцал дома и простые предметы быта, учась “увидеть” их вне воли, незаинтересованно…» (392).

Эти признания А.Белого весьма показательны. Прежде всего потому, что они возвращают одновременно и к А.Шопенгауэру и в то же время к Канту, которого А.Шопенгауэр высоко ценил, предпочитая его остальным философам. Ведь это уже Кант ставил вопрос о том, чтобы видеть предметный мир незаинтересованным зрением. Это означает, что лишь свобода от заинтересованности позволяет преодолеть мир как исключительно представление субъекта, к чему приводит гипертрофия воли. Именно эта свобода позволяет прорваться к миру чистых форм, т.е. идей и эйдосов. Собственно, это и есть воспринятый уже сквозь призму платоновской философии Кант.

Подобное культивирование А.Белым при восприятии предметно-чувственного мира платоновских «идей» открывает мир новой эстетики как производное от становления новой альтернативной культуры, в которой мимесис в его аристотелевском понимании, взятом на вооружение Новым временем, уходит в прошлое. Альтернативная культура демонстрирует особую чувствительность к платоновской и даже плотиновской эстетике, о чем и свидетельствует живопись В.Кандинского и К.Малевича.

Пытаясь понять смысл беспредметничества, И.Вакар пишет: «отличительной чертой восприятия нового искусства становится своеобразная “немота”, невозможность адекватной вербализации художественного переживания» (393). Но ведь это и есть особенность плотиновской эстетики. Поэтому можно утверждать, что Серебряный век возвращает в искусство традицию неоплатонизма. Описанное

Э.Панофским колебание в предпочтениях то к Аристотелю, то к Платону (394) на рубеже XIX–XX веков предстает в новом варианте. Эта столь очевидная в философии В.Соловьева особая чувствительность к Платону является определяющим в том движении к беспредметному искусству, которое является, может быть, главным, что пришло из Серебряного века в последующее искусство.

Чем ближе к XXI веку, тем становится все более очевидным, что авангардные течения в искусстве, достигшие в беспредметном искусстве своего высшего развития, являются самым определяющим и главным не только в искусстве рубежа XIX–XX веков, но и вообще в искусстве всего XX века. Это становится особенно очевидным с середины XX века, когда не только русское, но и вообще мировое искусство возвращается к истокам авангарда, утверждая, таким образом, его первостепенную роль в искусстве XX века. Если эта логика в России на рубеже веков еще постигается с трудом, поскольку десятилетия забвения художественного опыта Серебряного века сделали свое дело, то сегодня весь мир убежден именно в такой оценке авангарда.

Однако в связи с авангардом вот что интересно. Нарождающаяся новая культура оказалась в оппозиции по отношению к той науке, становление которой развертывается в границах культуры чувственного типа. Это недоверие к существующей науке получило выражение в «философии жизни», например, у Бергсона, резонанс идей которого как раз и развертывается на рубеже XIX–XX веков. А.Бергсона считают философом, по своему духу близким феноменологии. Как известно, в философской системе А.Бергсона ключевым понятием является интуиция. Но она важна и для феноменологов. Не случайно в беседе с Э.Гуссерлем М.Шелер утверждал, что «данные, поставляемые нашей интуицией, изначально гораздо содержательнее того, что можно было бы объяснить с помощью чувственных элементов, их производных и логических моделей унификации» (345).

Судя по всему, Э.Гуссерль по этому поводу не мог ничего возразить, поскольку сходство своих идей с идеями А.Бергсона он признавал и сам. Когда же в 1911 году он познакомился с учением А.Бергсона, то воскликнул: «Мы – истинные бергсонианцы». Пожалуй, феноменология – а название нового философского направления впервые появилось у Э.Гуссерля в 1901 году (396) – то научное направление, которое, заявляя о своем критическом отношении к позитивизму, ставит весьма созвучные художественному опыту Сереб-

ряного века вопросы, в частности оно способствует вниманию искусства этой эпохи к эстетике Платона. Не случайно исследователь истории феноменологии в интуиции общих сущностей у Э.Гуссерля усматривал платонизм (397). Что верно, то верно: исследователь истории феноменологии подтверждает: «Гуссерль всегда признавал свой долг перед Платоном как открывателем “единого” во “многом”» (348).

О том, что феноменология позволяет разгадывать смыслы, что возникают в искусстве авангарда, превосходно сказано Ж-П.Сартром. Так, в статье 1939 года «Фундаментальная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность» Ж-П.Сартр в качестве заслуг Э.Гуссерля отметит то, что он «восстановил ужас и очарование вещей», а также возродил «мир художников и пророков» (399). Когда знакомишься с этим суждением, невольно вспоминаешь идеи К.Малевича. Но Э.Гуссерль также освободил искусство и от крайностей психологизма, что продемонстрировали уже романы Пруста.

Во всяком случае, блестящей русской филологической, так называемой «формальной» школой феноменологические идеи были усвоены. «Формализм» в филологии, как известно, был вызван к жизни художественным опытом русского авангарда и в частности футуризма. Эта связь между феноменологией и русским «формализмом» возникала благодаря Г.Шпету – ученику Э.Гуссерля (400). Может быть, возникшие в беспредметном искусстве смыслы можно прочесть, лишь опираясь на учение Э.Гуссерля, ведь, как известно, он при оценке происходящего в науке с начала XX века исходил из констатации кризиса существующей науки. С его точки зрения, лишь разрабатываемое им учение, которое и есть феноменология, выводило философию из тупика.

Что же бросается в глаза прежде всего, когда речь заходит о феноменологии, с некоторых пор активно вторгающейся в искусство и способствующей постижению и интерпретации новых смыслов, что явились в творчестве авангардистов и прежде всего беспредметников? Заложенный в феноменологии первичный импульс связан со стремлением очистить восприятие человека от сопровождающих предметно-чувственный мир многочисленных наслоений. Это имеет прямое отношение к тому, как развертывающиеся процессы воспринимали и оценивали деятели Серебряного века.

В этом отношении весьма показательна опять же «Переписка из двух углов» В.Иванова и М.Гершензона. В суждениях философов

улавливается неприятие того отчуждения, что проникло в том числе и в культуру и отделило человека от мира. «Несметные знания, как миллионы неразрываемых нитей, опутали меня кругом, все безликие, все непреложные, неизбежные до ужаса… От этого несметного безличного знания, от усвоенных памятью бесчисленных умозрений, истин, гипотез, правил мышления и нравственных законов, от всего этого груза накопленных умственных богатств, которыми каждый из нас нагружен – то изнеможение, какое снедает нас» (401). М.Гершензон ставит вопрос о необходимости освобождения от этого груза наслоений.

В связи с феноменологией следовало бы уточнить формулировку, связанную с предназначением учения Э.Гуссерля. Очищение восприятий предметно-чувственного мира от различных наслоений в реальности можно представить как очищение от смыслов, вызванных к жизни в границах культуры чувственного типа, истоком которой является Ренессанс. В том числе, и от культивирования предметно-чувственного мира в искусстве. Как определяет феноменологическую редукцию Г.Шпет, она служит раскрытию сущностного, эйдоса, недоступного непосредственной чувственной стихии (402).

Ну, как тут не вспомнить освобождающее живопись от непосредственных чувственных стихий беспредметное искусство. Такое очищение особенно очевидно проявилось в очищении искусства от психологизма. Авангарда и прежде всего футуризма без такого очищения просто не существует, что, кстати сказать, взято на вооружение в методологии «формальной» школы. Известно, что демонстративный антипсихологизм у футуристов имел место (403). Именно этот импульс объясняет тяготение художников к предренессансным эпохам, что, собственно, началось уже с прерафаэлитов XIX века.

Но в том-то и дело, что, начиная с символизма, авангард демонстрировал интерес к культуре многих, уже успевших угаснуть цивилизаций, в том числе к архаическим культурам, но также и к архаическим, донаучным формам мышления – например, к тому же мифу. В этом смысле весьма показателен интерес Э.Гуссерля к восприятию мира не в духе претендующей на объективность науки, а как следствию «опыта живущего субъекта с его особенными перспективами, отчего он и предстает явно субъективным и относительным» (404). Яркую иллюстрацию мифологического и магического восприятия Э.Гуссерль находил в теории примитивного мышления Л.Леви-

Брюля. Позднее, уже в 1935 году Э.Гуссерль признает, что французский ученый предвосхитил его взгляды (405).

Однако с символизма начинается и интерес к предшествующим в истории искусства эпохам, в том числе западного. Так, очевидно, что в начале XX века возникло тяготение к тем периодам, когда ренессанс еще не успел отделиться от Средневековья и в полотнах художников Проторенессанса продолжал сохранять то, что было характерным для Средневековья, т.е. сверхчувственное начало. Оно продолжало сохраняться даже в живописи высокого Ренессанса, поскольку, как доказывал Й.Хейзинга, отделить Ренессанс от Средневековья подчас просто невозможно. Тяготея к истокам Ренессанса, новое искусство опять же демонстрировало свою приверженность романтизму, реабилитировавшему, как известно, Средневековье.

Процитируем в связи с этим весьма показательное суждение П.Кончаловского, сделанное им в письме от 1908 года к И.Машкову. И.Машков писал П.Кончаловскому о том, что находился в восторге, созерцая в Италии фрески художников Проторенессанса. Реагируя на это признание, П.Кончаловский пишет о том, как важно увидеть художников Раннего Ренессанса после того, как уже произошло знакомство с Ван Гогом, Сезанном и другими близкими им по способам выражения художникам, которых он называет «освободителями нашего времени». «Действительно, – пишет П.Кончаловский, – если Сезанн и Ван Гог показали, что самое ценное в искусстве – сохранение ребяческого чувства, не забитого условностями, созданными долгими веками, если они показали, что освобождение от всех этих традиций есть истинный смысл настоящего искусства, этим одним они открыли для нас целый мир образцов в тех самых фресках, которые теперь перед Вами» (406).

Возвращение к первоистокам вытекало из первоочередной задачи авангарда, т.е. обновления восприятия мира, что совпадало с намерениями Э.Гуссерля в философии. Как В.Хлебникова интересовали архаические языковые пласты, так и других представителей авангарда притягивали архаические формы восприятия мира. В этом смысле весьма показательно признание феноменологами прежде не замечавшихся или игнорировавшихся видов опыта (407).

Смысл феноменологического подхода четко сформулирован А.Райнахом. «Феноменологический метод должен научить нас видеть вещи, – писал он, – которые мы обычно склонны не замечать, находясь в нашей повседневной практической установке создания, и ви-

деть их в их уникальной чтойности или сущности без привычных попыток свести их к минимальному возможному числу» (408). Это определение А.Райнаха любопытно еще тем, что оно напоминает концепт В.Шкловского, известный как «остранение», который А.Ханзен-Леве склонен рассматривать репрезентативным по отношению ко всему авангарду.

На первый план здесь в виде игнорировавшихся пластов опыта у авангардистов выходит опять же мифология. Такие пласты оживали в творчестве примитивистов. Так, на выставке «Золотое руно» (1909) были широко представлены предметы народного искусства (кружева, лубки, иконы, раскрашенные пряники и т.д.). В русском искусстве примитивизм связан с именами Д.Бурлюка, Н.Гончаровой, М.Ларионова. Известен интерес этих художников к древней скифской скульптуре, к полинезийскому искусству и искусству мексиканских индейцев (409).

В качестве игнорировавшихся видов опыта, реабилитированных авангардом, можно назвать также интерес к детскому творчеству, к первобытному искусству и к фольклору. Это было характерным не только для символизма, но и для футуризма. Например, это свойственно для В.Хлебникова, А.Крученых и других. В использованном им приеме «заумной» речи улавливаются признаки детского сознания. Как утверждает О.Ханзен-Леве, это является существенным элементом их поэтики. «Это освобождение от утилитарного контекста и связанного с ним конвенционального ви́дения, – пишет О.Ханзен-Леве, – подвигает ранних футуристов и на то, чтобы организовывать выставки детского рисунка, а также – параллельно этому и с тем же первично остраняющим смыслом – публиковать детские стихи и рассказы. Именно эти публикации демонстрируют далеко идущие конструктивные аналогии между детским языком и работающей в нем перспективой остранения и, с другой стороны, остраняющей семантикой “заумников”» (410).

Иногда можно констатировать попытки отдельно осмыслить, с одной стороны, стремление нового искусства имитировать детское сознание, а, с другой, тяготение к народному искусству или к архаическим формам искусства. Между тем, и то, и другое, и третье – лишь проявления одной общей тенденции. Но в этих разных признаках нового искусства Л.Бакст усматривает одну и ту же тенденцию – возродить то первичное и элементарное восприятие мира (411), которое в соответствии с А.Лосевым и является изначальным и первичным, а,

следовательно, мифологическим. Как пишет А.Лосев, миф – это первичная или примитивно-интуитивная реакция на вещи и, еще более точно, «до-рефлективное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами» (412).

Этот особый интерес к детским рисункам характерен для В.Кандинского. Это не случайно, и в этом получает выражение значимая особенность искусства этого времени. «Для Кандинского, – пишет В.Турчин, – который ощущает стадиальность развития мира, “детскость” являлась “нормальным” явлением, ведь все надо было начинать сначала. Если алогичность – разрыв в системе, то тут можно присутствовать при самом сложении такой системы, почему не может никаких устойчивых формул пространства, в композиции отдельной сцены словно набегают друг на друга, а линии только начинают сращиваться» (413).

Это проявление потребности стереть поздние напластования культуры и достичь тех состояний, когда природа не противостояла культуре, что так болезненно стало осознаваться в наше время. Вот этот импульс возвращения к первичному, изначальному, донаучному восприятию мира в яркой форме проявилось в том числе в поэзии Серебряного века. Может быть, поэтический ренессанс рубежа XIX–XX веков вообще следует рассматривать лишь в этой перспективе, т.е. в перспективе ситуации омертвения языка, находящегося под воздействием культивируемой научности в раннем модерне. Именно в поэзии авангард пытается обнаружить источники оздоровления языка и преодоления в нем тех наслоений, что возникли в культуре Нового времени.

С этой точки зрения поэзия – это то средство, которое возвращает и к мифу, и вообще к возникшим в архаические эпохи, но забытым смыслам. «Лишь в поэтическом языке сохранилось архаическое, первичное состояние человеческого сознания, – пишет О.Ханзен-Леве, – и потому поэтический язык образует – противопоставленный современному понятийно-рациональному языковому мышлению и его логике – своего рода архаический заповедник алогичного и лишенного перспективности мышления и воззрения на мир» (414).

Не случайно в символизме лидирует поэзия, а не живопись. Именно символистская поэзия пытается вернуться к древнейшим языковым пластам и ввести их в употребление, что, естественно, отвечает и установкам феноменологов. Таким образом, феноменология помогает нам понять освобождение не только от логоцентризма

поздней культуры, но и вообще от культуры чувственного типа, уступающей место альтернативной культуре. Вот этот сдвиг, пожалуй, и является универсальным признаком развертывания в Серебряном веке художественных и культурных процессов.

Литература

322. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М., 2001, с. 318;

323. Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007, с. 127;

324. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991, с. 543;

325. Сарабьянов Д. История русского искусства Х1Х - начала ХХ века. М., 2001, с. 87;

326. Сарабьянов Д. Указ. соч., с. 221;

327. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000, с. 11;

328. Мережковский Д. Эстетика и критика., т. 1. Москва-Харьков., 1994, с. 210;

329. Марков В. История русского футуризма, с. 11;

330. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6. М., 1975, с. 250;

331. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М., 200., с. 11;

332. Нащокина М. Русская усадьба Серебряного века. М., 2007, с. 27;

333. Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973, с. 99;

334. Моррис У. Указ. соч., с. 367;

335. Гаузенштейн В. Искусство и общество. М., 1923, с. 95;

336. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923, с. 17;

337. Тарабукин Н. Указ. соч., с. 38;

338. Флоренский П. Сочинения в 4 т., т. 1. М., 1994, с. 38;

339. Флоренский П. Сочинения в 4-х т., т. 2. М., 1995, с. 74;

340. Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры). // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923;

341. Бердяев Н. Указ. соч., с. 30;

342. Бердяев Н. Указ. соч., с. 42;

343. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989, с. 44;

344. Белый А. Указ. соч., с. 203;

345. Степун Ф. Немецкий романтизм и русское славянофильство. // Степун Ф. Жизнь и творчество. М., 2009, с. 48;

346. Степун Ф. Указ. соч., с. 48;

347. Степун Ф. Указ. соч., с. 49;
348. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6. М., 1975, с. 431;
349. Бердяев Н. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004, с. 203;
350. Бердяев Н. Указ. соч., с. 273;
351. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989, с. 349;
352. Сакулин П. Романтизм и «неоромантизм». Вестник Европы. Петроград. 1915, № 3, с. 152;
353. Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 6. М - Л., 1962, с. 413;
354. Азизян И. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001, с. 48;
355. Хренов Н. Шесть тезисов по поводу эстетики русского символизма. // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца Х1Х – начала ХХ века. М., 2012, с. 36;
356. Наков А. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. М., 1997, с. 76;
357. Наков А. Указ. соч., с. 90;
358. Малевич К. Письма к М.В. Матюшину. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, с. 177;
359. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества, с. 298;
360. Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000, с. 34;
361. Малевич К. Супрематизм. Мир как бесконечность, или Вечный покой. М., 200., с. 287;
362. Малевич К. Указ. соч., с. 128;
363. Белый А. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере, с. 215;
364. Белый А. Указ. соч., с. 270;
365. Белый А. Указ. соч., с. 373;
366. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989, с. 502;
367. Бердяев Н. Указ. Соч., с. 503;
368. Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005, с. 307;
369. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999, с. 244;
370. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994, с. 40;

371. Иванов В. Указ. соч., с. 40;
372. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006, с. 777;
373. Гайм Р. Указ. соч., с. 458;
374. Козырев А. Соловьев и гностики. М., 2007, с. 273;
375. Козырев А. Указ. соч., с. 323;
376. Бердяев н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994, с. 89;
377. Булгаков С. Сочинения в 2-х т., т. 2. М., 1993, с. 389;
378. Булгаков С. Указ. соч., с. 306;
379. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989, с. 453;
380. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994, с. 91;
381. Белый А. Начало века. М., 1990, с. 127;
382. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003, с. 227;
383. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000, с. 238;
384. Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе остранения. М., с. 111;
385. Азизян И. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001, с. 245;
386. Вакар И. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию». // Беспредметность и абстракция. М., 2011, с. 17;
387. Вакар И. Указ. соч., с. 27;
388. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. М., 2003, с. 440;
389. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. Аполлон, 1909, № 2, с. 51;
390. Бакст Л. Указ. соч., с. 59;
391. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989, с. 325;
392. Белый А. Указ. соч., с. 338;
393. Вакар И. Указ. соч., с. 25;
394. Панофски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999;
395. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 251;
396. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 114;
397. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 426;

398. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 656;
399. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 475;
400. Ханзен – Леве О. Указ. соч., с. 174;
401. Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994, с. 116;
402. Ханзен – Леве О. Указ. соч., с. 175;
403. Ханзен – Леве О. Указ. соч., с. 178;
404. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 167;
405. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 167;
406. Кончаловский П. Письма к И.И. Машкову. Панорама искусств 78. М., 1979, с. 194;
407. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 62;
408. Шпигельберг Г. Указ. соч., с. 217;
409. Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000, с. 36;
410. Ханзен-Леве О. Указ. соч., с. 60;
411. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве. Аполлон, 1909, № 2., с. 56;
412. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991, с. 70;
413. Турчин В. Кандинский. Опыты разных лет. М., 2008, с. 138;
414. Ханзен-Леве О. Указ. соч., с. 38.

Александр Демченко (Саратов)

Хуан Рамон Хименес

Одно из многочисленных свидетельств того, что Серебряный век был не только явлением отечественной поэзии рубежной эпохи – творчество Хименеса.

Испанский поэт Хуан Рамон **Химе́нес** (1881–1958), лауреат Нобелевской премии (1956). Наиболее ценное в его наследии относится к раннему периоду – первые книги стихов публиковались в 1902, 1903, 1904 и 1905 годах, затем появились сборники «Пасторали», «Звонкое одиночество» (оба 1911), «Вечные мгновения» (1918). В них явственное преломление нашла эстетика «серебряного века» в её соприкосновениях с символизмом, и эта эстетика так или иначе сохраняла свою доминирующую роль практически во всём последующем творчестве Хименеса.

Соотнесённость с символизмом неоднократно подчёркивалась самим автором посредством эпиграфов, которые отсылали к французским поэтам-символистам (П.Верлен, А.Рембо и др.). Эти символистские склонности совершенно очевидны в его стихах, зачастую делая их смысл зыбким, ускользающим, эфемерным, выливаясь в формы поэтического импрессионизма.

Превосходную иллюстрацию соответствующей настроенности находим в приводимых ниже фрагментах стихотворения **«Этой смутной порой…»**, где в первой строке произнесено слово, которое так отличает восприятие символиста и импрессиониста: *смутный, смутное…*

А закат, колокольня и ветви над домом
наполняются смыслом забытым и странным,
словно я заблудился в саду незнакомом,
как ребёнок во сне, и смешался с туманом.

Я стою одиноко и заворожённо,
не достигший отчизны паломник печали.

Ещё один знак искусства «серебряного века» состоял в том, что идеалом и целью творчества Хименеса была красота – отсюда характернейший род возвышенной лирики, что позволило ему однажды дать очень тонкое и глубокое определение того вида искусства, которому он принадлежал:

Поэзия! зёрна росы!
посеянное на земле небо.

Один из примеров столь присущей поэзии «серебряного века» возвышенной лирики, импрессионистской живописности и поразительной певучести литературного слога – стихотворение **«Над слюдою речною плёса…»**

Над слюдою речного плёса,
над стеклом в золотых отливах –
зачарованный берег в белых
тополях и зелёных ивах.
Бьётся в русле уснувшем сердце,
льётся в сонной излуке лето,
и реке упоённой снится
женский голос и голос флейты.
Зачарованный берег… Ивы
окунулись в затон глубокий
и целуют во сне ветвями
золотое стекло затоки.
И рукою подать до неба,
и течёт это небо сонно,
голубым серебром тумана
гладя водную гладь и кроны.
Примечтался сегодня сердцу
этот берег с плакучей ивой,
и решило оно за счастьем
плыть по воле волны сонливой.
Но у самой воды внезапно
на глаза навернулись слёзы:
зачарованный голос песню
пел совсем у другого плёса.

Мастерство живописания здесь самоочевидно: *«Над слюдою речного плёса, // над стеклом в золотых отливах… Бьётся в русле уснувшем сердце, // льётся в сонной излуке лето… Голубым серебром тумана // гладя водную гладь и кроны…»* Певучесть слога дополняется чисто музыкальными штрихами *(«… женский голос и голос флейты… голос песню // пел…»).* Поэтика любования ландшафтом, с которым в унисон льётся мелодия красивых человеческих чувств, вырастает в сладостный мираж, когда невыразимое очарование переходит в заворожённость, вызывая к жизни соответствующую лексику *(«зачарованный берег»).*

Однако эта истома романтической души, пребывающей в столь поэтичнейшей «заводи» бытия, разрушается завершающим тихим диссонансом несбыточности желаний и мечтаний – опять-таки столь характерный для мироощущения человека «серебряного века» обманный свет счастья, которое, оказывается, предназначено вовсе не для тебя. Припомним завершение стихотворения.

Примечтался сегодня сердцу
этот берег с плакучей ивой,
и решило оно за счастьем
плыть по воле волны сонливой.
Но у самой воды внезапно
на глаза навернулись слёзы:
зачарованный голос песню
пел совсем у другого плёса.

Мысль о несбывшемся и несбыточном скользила в творчестве Хименеса настоящим лейтмотивом – осознанно и постоянно.

Тоска о несбыточном, о непонятном,
о том, что исчезло, да вряд ли и было,
и тёмные знаки на небе закатном,
и тот, кому горько, и та, что забыла…
(«Холодные радуги в зарослях сада…»)

Уже по предшествующему изложению и отдельным процитированным фразам (*«паломник печали»*, «*тоска о несбыточном»*) можно сделать вывод о том, что меланхолия выступает едва ли не определя-

ющим качеством поэзии Хименеса, а элегичность господствует почти безраздельно – и опять-таки это типичные признаки жизнеощущения «серебряного века».

Возьмём стихотворение **«В этих долинах отрадных…»**. Внешне – опоэтизированный, светлый, тихий, покойный пейзаж. Но с первых же строк обращает на себя внимание настойчиво акцентированная «скатывающаяся слеза» грусти, печали, тоски.

В этих долинах отрадных,
полных печальной услады.
синие дали певучи
от колокольчиков стада;
свет, на траве засыпая,
льёт золотую прохладу,
ветви, мечту осыпая,
слушают плач водопада.

Статуя с посохом длинным –
пастырь застыл утомлённый,
глядя, как вешний, зелёный
день угасает, и сонно
стадо по горному склону
всходит к лугам отдалённым,
и колокольчики сыплют
слёзы стеклянного звона.

Пастырь, сыграй на свирели,
в жалобной песне старинной
выплачи слёзы долины,
полной тоски и забвенья,
выплачи росы земные,
рек и ручьёв сновиденья,
выплачи солнца рубины,
выплачи се́рдца руины.

Пастырь, свирель заиграет,
и утопают в рыдании –
рядом с тобой, за горами –
тихие долы Испании.

В самом деле: *«полных печальной услады»*, *«плач водопада»*, *«застыл утомлённый»*, *«день угасает»*, *«сыплют слёзы»*, *«в жалобной песне»*, *«выплачи слёзы»*, *«полной тоски и забвенья»*, *«выплачи росы»*, *«выплачи солнца рубины»*, *«выплачи сердца руины»*, *«утопают в рыдании»* – сколько «слёз» и «рыданий» всего на четыре строфы, какова их концентрация!

Как и пристало то «серебряному веку», в стихах Хименеса много осеннего и закатного. Через эти метафоры передавался характерный душевный тонус человека уходящей или уже ушедшей Классической эпохи. Испанский поэт был и до конца остался сыном её завершающего, прощального этапа. Одно из проникновенных посланий данного этапа – стихотворение **«Щемящие сумерки позднего лета…»**. Оно наполнено многозначительными многоточиями, и это многоточия прощания.

Щемящие сумерки позднего лета
и дом по-осеннему пахнет мимозой…
а память хоронит, не выдав секрета,
неведомый отзвук, уже безголосый…

Вдоль белых оград, как закатные пятна,
последние розы тускнеют лилово,
и слышится плач – далеко и невнятно
… забытые тени зовут из былого…

И чьё-то мерещится нам приближенье,
а сердце сжимается вдруг поневоле,
и в зеркале смотрит на нас отраженье
глазами чужими и полными боли…

Из этой закатной настроенности вырастает очень характерная для Хименеса постоянная элегическая грусть о конечности единичной человеческой жизни, что сопровождается бесконечной печалью по поводу того, что твой уход из жизни останется незамеченным и никто потом даже не вспомнит о тебе. Вслушаемся в тихие ламентации стихотворений **«Я не вернусь…»** и **«Конечный путь».**

Я не вернусь. И в потёмках
тёплой и тихой волною
ночь убаюкает землю
под одинокой луною.

Ветер в покинутом доме,
где не оставлю и тени,
будет искать мою душу
и окликать запустенье.

Будет ли кто меня помнить,
я никогда не узнаю;
Бог весть, найдётся ли кто-то,
кто загрустит вспоминая.

Но будут цветы и звёзды,
и радости, и страданья,
и где-то в тени деревьев
нечаянные свиданья.

И старое пианино
в ночи зазвучит порою,
но я уже тёмных о́кон
задумчиво не открою.

… И я уйду. А птица будет петь,
как пела,
и будет сад, и дерево в саду,
и мой колодец белый.

На склоне дня, прозрачен и спокоен,
замрёт закат, и вспомнят про меня
колокола окрестных колоколен.

С годами будет улица иной;
кого любил я, тех уже не станет,
и в сад мой за белёною стеной,
тоскуя, только тень моя заглянет…

И я уйду; один – без никого,
без вечеров, без утренней капели
и белого колодца моего…

А птицы будут петь и петь, как пели.

Подобные констатации вызывают в душе лирического героя стихов Хименеса приступы скепсиса, порой поистине бездонного. Вот ещё два стихотворения, очень лаконичных, скорее напоминающих афоризмы.

Мы спим, и наше тело –
это якорь,
душой заброшенный
в подводный сумрак жизни.
(«Пристань»)

Душу мне солнце заката
озолотило вчера.
Золото вынул я ночью,
глянул. Одна мишура!

Сердцу луна на рассвете
бросила горсть серебра.
Двери я запер наутро,
глянул. Одна мишура!
(«Песенка»)

В последнем из этих двух стихотворений представлена типичная атрибутика поэзии «серебряного века»: *«солнце заката»*, *«луна»*, *«горсть серебра»* в соединении с понятиями *«душа»*, *«сердце»*, что было так драгоценно для тонко чувствующего, глубоко одухотворённого индивида рубежного времени. Однако на пороге иной эпохи или уже столкнувшись с суровыми реалиями XX столетия к лирическому герою Хименеса приходит горькое отрезвление: «серебряный век» – это был только миф и мираж.

Золото вынул я ночью,
глянул. Одна мишура!

Двери я запер наутро,
глянул. Одна мишура!

Нет, к счастью, «серебряный век» при всех его поэтических воспарениях и при всей эфемерности его художественных фантазий мы никак не можем назвать мишурой. То, что сделали его творцы, включая Хименеса, навсегда останется драгоценнейшим достоянием человеческой культуры. Но исторически это явление рано или поздно должно было «сойти со сцены» под натиском иных ценностей и установок.

Тем не менее, завершая эволюцию Классической эпохи, «серебряный век» по-своему намечал горизонты нового времени. И творчество Хуана Рамона Хименеса, вливаясь своим голосом в великолепный заключительный аккорд уходящей классики, открывало искусство целой плеяды современных испанских поэтов.

И когда за два года до смерти ему вручали Нобелевскую премию, отмечалось, что в его лице знак высокого международного признания обретает и остальная испанская поэзия первой половины XX столетия, представленная прежде всего такими именами, как Антонио **Мачадо**, Федерико **Гарсиа Лорка**, Рафаэль **Альберти**, Мигель **Эрнандес**.

И сам Хименес при всей своей приверженности так быстро отошедшему «серебряному веку» и при всей значимости для его стихов всякого рода элегических сожалений, внутренне сознавал, что неизбежно смертно только единичное живое существо, а жизнь, взятая в целом, бессмертна. Вспомним уже звучавшее: *«И я уйду… Я не вернусь… А птицы будут петь и петь, как пели»*. И потому в конечном счёте жизнь для него сохраняла свою неизменную притягательность. В стихотворении **«Казнить захочешь…»** это ощущение передано чрезвычайно ярко, сочно, с горячим волнением души, вырастая в настоящий гимн.

Казнить захочешь, так казни!
Но всё, ж, Господь, повремени…

О, ради звонкого светила,
и бабочки золотокрылой,
и ради трели соловья,
и придорожного репья,
и ради рощи апельсинной,
и роз, и звёзд на небе синем,
и ради сумрачной сосны,
и перламутровой волны,
и ради губ, как вишня, красных,
и ради глаз больших и ясных…

меня казнить повремени!
Но коль захочешь – то казни…

Александр Демченко (Саратов)

Федерико Гарсиа Лорка

Федерико Гарсиа Лорка родился в 1898 году, то есть за два года до начала XX века, стал самым выдающимся испанским поэтом этого века и, наверное, всей испанской поэзии. Коренные приметы Испании насквозь пронизывают всё его творчество. С достаточной определённостью запечатлены они в программном стихотворении ***«Memento»*** (от лат. *memento mori – помни о смерти*).

Когда умру
схороните меня с гитарой
в речном песке.

Когда умру…
в апельсиновой роще старой,
в любом цветке.

Когда умру,
стану флюгером я на крыше,
на ветру…

Как видим, в этом поэтическом завещании названы типичные атрибуты отчего края Гарсиа Лорки: гитара, апельсиновая роща и флюгер, который можно видеть на крыше любого испанского дома и который для поэта стал символом безостановочного течения времени, движения самой жизни на ветрах Истории. Этот знак неостановимого коловращения бытия Лорка помечал для себя многократно.

… а на башне
вращается флюгер.
вращается денно,

вращается нощно,
вращается вечно.

Это из стихотворения **«Селенье»**, которое заканчивается словами: *«О, где-то затерянное селенье // в моей Андалузии // слёзной…»* Да, именно так, «малой родиной» поэта была Андалу́зия (название это произносят по-разному: Андалу́сия, Андалуси́я). Для Гарсиа Лорки и многих его соотечественников Андалузия – сердце Испании, где гнездится самое коренное и характерное для этой страны.

Действительно, будучи наиболее обширной исторической областью Испании, Андалузия изобилует сугубо национальной экзотикой, что начинается с таких названий, как Гвадалквивир (в бассейне этой реки располагается Андалузия), Севилья (главный город Андалузии), Гранада, Ко́рдова и Ма́лага (провинции и города, входящие в состав Андалузии).

«… в моей Андалузии // слёзной» – поэт с огромной силой сопереживания писал о горестях и страданиях простого люда (этому в частности посвящена его знаменитая книга стихов «Цыганский романсеро»). Но с неменьшей силой раскрывал он и светлые стороны жизни своей страны. Возьмём, к примеру, стихотворение **«Заря»**.

Колоколам Ко́рдовы
зорька рада.
В колокола звонкие
бей, Гранада!
Колокола слушают
из тумана
андалузские девушки
утром рано…

Всё здесь переполнено радостными ощущениями, переданными в слове осязаемо, звучно и тем, что в тексте обозначено словом *звонкие*. Посредством слова выявлен пьянящий восторг лицезреть, слышать, чувствовать горячее биение жизни родной земли: *«Колокола слушают… андалузские девушки»,* они *«встречают рассветные перезвоны»,* они *«на звёздочки ранние // глядят в окошко»,* они *«освещают улыбками переулки».*

Всё это поэт связывает с прелестью девической поры жизни. И возникает невольная ассоциация: ведь Андалузия, Севилья, Гранада, Кордова – это тоже женские имена. Именно через поэзию девичества Гарсиа Лорка с особым восхищением изливал свою любовь к Андалузии и её людям, как это находим в одной из стихотворных вставок в пьесе **«Кровавая свадьба»**.

Ты проснись, невеста –
это утро свадьбы!
Все в цветах балконы,
шумны хороводы.

Пусть она проснётся
с веткою зеленой –
в знак любви цветущей.
Пусть она проснётся
с тихой ветвью лавра,
что расцвёл сегодня.

Пусть она проснётся
с длинными кудрями,
с белым снегом кожи,
с обувью нарядной,
с серебром на пряжках
и с венком жасминным
на кудрях шелкóвых…

Как видим, особенно отрадной и притягательбной для Лорки была цветущая юность, о которой он пишет, безмерно любуясь, с наслаждением и с исключительной нежностью *(«… с белым снегом кожи… и с венком жасминным на кудрях шелкóвых»)*. Столь же неустанно поэт восхищается темпераментом и самобытностью своих соотечественников, их природным артистизмом. И сама его поэзия до краёв наполнена этими качествами. Образцом сопряжения того и другого может послужить стихотворение **«Балкон»** (саэта – один из жанров испанской песенной культуры).

Лола
поёт саэты.
Тореро встали

у парапета.
И брадобрей
оставил бритву
и головою
вторит ритму.
Среди гераней
и горицвета
поёт саэты
та самая Лола,
та непоседа,
что вечно глядится
в воду бассейна.

По предшествующему изложению уже в достаточной мере можно было почувствовать, что как поэт Лорка был плоть от плоти своей земли. Его искусство очень почвенно, неотрывно от стихии народной жизни, оно пронизано песенно-танцевальными ритмами Андалузии.

У реки
пляшут вместе
тополькн.
А один,
хоть на нём лишь три листочка,
пляшет, пляшет впереди.

Эй, Ирена! Выходи!
Скоро выпадут дожди,
так скорей
попляши в саду зелёном!

Попляши в саду зелёном!
Подыграю струнным звоном.

Ах, как несётся речка!
Ах ты, моё сердечко!

(«Ирене Гарсиа»)

Надо ли говорить, насколько это близко фольклорным образам с их задором и бойкостью и насколько прихотлива идущая от народного стиха свободная метрика с приплясывающим ритмом и неожиданными перебивами размера (вплоть до одного слова в строке)!

Самым широким образом опираясь на фольклорные истоки, Гарсиа Лорка вместе с тем активно переосмысливал их на свой поэтический лад и в том числе чутко отзывался на запросы меняющегося времени. При всём демократизме творческих установок его стихи могли быть многозначными, порой зашифрованными по смыслу, насыщенными напряжённой рефлексией, что соответствовало реалиям сложного, противоречивого мира начала XX столетия. Благодаря органичному сопряжению столь различных сущностей Лорка обогатил стихосложение самобытным синтезом традиций испанской народной культуры и опыта современной поэтической стилистики с её сгущённой метафоричностью и изощрённой живописностью.

В этом отношении особенно важными для Гарсиа Лорки были его соприкосновения с сюрреализмом, который начал своё становление в 1920-е годы – десятилетие, ставшее основным этапом творчества Лорки. Это направление оставило значительный след в искусстве Испании. Достаточно назвать художника Сальвадора Дали и кинорежиссёра Луиса Буньюэля, с которыми Федерико был дружен и тесно связан творчески. В сюрреализме его привлекало стремление выявить загадочные связи явлений, потаённые смыслы, обнаружение которых требовало свободы ассоциаций, оперирования символами, использования алогизма и парадоксальности.

Один из образцов сюрреализма Лорки – стихотворение **«Схематический ноктюрн»**, уже в самом названии которого заложена, казалось бы, абсолютная несовместимость заведомо поэтического начала *(ноктюрн)* и некой обездушенной абстракции *(схематический)*.

Мята, змея, полуночь.
Запах, шуршанье, тени.
Ветер, земля, сиротство.

(Лунные три ступени)

Это тот вошедший в обиход литературы XX века «телеграфный стиль», к которому временами прибегал и Лорка. Уже сам по себе предельный лаконизм этого стиля влечёт за собой неизбежную за-

шифрованность, требующую от читателя активной работы интеллекта, додумывания того, что кроется за чередой существительных. Монотонность сообщений «телетайпа» дополняется их конструктивной заданностью: три строки, в каждой из которых резюме о трёх ступенях созерцания лунного пейзажа.

Следует отметить, что таких сюрреалистических этюдов у Лорки относительно немного. Приёмы подобной стилистики у него обычно предстают не в «чистом виде», а рассредоточенными по достаточно внятному, доступному тексту отдельными вкраплениями.

* * *

По складу своей натуры Федерико Гарсиа Лорка был несомненным романтиком. Романтический дух его поэзии равно сказывался и в проникновенных лирических излияниях, и в пафосе горячих страстей. Его поэтическая душа с одинаковой готовностью отзывалась и на тончайшие вибрации человеческого сердца, и на стремительные вихри эпохи. Это была именно поэтическая душа – вот откуда завораживающий строй его стиха и способность отыскать неожиданное сравнение, которое невозможно представить исходящим от ординарно мыслящего человека.

Допустим, стихотворение **«Август…»** Лорка открывает поэтичным, но достаточно привычным по своей атрибутике наброском картины летней поры.

Август.
Персики и цукаты
и в медовой росе покос.

И вдруг, при поддержании того же летнего антуража, неожиданный поворот стихотворного сюжета.

Входит солнце в янтарь заката,
словно косточка в абрикос.

И не успеваем мы толком осознать этот «вираж» первого пятистишия, как сразу же следует ещё один удивительный штрих, говорящий о тонкости и своеобразии поэтического восприятия окружающего мира – восприятия, которое чуждается стандартов обыденного взгляда на вещи. Причём речь идёт всего-навсего о початке спелой

кукурузы, и в его обрисовке для нас привычно только определение *жёлтый*.

И смеётся тайком початок
смехом жёлтым, как летний зной.

Это стремление к романтизации явлений бытия обнаруживало себя во всевозможных гранях. Одна из них была связана с поэтикой священнодействий. Вот как Лорка мог представить себе архангела Гавриила, принёсшего весть Деве Марии.

Высокий и узкобёдрый,
стройней тростников лагуны,
идёт он, кутая тенью
глаза и грустные губы;
поют горячие вены
серебряною струною,
а кожа в ночи мерцает,
как яблоки под луною…
И нет ему в мире равных –
ни пальмы в песках кочевий,
ни короля на троне,
ни в небе звезды вечерней.
Когда над яшмовой грудью
лицо он клонит в моленье,
ночь на равнину выходит,
чтобы упасть на колени…
(«Сан-Габриэль»)

Другую примечательную грань романтизма Гарсиа Лорки составили его искания в области драматургии, где он отстаивал принципы поэтического театра, основанного на символико-аллегорических формах. Из его восьми пьес наибольшую известность получили созданные в середине 1930-х годов – упоминавшаяся «Кровавая свадьба», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы».

Говоря о Гарсиа Лорке, как поэте-романтике, само собой подразумевается, что в своих этических позициях он не мог не быть максималистом. И действительно, будучи таковым, Лорка испытывал резко выраженное неприятие многого в окружающей его жизни. Это было

неприятие мира наживы и мертвящей урбанистической цивилизации, чему посвящён целый сборник стихов «Поэт в Нью-Йорке». И это было неприятие будней прозаического существования, мещанской пошлости – героини только что называвшихся пьес вступают в непримиримый конфликт с косной окружающей средой.

Но особую ненависть поэт испытывал к насилию, деспотии, фашизму. Жизнь самой Испании времени человеческой и художественной зрелости Гарсиа Лорки давала для этой ненависти все основания. Его творческая траектория повела свой отсчёт с 1921 года, а в 1923-м в стране установилась военно-монархическая диктатура. В 1931 году монархия была свергнута, что положило начало Испанской революции, в ходе которой в 1936-м был создан Народный фронт, открывавший горизонты демократии. И сразу же началась Гражданская война, которая завершилась установлением диктатуры генерала Франко. В том же 1936 году, застигнутый франкистским мятежом в Гранаде, поэт был расстрелян фашистами.

Он всегда настойчиво проводил мысль о том, что насилие влечёт за собой трагедию, и эта мысль с особым накалом зазвучала с началом Гражданской войны. В том же роковом 1936 году могли появиться следующие строки.

Я захлопнул окно,
чтоб укрыться от плача,
но не слышно за серой стеной
ничего, кроме плача.

Не расслышать ангелов рая,
мало сил у собачьего лая,
звуки тысячи скрипок
на моей уместятся ладони.

Только плач – как единственный ангел,
только плач – как единая свора,
плач – как первая скрипка на свете,
захлебнулся слезами ветер
и вокруг – ничего, кроме плача.
(«Касыда о плаче»)

Вот такое, чрезвычайно острое восприятие ворвавшихся в жизнь бедствий Гражданской войны – бедствий, заполонивших всё в этом мире: *«ничего, кроме плача»* – лейтмотив, аркой соединяющий начальную и завершающую строфы. Сильнейшая экспрессия всепоглощающего, нестерпимого чувства боли подчёркнута в том числе путём сопоставления несовместимых сущностей: *«ангелов рая» – «собачьего лая», «ангел» – «свора».*

Последние строки этого плача почти точь-в-точь повторены в стихотворениях с открыто болевым заголовком – **«Крик»**. Средством экспрессии служат здесь заострённые метафоры: *«Эллипс крика пронзает… вспыхнул чёрною радугой он… задушен голос ярче гвоздик».*

Эллипс крика
пронзает молчание гор.
И в лиловой ночи
над зелёными купами рощ
вспыхнул чёрною радугой он.
Голосом смерти
задушен голос ярче гвоздик.
Захлебнулся слезами ветер,
и вокруг ничего не слышно –
ничего, кроме плача.

Виновниками разразившегося кошмара были прежде всего сами испанцы, только *другие* испанцы. На этот счёт уместно напомнить одно из интервью всё того же 1936 года.

– Не кажется ли тебе, Федерико, что родина ничего не значит, что границы рано или поздно исчезнут? Разве плохой испанец, только потому что он испанец, ближе нам, чем хороший китаец?

– Я испанец до мозга костей и не мог бы жить в каком-нибудь другом месте земного шара, но мне ненавистен всякий, кто считает себя выше других только потому, что он испанец. Я брат всем людям, и мне отвратителен тот, кто, вслепую любя родину, готов принести себя на алтарь националистических идеалов. Добрый китаец мне ближе злого испанца. Испания живёт в глубинах моего сердца, и я её поэт, но прежде того я гражданин мира и брат всем людям.

Эти «злые» испанцы водились на родине поэта задолго до Гражданской войны. Почти за десятилетие до фашистского путча в Испании он пишет стихотворение **«Романс об испанской жандармерии»**, где характерное для испанской поэзии обозначение *романс* в данном случае равноценно более привычному для нас определению *баллада*.

Чёрные кони жандармов
Железом подкованы чёрным.
На чёрных плащах сияют
Чернильные пятна воска.
Они по дорогам скачут.
Свинцом черепа нали́ты.
Они не умеют плакать –
Их души лаком покрыты.
Скачут горбатые тени
Зловещие, словно тучи.
За ними топь тишины
И страха песок сыпучий.
Не видят ни звезд, ни неба,
Рыщут как волки повсюду,
В глазах их сияют жерла
Сеющих смерть орудий.

Взгляните, вот они едут,
Парами едут, рядами.
Шуршат как трава на могиле
Патроны в их патронташах.

Взгляните, вот они едут
В плащах из тени холодной.
А небо для них – стекло,
И блестит, словно их шпоры…

Широко разворачивая это балладное повествование, Лорка вводит всё новые и новые ресурсы обличительного репортажа, набрасывая резко негативный портрет карателей, в котором безраздельно господствует *чёрное* – цвет смерти.

Уже одного этого стихотворения было бы достаточно, чтобы поднять руку на поэта. В своё время «стражи порядка», то бишь ис-

панские черносотенцы, подавали на него в суд, над чем он только смеялся. Но в первый же год фашистского мятежа, Федерико погиб без суда и следствия от пули франкистов, погиб близ Гранады – города, который он так воспевал. Завершающая строфа той маленькой поэмы предвещала это, послужив пророчеством собственной судьбы её автора.

Жандармерия чёрная скачет,
Усеяв свой путь кострами,
На которых поэзия гибнет,
Стройная и нагая.

* * *

Приходится признать, что Испания по своему национальному укладу – страна весьма неоднозначная. И столь притягательное в ней для чужестранца нередко соседствует с прямо противоположным. Вспомним, что здесь, как нигде в Европе, свирепствовала инквизиция, а любимым зрелищем испанцев является коррида с неизбежной для неё кровью. И в некотором роде не отсюда ли идёт многозначность и амбивалентность поэтики Гарсиа Лорки?

Отсчётом этой амбивалентности можно считать такое его самопризнание: *«Самая печальная радость – быть поэтом. Всё остальное не в счёт. Даже смерть».* Заложенной в этом определении двойственностью, противоречивостью и парадоксальностью отмечено очень многое и в самой сущности творчества Лорки.

Начнём с того предмета, который совершенно неотрывен от представлений о его поэзии. Имеется в виду гитара – музыкальный символ Испании, непременный спутник жизни испанцев и едва ли не главный атрибут их национального менталитета. И если уж людям этой страны явится небесный архангел, то *«Сан-Габриэля встречают // звоном гитар величальным».* А возвращаясь к стихотворению ***«Memento»***, первым пожеланием автора находим следующее: *«Когда умру, // схороните меня с гитарой».* Она присутствует во множестве стихов поэта и в качестве лейт-образа предстаёт чрезвычайно многозначной.

Звук гитары
заставляет
плакать грёзы

в их тиши,
а из уст
её широких,
словно птица, вылетает
вздох задумчивый
души.

Как тарантул,
ткёт упорно
сети звёзд
в углу своём,
ищет вздохи,
ловит вздохи
и низводит
пастью чёрной
в свой певучий
водоём.
(«Шесть струн»)

Поэт воспринимает звучание гитары не как приятное, услаждающее, а как олицетворение страсти, горячей и чувственной экспрессии, что не может быть лёгким, высветленным. Это нечто пьянящее, это омут *(«певучий водоём»)*, это не очарованность, а зачарованность, колдовство. Отсюда затемнённые, даже страдальческие сравнения и характеристики *(«Плакать… вздох… вздохи… вздохи…»)*, среди которых промелькнёт *«тарантул»* (крупный ядовитый паук) и устрашающее *«пастью чёрной».*

Ещё один гимн национальному инструменту, перенасыщенный страстной экспрессией, почти заклинательностью поэтического слова, остротой и неожиданностью прихотливых метафор и уподоблений – **«Гитара».**

Начинается
плач гитары.
О, не жди от неё
молчанья,
не проси у неё
молчанья!
Неустанно

гитара плачет,
как вода по каналам – плачет,
как ветра над снегами – плачет,
не моли её о молчанье.
Так плачет закат о рассвете,
так плачет стрела без цели,
так песок раскалённый плачет
о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.

Духом амбивалентности, *«печальной радостью»* овеяно для Гарсиа Лорки и то, что он считал высшей драгоценностью человеческого бытия – чувство любви. Мгновения светлой отрады, душевного благоденствия встречаются в его стихах нечасто.

Тебе я ни слова
сказать не думал.
Только в глаза
заглянул и увидел:
там хмельные от счастья
два золотых деревца качались.
И сердце моё раскрылось,
словно цветок под лучами,
и лепестки дышали
нежностью и мечтами.
(«Мадригал»)

В грёзы любви почти всегда вкрадываются опасения неизбежной утраты, и по мере нарастания этих опасений сгущаются тени сумрачных предчувствий, что выливается порой в панихиду по самому себе.

Я боюсь потерять это светлое чудо,
что в глазах твоих влажных застыло в молчанье,
я боюсь этой ночи, в которой не буду
прикасаться лицом к свежей розе дыханья.

Я боюсь, что ветвей моих мёртвая груда
устилать этот берег таинственный станет;

я носить не хочу за собою повсюду
те плоды, где укроются черви страданья.

Если клад мой заветный взяла ты с собою,
если ты моя боль, что пощады не просит,
если даже совсем ничего я не стою –

пусть последний мой колос утрата не скосит
и пусть будет поток твой усыпан листвою,
что роняет моя уходящая осень.
(«Сонет»)

«Сонеты сумрачной любви» – таково название одного из сборников Лорки, напрямую резонирующее приведённому выше поэтическому кредо с фразой *«печальная радость».* В его стихах о любви и возлюбленной чаще всего таится затеняющая рефлексия, в них постоянно возникают всякого рода психологические диссонансы. Характерный пример – стихотворение **«Если б мог по луне гадать я»**. Казалось бы, его начало готовит к восторженному лирическому дифирамбу, согретому романтикой удивительного, волшебного.

Я твоё повторяю имя
по ночам во тьме молчаливой,
когда собираются звезды
к лунному водопою
и смутные листья дремлют,
свесившись над тропою.

Это ожидаемое поддержано поразительно живописным пейзажным образом: *«… когда собираются звёзды // к лунному водопою».* Но тут же происходит неожиданный сбой – резко, жёстко вторгается горестное, всеразрушающее.

И кажусь я себе в эту пору
пустотою из звуков и боли,
обезумевшими часами,
что о прошлом поют поневоле.

Именно так – *«… кажусь я себе… пустотою из… боли, // обезумевшими часами».* То есть напрашивается вывод: когда-то были светлые минуты, но теперь всё кануло, и осталась только безотрадная печаль. И в следующей строфе подтверждается, что былое чувство и сама возлюбленная далеки от героя стихотворения как никогда до этого.

Я твоё повторяю имя
этой ночью во тьме молчаливой,
и звучит оно так отдалённо,
как ещё никогда не звучало.
Это имя дальше, чем звёзды,
и печальней, чем дождь усталый.

Завершающая строфа полна вопросительности, уже обращённой скорее к самому себе.

Полюблю ли тебя я снова,
как любить я умел когда-то?
Разве сердце моё виновато?
И какою любовь моя станет,
когда белый туман растает?
Будет тихой и светлой?
Не знаю.

Блик эфемерной надежды на лучшее возникает лишь в последних двух строках, и надежда эта таится только в возвращении подчёркнутой поэтичности изъяснения.

Если б мог по луне гадать я,
как ромашку, её обрывая!

Любовь для Гарсиа Лорки – сложное, противоречивое, затемнённое чувство, нередко оборачивающееся стоном душевной боли. Разумеется, это могли быть и понятные любому исповеди тоскующего сердца, как в **«Последней песне»**, где фатально-неотступным рефреном становится мрачная фраза *«Ночь на пороге».*

Ночь на пороге.

По наковальне потёмок
Месяц рассыпался звоном.

Ночь на пороге.

Сад растворился в напеве,
песней с немыми словами.

Ночь на пороге.

Если бы встала ты тенью,
словно туман на поляне...

Ночь на пороге.

... знала бы, как я тоскую
в сумерках под тополями.
Под тополями, подруга.
Под тополями.

Однако если бы это была только тоска по предмету воздыханий! Дело в том, что и сама по себе любовь воспринималась Лоркой заведомо драматично. Симптоматично на этот счёт звучит одно «странное» признание поэта: *«Я люблю одинокий человеческий голос, измученный любовью».* И вот как это предстаёт в одной из стихотворных вставок в пьесе **«Любовь Дона Перлимплина».**

Любовь, любовь…
Как болят мои раны.
Сквозь какие туманы
я иду за тобой?

Любовь, любовь…
Соловьиное пенье,
острый нож и забвенье…
Погоди, постой!

Любовь, любовь,
На счастье и муку
дай мне руку,
любовь!

Надо ли говорить, что стои́т за фразами *«На счастье и муку», «Как болят мои раны»* и особенно *«Соловьиное пенье, // острый нож и забвенье…»* как сакраментальная триада сладостного начала и трагического конца.

* * *

Сознание Федерико Гарсиа Лорки постоянно бередила мысль о несложившихся человеческих судьбах. В том числе несложившихся и по причине несостоявшейся любви. В поэме под названием **«Элегия»** он мучительно размышляет о той, которая отдала себя монашескому служению. Это настоящий реквием по женской красоте, оставшейся без любви и материнства. Возвышенный тон его размышлений поддержан античной (многостопной) метрикой. Вот только несколько строк из этого плача по безвозвратно утраченному человеческому естеству.

Окутана дымкой тревожных желаний,
идёшь, омываясь вечерней прохладой…

Несешь осторожно в точёных ладонях
моточек несбывшихся снов и в притихших
глазах горький голод по детскому зову.
И там, во владеньях мечты запредельной,
виде́нья уюта и скрип колыбели,
вплетённый в напев голубой колыбельной.

Нетронутый лотос, ничьи поцелуи
во мгле этих пламенных бёдер не канут,
и тёмные волосы перебирать,
как струны, ничьи уже пальцы не станут.

Горишь ты бесплодным огнём материнства,
скорбящая дева, печали пучина,

высокие звезды ночные, как гвозди,
все вогнаны в сердце твоё до единой.

О драме несостоявшейся жизни и о неосуществлённом в ней Лорка с той же болью мог поведать и от лица мужчины.

Над берегом чёрные луны,
и море в агатовом свете.
Вдогонку мне плачут
мои нерождённые дети.
Отец, не бросай нас, останься!
У младшего скрещены руки...
Зрачки мои льются.
Поют петухи по округе.
А море вдали каменеет
под маской волнистого смеха.
Отец, не бросай нас!..
И розой рассыпалось эхо.
(«Чёрные луны»)

Мрачный колорит повествования усилен здесь цветом: *«черные луны»* и *«в агатовом свете»* (агат – камень тёмный окраски). Острота переживания, сконцентрированная в реплике *«Отец, не бросай нас!»*, подчёркнута равнодушием окружающего мира *(«Поют петухи по округе… розой рассыпалось эхо»)* и даже его издёвкой *(«А море вдали каменеет // под маской волнистого смеха»).*

Эта острота переживания порождала порой у героя стихов Лорки сильнейшие приступы отчаяния.

Луна над головою
внезапно превратилась в конный череп,
и воздух вызрел чёрною айвою…

Любимая, дай руки! Мы в осаде.
По рваному стеклу разбитых о́кон
кровь разметала слипшиеся пряди.

Одни лишь мы, любовь моя, остались.
Отдай же свой скелет на волю ветра.
Одни лишь мы, любовь моя, остались.

На волю ветра, сирый мой ребёнок!
Найдём, любовь, найдём, пока не поздно,
хоть тени наших лиц непогребённых!
(«Руина»)

С исключительной экспрессией воспринимая незащищённость чувства любви и самого по себе, и в ситуациях подавляющих воздействия извне, Гарсиа Лорка таким же незащищённым видел и человека как такового – человека, живущего в том суровом и непрочной мире, каким он стал к началу XX века. Отсюда в качестве важнейшей темы его творчества выдвинулась тема нераздельного сплетения жизни и смерти. Эта тема была заявлена уже на раннем этапе творчества, причём с «бьющей по нервам» силой.

Восточный ветер.
Фонарь и дождь.
И прямо в сердце –
нож.
Улица –
дрожь
натянутого
провода,
дрожь
огромного овода.
Со всех сторон,
куда ни пойдёшь,
прямо в сердце –
нож.
*(«**Перекрёсток**»)*

По смыслу и по «телеграфной строке» это стихотворение напоминает знаменитое блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека». Но у Лорки тот же мотив звучит ощутимо более резко, жёстко, беспощадно. Он без малейших околичностей вещает об опасности, грозящей

жизни за любым углом, и о неизбежности предельного нервного напряжения *(«… дрожь // натянутого // провода, // дрожь // огромного овода»).* Разумеется, за лежащим на поверхности сюжетным рядом громоздится метафора, передающая ощущение катастрофичности современного бытия.

И уже всецело метафорично стихотворение **«Малагенья»**, использованное Д.Шостаковичем в Четырнадцатой симфонии, в которой разрабатывалась тема смерти.

Смерть вошла
и ушла
из таверны.

Чёрные кони
и тёмные души
в ущельях гитары
бродят.

Запахли солью
и женской кровью
соцветия зыби
нервной.

А смерть
всё выходит и входит,
выходит и входит...

А смерть
всё уходит –
и всё не уйдёт из таверны.

Малагенья – один из испанских танцев, и он трактуется в данном случае как *danse macabre* (танец смерти). Парадоксальная ситуация связана с местом действия: таверна – питейное заведение, где должна ключом бить жизнь, веселье, смех, а происходит прямо противоположное: злачное место превращается в арену смерти. И высвечена бездонная ненасытность «костлявой»: *«… всё выходит и входит… всё уходит – // и всё не уйдёт из таверны».*

Столь настойчивое влечение Гарсиа Лорки к данной теме было не аномалией, а прозрением, поскольку на заре XX столетия он явственно ощутил, что над современной эпохой витает фантом смерти. Впоследствии самое ужасающее пришествие этого фантома заявило о себе в самоуничтожении человечества, явленном в безумствах геноцида, развязанного тоталитарными режимами, и в ходе Второй мировой войны. К чему это может привести в конечном итоге Гарсиа Лорка предугадал ещё в одном из самых ранних своих стихотворения – **«А потом…»**, в названии которого обращает на себя внимание многозначительное многоточие.

Прорытые временем
лабиринты
исчезли.

Пустыня –
осталась.

Немолчное сердце –
источник желаний –
иссякло.

Пустыня –
осталась.

Закатное марево
и поцелуи –
пропали.

Пустыня –
осталась.

Умолкло, заглохло,
остыло, иссякло,
исчезло.

Пустыня –
осталась.

Это стихотворение написано с сюррелистическим акцентом, но при некоторой зашифрованности благодаря ряду конкретных штрихов оно прочитывается без особого труда. Подытоживая накопления утрат человеческого мира, поэт даёт цепочку глаголов «конца концов»: *«Умолкло, заглохло, // остыло, иссякло, // исчезло».* А повторение фатальной констатации *«Пустыня – // осталась»* своей четырёхкратной аркой делает апокалиптическую перспективу совершенно законченной. В подобных откровениях поэт-лирик и поэт-демократ, каким мы обычно считаем Гарсиа Лорку, предстаёт поэтом-мыслителем.

Тем не менее, самым притягательным в его наследии для нас остаётся именно то качество, которое мы определяем понятием *лиризм*. Из этого свойства проистекала столь присущая его творениям сгущённая, красочная, часто неожиданная метафоричность – как, допустим, заключительный «пассаж» приводившегося выше стихотворения **«Гитара»**, где подразумеваются пальцы музыканта.

О гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!

Именно лирический тон давал свои импульсы-посылы характеру версификации Лорки – отсюда шла неординарность и раскованность его стиха с вольной строфикой, вольным ритмом и вольной рифмой.

На темени горном,
на темени голом –
часовня.
В жемчужные воды
столетние никнут
маслины.
(«Селенье»)

Лирическая «координата» выступает у Лорки в неразрывном сопряжении с удивительной певучестью его стиха. Причём он систематически вводит и непосредственные приметы музыкального строя – как, к примеру, в стихотворении **«Сан-Габриэль»**.

И туфли мерно роняют
в туманы лунных цветений

два такта грустных и кратких,
как траур облачной тени.

«Два такта» – это мерное переступание правой и левой ног, поданное в великолепно-певучем обрамлении *(«туманы лунных цветений… траур облачной тени»).*

Всё это вместе взятое определяет завораживающую силу поэзии Федерико Гарсиа Лорки. Приведём два стихотворения с одинаковым заголовком **«Колокол»**, где певучесть и красота поэтического изъяснения преодолевают диссонанс жизни и смерти, силой наития вознося в выси надпространственного и надвременно́го.

В первом –

Колокол ясный,
на ритме распятый,
приносит рассвету
парик из тумана
и слёз потоки.

Терпение, тополь!
Рухни на землю,
когда ты услышишь
стоны души моей,
мраком покрытой.

Во втором –

В башне спящей,
в башне жёлтой
громок колокола звон.
Ветер спящий,
ветер жёлтый
этим звоном потрясён.
Звуки сталью заострённой
на лету пространства рвут,
грудью девушки влюблённой
и трепещут и поют…
В башне спящей,
в башне жёлтой

громкий колокол умолк.
Только ветер,
жёлтый ветер
устилает по дороге
серебром блестящей пыли
развевающийся шёлк.

Кристина Соловьева (Саратов)

Феномен Павла Челищева

Я вышел к себе через-навстречу-от
и ушел под воздвигая над
Константин Кедров

В Нью-Йоркском музее современного искусства и в Лондонской галерее Тейт можно увидеть художественные работы Павла Челищева. Во Франции он включен в книгу «Современные французские живописцы». Его живопись и графика появлялись на известных мировых аукционах около 800 раз. «Портрет Рут Форд» был продан в 2010 году на торгах Sotheby's за 986 500 долларов. Самая дорогая картина «Концерт» была продана на аукционе Christie's за рекордные 1,7 миллионов долларов! Весь мир знает Павла Челищева как самого загадочного и мистического русского художника, как «русского Дали», в то время как в России его творчество мало изучено и неизвестно большинству любителей современной живописи.

Русский художник Павел Федорович Челищев – основатель мистического сюрреализма, открыватель новых путей в живописи, художник, чьи неоднозначные картины пробуждают интерес у широкого круга зрителей, художник, в чьем творчестве доминируют мотивы трансформации и метаморфозы, художник, искавший вселенский модуль, связывающий человека и космос.

Павел родился в Дубровке (Калужская область) 21 сентября 1898 года. Отец художника – Федор Сергеевич – крупный помещик, в прошлом – доцент математических наук МГУ, мечтал о научной карьере сына. Он познакомил его с геометрией Лобачевского, которая привела будущего художника к идее «внутренней мистической перспективы». Особенно наглядно это показывают его поздние полотна с «геометрическим», «кристаллическим» сюрреализмом. Но Павел рисовал с детства и с детства же мечтал стать танцором, несколько лет посещал балетную студию Михаила Мордкина, не пропуская ни одного балетного представления в Большом театре. Известен эпизод,

когда начинающий художник принес свои пейзажи Дубровки Константину Коровину, в то время главному художнику по костюмам и декорациям Большого театра. Коровин быстро разглядел его способность к фантазии и признал его талант.

Август 1918 года оказался поворотным пунктом в судьбе как самого Павла, так и всей семьи Челищевых. Отец художника получил предписание от Советской власти о выселении из родового поместья. Семейство было вынуждено направиться к своим родственникам на Украину.

В Киеве Челищев продолжает заниматься живописью, он посещает занятия не только у А.Мильмана, но и в Мастерской графики Т.И.Нарбута в недавно организованной Украинской государственной Академии искусств, и самое главное – занятия в студии Александры Экстер, где, как показало время, Челищев сформировался как живописец и театральный художник. И хотя он прожил в Киеве всего лишь один год, именно он оказался решающим в судьбе художника. Именно здесь двадцатилетний юноша принимает решение избрать путь художника. Именно здесь он успел во многом попробовать себя, многое постичь и многому научиться. Именно здесь сложился круг его друзей и единомышленников, которые не потерялись за долгие годы блужданий по городам и континентам. Там он встретил Петра Сувчинского, известного музыковеда-философа, который всячески поощрял и пропагандировал талант Челищева, особенно в музыкальных кругах. Благодаря ему художник был знаком с Болеславом Яворским, Каролем Шимановским, Генрихом Нейгаузом, Зофьей и Петром Коханьскими, Феликсом Блуменфельдом, Владимиром Горовицем.

П.Сувчинский открывает Челищеву киевского Врубеля. И увлеченность Врубелем пройдет через все искусство художника. Достаточно интересен тот факт, что увлечение Врубелем совпало у Челищева с уроками кубизма в студии А.Экстер. В его первых карандашных портретах, написанных в стиле кубизма, возникал особый эффект: кубистически трактованная масса лица передавалась отточенной рисовальной техникой [1, 73]. Таковы «Портрет Петра Сувчинского», «Портрет Зофьи Коханьской», «Портрет матери». У этих портретов есть одна особенность – они передают внешность человека не так, как он выглядел в момент написания портрета, а так, как он будет выглядеть много лет спустя. Несмотря на всю эскизность, набросочность, портреты передавали в облике модели нечто главное,

присущее данному конкретному человеку, они существуют вне времени, настоящее и будущее персонажа в них объединены. Герой погружен в свой внутренний мир, находится наедине с самим собой, не обращен к зрителю, не вступает с ним в диалог и не требует понимания к своей судьбе [1, 74]. Ключом к разгадке тайны этих портретов является интуитивное предчувствие будущего. Подтверждение этому можно найти в киевских тетрадях художника. Наряду с обычными формальными зарисовками, встречаются рисунки совершенно иной природы – женщины с неестественно большими животами, с гипертрофированными ступнями, купола киевских церквей, опутанные странной паутиной, человеческие запрокинутые головы, равномасштабные куполам. Если не знать живописи Челищева 30–40-х годов, можно предположить, что эти рисунки принадлежат другому художнику. Ведь эти образы не найдут своего воплощения в его живописи по крайней мере в ближайшие 6–8 лет, но в зрелом искусстве художника именно они выйдут на первый план. Незадолго до смерти Челищев писал: «… некоторые люди переживают время по-другому, чем остальные. Я еще в очень юном возрасте чувствовал себя так, как будто уже создал все, что я создал потом. Я в самом деле думаю, что как цветок знает, что он такое, мы тоже знаем это подсознательно, с детства …». [1, 77]

В феврале 1919 года в Киев вступают большевики. Красная Армия мобилизует всех художников, в том числе и Челищева, для подготовки празднования своей годовщины. Он был вынужден бросить свою живопись и заниматься оформительской работой для большевиков. Стоит ли говорить, что она его совсем не вдохновляла, и в последующие годы он вспоминал о ней со стыдом и презрением. Единственной счастливой неожиданностью оказался для него театр. В Соловцовском театре готовился спектакль к празднованию Первого Мая – «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, и Челищеву поручили расписывать испанские шали. В следующем спектакле «Гейша» Сидни Джонса он уже был назначен главным художником.

В сентябре 1919 года Челищев по настоянию отца поступает картографом в Добровольческую армию, где вычерчивает Сивашские укрепления на Крымском перешейке. Собственно говоря, отсюда и начинается путь Челищева в эмиграцию. Он едет в Новороссийск, затем в Севастополь, откуда на корабле отплывает в Константинополь. Там, среди толпы русских эмигрантов он встречает Бориса Князева, своего давнего приятеля и соученика по Студии М.Мордкина, кото-

рый уже успел собрать небольшую балетную труппу. По совету Челищева Князев ставит балеты на ориентальные темы: «Красная роза» Ф.Крейслера, «Восточный раб» А.Рубинштейна, «Аллея вздохов» В.А.Моцарта. Сохранившиеся эскизы представляют собой очень красочное зрелище: буйство цвета, яркость красок, пестрота. Привлекает внимание массивность фигур – утяжеленные формы, массивные ступни, гипертрофированные объемы.

Сувчинский, приехавший в Константинополь намного позже, присылает болгарскую визу Челищеву и Князеву. Зрители Софии увидели многие турецкие спектакли и вместе с этим познакомились с искусством Челищева. В конце 1921 года Сувчинский уезжает в Берлин. Вместе с ним уезжает и Павел. Там он работает в «Русском Романтическом театре» и в театре «Синяя птица». Художник не стремится вписаться в контекст немецкой экспрессионистической сценографии, царившей в то время на берлинской сцене, а решается противопоставить ей свою – русскую – сценографию. И это удается ему в полной мере. Рассматривая эскизы художника, погружаешься в русский сказочный мир: необычайная перспектива волшебных теремов, резные коньки крыш, исполинская стерлядь с серебряной чешуей, красочная русская пляска, золотая парчовая кайма, боярские палаты, девушки в кокошниках с косами до пят.

Вся тайна достигнутого художественного впечатления – в гротескном изображении костюмов и декораций. Собственно говоря, декорации не играли главной роли. Челищев ограничивался лишь небольшим живописным задником-экраном. Все решали костюмы, о которых иначе не скажешь: «кубистичнейший кубизм в барочнейшем барокко» [1, 94] Здесь все построено на контрасте. Несмотря на всю русскость, барочное кипение форм сочетается с геометрией кубизма. Плюс к этому у всех костюмов была одна особенность, присущая, пожалуй, только Челищеву – в них на равных заключены были какая-то почти непреодолимая тяга к статике и столь же интенсивные динамические потенции [1, 94].

На взаимодействии этих двух начал и строились костюмы. В эскизах Челищева всегда задана не просто конструкция костюма, но и характер персонажа и особенности его танца. Особенно ярко талант художника проявился в постановках опер «Боярская свадьба» К.Лебедева и «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова. Время, проведенное в Берлине – время его триумфа. Он едва ли не самый знаменитый театральный художник Берлина. Он рисует эскизы костюмов

для известных солистов балета, Фридрих Мурнау приглашает его в свой новый фильм, Кароль Шимановский мечтает увидеть свою оперу в его декорациях, но Челищев уже принял решение.

В 1923 году Челищев по приглашению Дягилева перебирается в Париж, где становится театральным художником его труппы. Там он входит в круг близких друзей Гертруды Стайн, провозгласившей его «новым Пикассо» и знаменитой английской поэтессы Эдит Ситуэлл. В этом городе, где обитало огромное количество русских эмигрантов, он вместе с Сергеем Набоковым, братом знаменитого писателя, снимает небольшую квартирку-студию на бульваре Монпарнас.

Уже в то время творческие поиски привели его к мистической перспективе. Мистическая перспектива отличается от Леонардовской тем, что мир видим не изнутри вдаль, а одновременно в смешении многих проекций – сверху – снизу, изнутри – снаружи. Челищев утверждал, что нашел универсальный модуль таких проекций и применил их в постановке балета «Ода» Леонида Мясина на музыку Николая Набокова. В этом космогоническом творении были задействованы все мыслимые и немыслимые сценические средства, включая пиротехнические эффекты и фосфорное свечение. Каждое движение танцоров изменяло конфигурацию пространства. Открытие Челищева высоко оценили его покровительницы Г.Стайн и Э.Ситуэлл. Однако критика скептически отнеслась к постановке. Челищев негодовал: «Я Вам открыл дверь в Мироздание, в Вечность, а Вы не захотели туда войти!». Успокаивая художника Гертруда отвечала: «Придет время. Все увидят и войдут».

В Париже Челищев часто выставляется. Большей частью это портреты и фигуры: «Жонглер», «Голубой клоун», «Сбор урожая», портреты Рут Форд, Линкольна Кирстайна, Чарльза Генри Форда. В этот период он также использует для создания картин пайетки, песок и кофе, создавая на холсте причудливые барельефы, использует монохромность, темные цвета, что производит на зрителя удивительное мистическое впечатление.

В 1934 году художник вместе со своим другом Чарльзом Фордом, американским поэтом и писателем, эмигрирует в США. Он продолжает работать как театральный художник, рисует декорации и костюмы для постановок Джорджа Баланчина и Артура Остина, вместе с Дали и Кокто принимает участие в проектах балетного импресарио и писателя Эдварда Кирстайна, а также снова работает с Борисом Романовым, который теперь является балетмейстером Метрополитен-

опера. В 1942 году Музей современного искусства в Нью-Йорке устраивает персональную выставку работ Челищева. Для художника это время карьерного взлета. Тем не менее, его самые знаковые и символичные работы еще впереди.

В Америке Челищев задумал триптих – «Ад – Чистилище - Рай». Мировая известность пришла к художнику после написания первой части – Чистилища – картина под названием «Ищущий обрящет» (или «Каш-каш» – игра в прятки). Считается, что картина была завершена под впечатлением от известия о рождении его внучатого племянника Константина Кедрова в суровом 1942 году. Фигурка рождающегося младенца – символ продолжения рода Павла Челищева, не имевшего ни семьи, ни детей. На переднем плане картины гигантское уродливое дерево в форме человеческой руки, корни дерева – в форме человеческой ступни. На фоне дерева вырисовывается одинокая фигура ищущей своих детей женщины. С первого взгляда детей разглядеть нельзя. Они виртуозно вписаны в ткань картины. В крону дерева вписаны детские головки. Все это придает картине напряженность и таинственность.

Вторая часть триптиха – Ад – носит название «Феномена». Эта масштабная картина со множеством фигур (более двухсот) выполнена как пирамида, каждая ступень которой выполнена в определенном цвете. На картине художник изобразил своих друзей и знакомых – Гертруду Стайн, Генри Форда, Алису Токлас, Леонор Фини, Игоря Стравинского, различных исторических персонажей – Петра Первого, играющего в теннис, а также цирковых уродцев. Самого себя он изобразил в нижнем левом углу у мольберта, на котором видны контуры повешенного темнокожего человека. Нагромождение исполинских зданий – нью-йоркских небоскребов, архитектурных сооружений немыслимых форм, гробниц, палаток производит на зрителя ужасающее неизгладимое впечатление, и он осознает, что вот он – ад, место вечных мук, место, где ты никогда не сможешь остаться один, наедине с самим собой, но в то же время будешь всегда одинок.

Третью часть триптиха – Рай – художнику не удалось завершить при жизни, но известен его цикл так называемых «Ангелических портретов». Он состоит из множества картин, где насквозь как под рентгеновскими лучами видно анатомическое строение тела, постепенно переходящих в изображение сияющих структур и кристаллов. Сначала, так называемые анатомические головы демонстрируют свои «внутренние пейзажи» – кости, мышцы, нервы, кровеносные сосуды.

Кажется, художник стремиться проникнуть внутрь человека, изучить его физическую, плотскую природу, соединить тело и душу. Со временем головы начинают истончаться, освобождаться от материи, физическое начало отвергается и остается лишь самая суть человека – его душа. Здесь у Челищева выработался особый узнаваемый стиль – геометрические фигуры, состоящие из ярких неоновых лучей на черном фоне. Сам Павел Федорович считал, что его живопись не безумие, а новое духовное зрение. Он видел человека в мистической сферической перспективе.

В конце 40-х годов интерес к сюрреализму пропадает, и Челищев вместе с Генри Фордом и его сестрой переезжают в Италию. Там он увлекается астрологией, оккультизмом. Он ищет выхода в невидимое для глаз четвертое измерение. Его картины становятся все более мистичными.

Все, кто был знаком с Павлом Челищевым отмечали, что ему всегда был присущ некий мистицизм – он верил в разные предзнаменования, приметы, гороскопы, верил в судьбу. В частности, Игорь Стравинский упоминал в своих мемуарах, что Павел носил на запястье таинственную красную нитку.

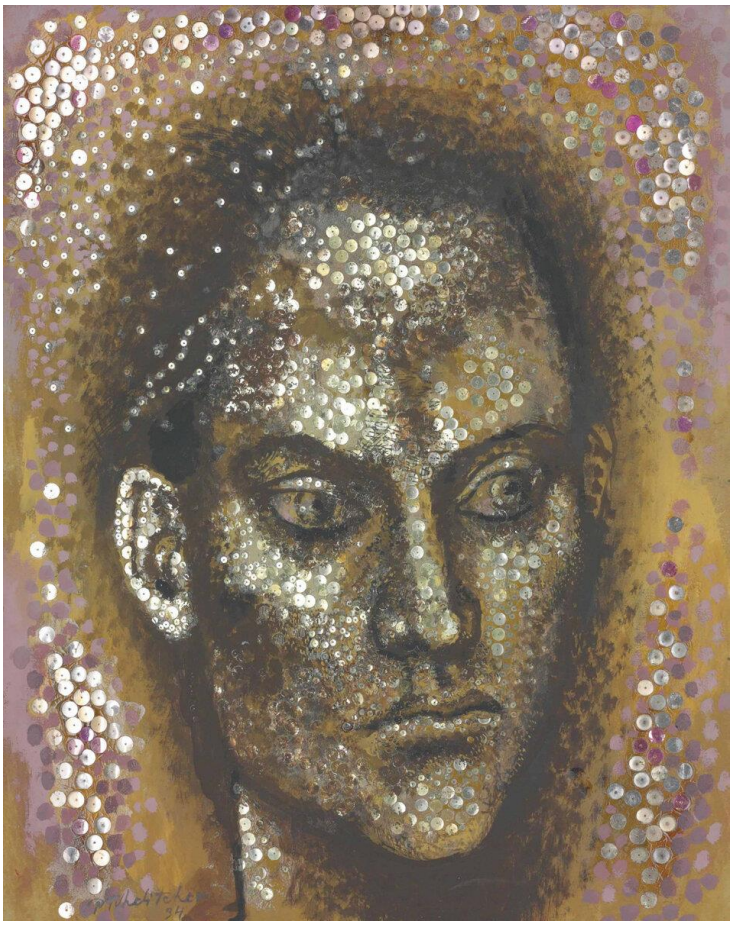
Художник умер 31 июля 1957 года от инфаркта во Фраскати близ Рима, затем его прах был перезахоронен во Франции на кладбище Пер-Лашез. Хочется верить, что творчество этого яркого и удивительного художника, оставившего после себя столько загадок, не будет забыто на его родине, куда он всегда хотел вернуться, но так и не смог.

Концерт, 1933 г.

Эскиз костюма Бабы Бабарихи, 1923 г.

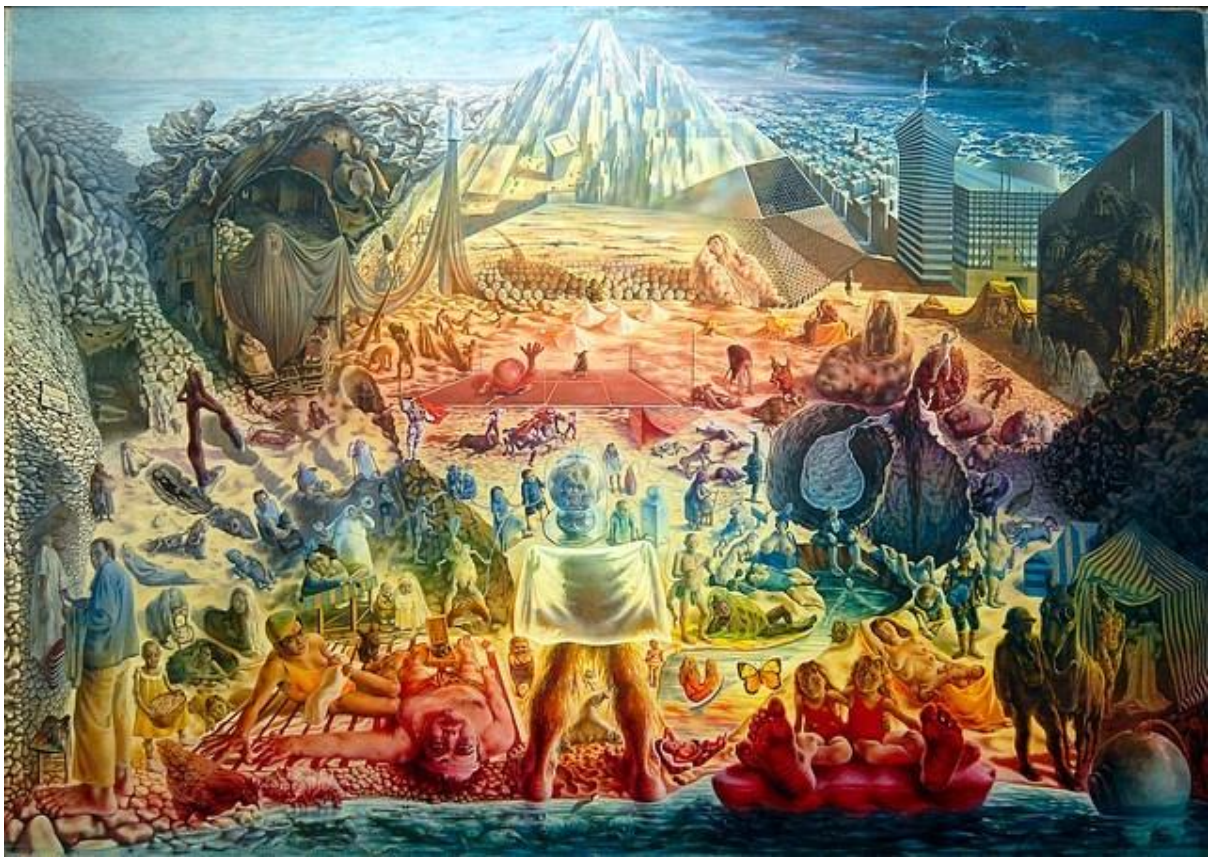
Балет «Ода»

Портрет Рут Форд, 1937 г.

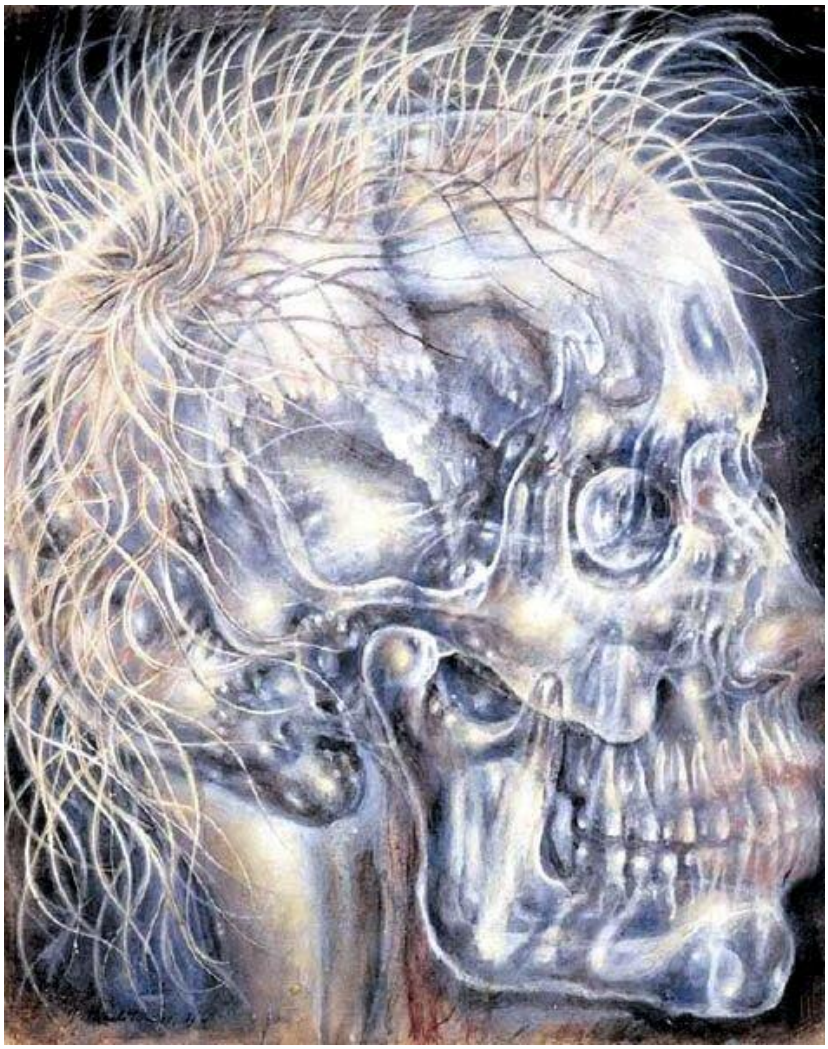


Портрет Чарльза Генри Форда, 1934 г.

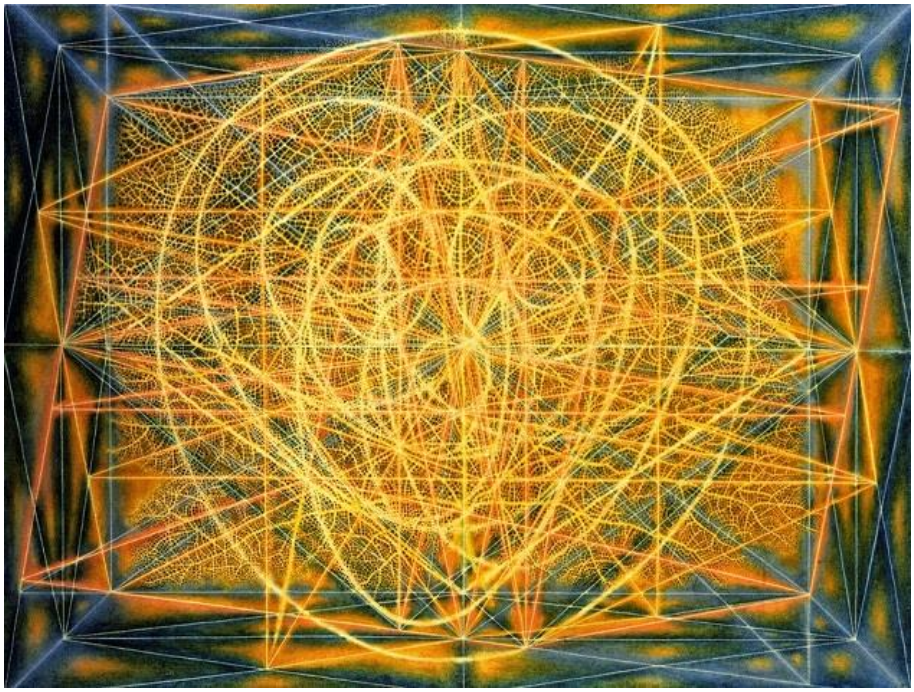
Ищущий обрящет (Каш-каш), 1940 – 1942 гг.



Феномена, 1936–1938 гг.



Внутренний пейзаж, 1934 г.



Inacheve, 1957 г.

Литература

1. Коваленко Г.Ф. Павел Челищев: ранние годы. Русское искусство: XX век: Исследования и публикации / [отв. ред. Г.Ф.Коваленко] Науч. исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств РАХ. М.: Наука, 2009 – Сб. 3.
2. Мировое искусство. Сюрреализм / Сост. И.Г.Мосин. СПб: ООО «СЗКЭО “Кристалл”», 2006. С. 224
3. Художники русского театра 1880–1930 Джон Э.Боулт Каталог-Резоне. Статьи. М.: «Искусство» 1994. С. 271

Аплечеева Мария (Петербург)

С.С.Прокофьев «Пять стихотворений Ахматовой» в интерпретации К.В.Изотовой. Опыт исполнительского анализа

Творчество Киры Владимировны Изотовой занимает особое место в истории петербургской вокальной школы. Она рано добилась серьезного успеха и завоевала признание публики. Еще будучи студенткой первого курса консерватории, Изотова блистательно исполнила партию Наташи Ростовой в Ленинградском Малом театре оперы и балета. Чуть позже в 1955 году певица побеждает на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Варшаве, а затем завоевывает первые премии на Международном конкурсе имени Роберта Шумана (Берлин, Цвиккау, 1956 г.) и на Международном конкурсе имени Эркеля (Будапешт, 1960 г.). Уже после победы в Варшаве певица в качестве солистки Ленинградской государственно Филармонии начала активную концертную жизнь, посетив с гастролями многие города Советского Союза, а также Германию, Польшу, Венгрию, Данию, Англию, Финляндию.

Начало артистического пути Киры Изотовой отмечено успешными выступлениями на сценах Малого театра оперы и балета, Эрмитажного театра, Оперной студии консерватории. В ее репертуаре партии Наташи Ростовой («Война и мир» Прокофьева), Марфы («Царская невеста» Римского-Корсакова), Сюзанны («Свадьба Фигаро» Моцарта), Виолетты («Травиата» Верди), Анжелы («Черное домино» Обера, за которую была награждена Золотым дипломом за лучшую женскую роль года в 1958), Консепсион («Испанский час» Равеля), Прилепы («Пиковая дама» Чайковского), Поппеи («Коронация Поппеи» Монтеверди), Розины («Севильский цирюльник» Россини). Изотова была одной из первых исполнительниц в СССР монооперы Пуленка «Человеческий голос». (Причем специально для этого исполнения она осуществила собственный перевод текста оперы на русский язык).

Однако истинное свое призвание К.В.Изотова нашла в камерном пении. Более трех десятилетий певица выступала с обширным репертуаром, включавшим более 2 500 произведений западноевропейских и русских композиторов от XVII века и до второй половины XX века.

Особой любовью Киры Изотовой пользовались французская музыка, а также произведения Шуберта и Шумана. Специально для К.В.Изотовой были написаны вокальные циклы В.Салманова «Песни об одиночестве», А.Пушкова на стихи С.Прокофьева, С.Слонимского «Десять стихотворений А.Ахматовой», вторая редакция вокального цикла «Весна и осень» И.Рогалева. К.В.Изотова была первой исполнительницей произведений: В.Гаврилина, Б.Тищенко, А.Чернова.

В течение многих лет К.В.Изотова выступала в ансамбле с народным артистом СССР Павлом Серебряковым, с которым записала ряд песен и романсов Шуберта, Шумана, Дебюсси, Пуленка, Рахманинова (1974–1975). Певица также сотрудничала с пианистами Юрием Лазько, Марией Карандашовой, органистом Исаией Браудо. В разное время партнерами Изотовой были: Владимир Атлантов, Евгений Нестеренко, Георгий Селезнев, Марк Довенман, Сергей Шапошников, Евгения Гороховская, Валерий Малышев.

На оперной сцене творческая судьба свела ее с Евгением Светлановым, Геннадием Рождественским, Борисом Хайкиным, Эдуардом Грикуровым, Натаном Рахлиным, Николаем Рабиновичем, Алексеем Киреевым.

После одного из концертов певицы в Финляндии критик писал: «Кира Изотова, вне всякого сомнения, певица наивысшего класса. Свой звучный голос она всецело подчиняет выражениям своей художественной трактовки. Следует удивляться тому, как она, например, в пианиссимо могла сохранить слышимость своего голоса с такой ясностью и неоспоримой красотой, как она расширяет и усиливает его объем, доводя его, наконец, до наибольшего, сверкающего блеска»[40].

Сразу по окончании аспирантуры (1962 г., класс доцента З.Н.Артемьевой-Леонтьевской) Кира Владимировна начала свою педагогическую деятельность в Санкт-Петербургской консерватории. Именно благодаря ей в ЛОЛГК была создана первая в СССР кафедра камерного пения (1990), которую она возглавляла до апреля 2012 г.

[40] Васильев Б.И. К.В.Изотова – выдающийся мастер камерно-вокального исполнительства // Вокальная школа Петербургской консерватории: Страницы истории: Сб. научн. Статей. – СПб., 2008. – С. 66.

Изотова разработала методику и программу курса камерного пения для музыкальных вузов. В основе этой методики – индивидуальный подход к студенту ее цель – воспитание художника, певца-артиста, который своим исполнением способен раскрыть и воплотить в пении чувства, идеи и образы, которые бы захватывали слушателя.

Камерная музыка стала основной сферой деятельности и в ее педагогической практике. Талант К.В.Изотовой как певицы и как педагога нашел продолжение в ее многочисленных учениках, продолживших великие традиции российской вокальной школы.

Сотни выпускников, среди которых такие мастера как Ю.Марусин, К.Плужников, Л.Шевченко, О.Бородина, А.Нетребко, М.Тарасова, Л.Дядькова, В.Евтодьева, С.Ялышева, Л.Тедтоева, Б.Васильев, В.Стенькина, Д.Штода прославили петербургскую вокальную школу во всем мире. Общее количество ее учеников превышает четыреста певцов. Из них, двадцать четыре стали лауреатами различных международных, всесоюзных и всероссийских конкурсов. К.В.Изотова руководила ассистентурой-стажировкой на кафедре камерного пения.

Ее авторитет среди учеников был огромен! М.Г.Людько вспоминает: «Я, к сожалению, не застала те чудесные времена, когда она выступала с Серебряковым, мне больше запомнились наши концерты класса, где она уже не пела, а где мы ее ученики вставали в ряд и это были мощнейшие концерты, в том числе в Малом зале Филармонии. Малый зал Филармонии всегда радостно ее приглашал. Ее класс это всегда был знак качества. Это всегда была большая честь выступить в Филармонии под эгидой ее класса. Хорошо подобранная программа, все красиво, вкусно, органично организовано, когда каждый молодой певец представал в самом своем лучшем амплуа, лучшем репертуаре – это тоже то, чему мы у нее учились».

А вот что пишет, закончивший у К.В.Изотовой консерваторию и ассистентуру-стажировку, Б.И.Васильев: «Искусство для К.В.Изотовой всегда равнозначно творчеству, а творчество неотделимо от новаторства – «Художник только тот, кто сумел увидеть в мире и отобразить хотя бы только одну черточку, до него непознанную, – говорила певица…»»[41].

[41] Васильев Б.И. К.В.Изотова – выдающийся мастер камерно-вокального исполнительства // Вокальная школа Петербургской консерватории: Страницы истории: Сб. научн. статей. – СПб., 2008. – С. 78.

«Педагогическая деятельность Киры Владимировны Изотовой – замечает далее автор – это творческое осмысление ее огромного исполнительского опыта, достижений ведущих педагогов, верность традициям русского, советского камерно-вокального искусства. Почти сорок лет отдано воспитанию и обучению молодого поколения музыкантов. Все эти годы К.В.Изотова неустанно передает свой богатейший исполнительский опыт, щедро делится своими знаниями с учениками и коллегами по педагогической работе»[42].

В данной работе мы попытаемся проанализировать исполнительскую концепцию Киры Изотовой одного из шедевров русской камерно-вокальной лирики XX столетия – «Пяти стихотворений Ахматовой» Прокофьева. Этот цикл певице был особенно дорог и близок. Но ученикам его давала не часто. Понимая, видимо, его огромную трудность для исполнителей.

I. Вокальная музыка С.С.Прокофьева и ее место в творчестве композитора

Вокальная музыка Сергея Прокофьева занимает отдельное и весьма важное место в исполнительском наследии К.В.Изотовой. С момента, упоминавшегося выше оперного дебюта в партии Наташи, и до концертов, завершавших артистическую карьеру певицы, где любимым «бисом» как публики, так и самой Изотовой была прокофьевская «Болтунья», творчество автора «Войны и мира» пользовалось ее постоянным вниманием. Что же до «Пяти стихотворений Ахматовой», то изотовское прочтение этого цикла является подлинным исполнительским откровением!

Надо сказать, камерная вокальная музыка занимает в наследии Прокофьева место далеко не столь значительное, как, например, произведения для музыкального театра или для фортепиано. Однако ее роль и значение в творчестве композитора трудно переоценить!

Список вокальных сочинений Прокофьева включает 72 наименования. Открывают его, написанные еще в консерватории «Два стихотворения А.Апухтина и К.Бальмонта для голоса с фортепиано» (1911 г.). Несмотря на юный возраст автора, в них уже намечен характерный отмеченный повышенной экспрессией тип мелодии, осно-

[42] Васильев Б.И. К.В.Изотова – выдающийся мастер камерно-вокального исполнительства // Вокальная школа Петербургской консерватории: Страницы истории: Сб. научн. статей. – СПб., 2008. – С. 68.

ванной на речевой тщательно «прослушанной» интонации, и специфическая прокофьевская свежая красочная и смелая – до дерзости гармония.

В год окончания Консерватории Прокофьев создает свой первый вокальный шедевр «Гадкого утенка» на сюжет Г.Х.Андерсена (1914). Присутствовавший на одном из первых исполнений «Гадкого утенка» Максим Горький, восхищенно воскликнул «...а ведь это он про себя написал, про себя!»[43].

Следом за «Утенком» в одно время со Вторым фортепианным концертом и «Сарказмами» появляются «Пять стихотворений для голоса с фортепиано» (1915) на стихи поэтов-символистов В.Горянского, З.Гиппиус, Б.Верина и К.Бальмонта.

Это – пять маленьких музыкальных драм по характеру противоположных «Утенку». Выразительный мир этого цикла, его мелодический материал, гармонический язык и ритм отсылают слушателя к образности Второго концерта и «Сарказмов».

1916 год ознаменован созданием – «Пяти стихотворений Анны Ахматовой для голоса с фортепиано», одной из вершин прокофьевской вокальной лирики. В ахматовском цикле впервые ярко проявилось то, что современники молодого Прокофьева и даже многие исследователи творчества «проглядели» в его музыке – подлинно лирическую – трепетную и нежную интонацию.

В 1918-м году Прокофьев едет в Америку, а затем в Париж. «Я не контрреволюционер и не революционер и не стою ни на той стороне, ни на другой», – записал он в своем дневнике, наблюдая за происходящим на родине, – «здесь – резня и дичь, там – культурная жизнь». За границей Прокофьев общается с Рахманиновым, Равелем, Пикассо, Матиссом, Чаплиным, Стоковским, Кусевицким, Тосканини. Продолжается его сотрудничество с Дягилевым, который начинает сезон 1921 г. премьерой балета «Сказка о шуте». В Пяти песнях без слов (1920) Прокофьев возвращается к вокальной лирике, а в 1921 году он создает вокальный цикл на стихи Константина Бальмонта.

Задолго до появления данного сочинения в конце октября 1916, накануне нового исполнения Скифской сюиты, в Петрограде Прокофьев был представлен Бальмонту. После одной из встреч с поэтом Прокофьев пишет: «Был я у Бальмонта. Несколько человек гостей: чёрствый и знаменитый Сологуб, человек пять скромных поэтёнков и

[43] Нестьев И.В. Прокофьев. – М.: Музгиз, 1957. – С. 147.

две хорошеньких декадентских девицы. Бальмонт мил, рыж, мёрз от холода, на плечах шарф одной из дев, интересовался моей музыкой, увлёкся (к большой моей радости) пятым «Сарказмом» и подарил свою книжку с надписью «Волшебнику звуков С.С.Прокофьеву, в высокий дар которого я верю». Я был этим очень горд. Вообще, я был крайне доволен его внимательным отношением ко мне. Это ведь – Олимп. А стихами его с Борисом Вериным мы увлекались непрестанно. Идя от Бальмонта, любовался звёздами. Наконец-то отдёрнулся облачный полог – и какая радость было увидеть и красавца Ориона, и красный Альдебаран, и красный Бетельгейзе, и чудный зеленовато-белый бриллиант Сириуса. Я смотрел на них новыми, открывшимися глазами, я узнавал их по заученным расположениям на звёздных картах – и будто какие-то нити связывали меня с небом! Было четыре часа ночи, надо было спать, а белый Сириус стоял прямо перед окнами и не давал глазам оторваться от него! Снёс Бальмонту «Сарказмы» с надписью: «Нашему Солнцу несколько отрывков темноты» (7 ноября 1916)[44]. На стихи Бальмонта он напишет, отдавая дань авангардистским поискам кантату «Семеро их». В романсах же на его стихи он впервые в своем творчестве введет слушателя и погрузится сам в мир мистики.

Последующие 15 лет Прокофьев не обращается к жанру вокальной лирики. Зарубежная публика в своей массе сочувственно принимала Прокофьева – бунтаря – автора Скифской Сюиты, Токкаты, Сарказмов «пролетарских» балетов, но отнюдь не лирика, тем более пишущего на русском языке. После романсов опус 27, относящихся к наиболее ярким образцам лирической линии в камерной музыке Прокофьева, композитор надолго расстается с камерной вокальной музыкой. В годы пребывания за границей им написаны лишь «Пять романсов на стихи К.Бальмонта» (опус 36), «Пять мелодий (без слов) для голоса с фортепиано» и «Две обработки русских народных песен», впоследствии вошедших в сборник 1944 года. Отчасти скромность этого списка объясняется тем, что вокальная музыка Прокофьева, тесно связанная с интонациями русской речи, значительно проигрывает при переводе текста на другой язык. Даже если этот перевод сделан при участии самого композитора. Этим, видимо, объясняется и появление «Пяти мелодий без слов», которые справедливо считаются продолжением линии его «Ахматовских» романсов.

[44] Прокофьев С. С. Дневник 1907–1918 / Предисловие Святослава Прокофьева. – Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. – Т. 1. – С. 623.

Цикл на стихи Бальмонта явился творческим результатом недолгой дружбы композитора и поэта во время их пребывания во французской Бретони (летом 1921 года). Прокофьев работал тогда над Третьим фортепианным концертом, вызвавшим восторженный поэтический отклик Бальмонта.

Весь этот цикл вызывает в памяти ранние (еще до «Утенка») вокальные произведения Прокофьева: та же изысканность и утонченность языка, хотя, разумеется, здесь ощутимы зрелость и мастерство уже сформировавшегося гения. Из пяти романсов цикла наиболее интересными представляются «Бабочка» и «Столбы». Стихотворение «Бабочка» было, по свидетельству композитора, написано Бальмонтом именно в данный период; оно передает трагедию и внутреннюю опустошенность поэта, покинувшего родину. Напоминающий детство образ бабочки рождает в его душе вызывающие острую боль воспоминания:

О, как тягостны ночи людские и черные!
О, как больно душе, рассеченной мечом!

По всей видимости, именно этот контраст безмятежности – с одной стороны и отчаяния – с другой, напоминающий второй романс ахматовского цикла, привлек Прокофьева. Созвучен его состоянию в эту пору и психологический подтекст стихотворения: трагическое чувство одиночества художника на чужбине.

Стоит отметить, что время с конца 1920-х по начало 1930-х гг. отмечено все более заметным снижением слушательского и исполнительского интереса к музыке Прокофьева. Как в США, так и в Европе. Существенным подспорьем в этот период для композитора были заказы из СССР. Весной 1936-го Прокофьев с семьей окончательно возвращается в Москву и почти сразу сталкивается с недовольством «начальства от культуры» его гениальной монументальной кантатой «к XX-летию Октября».

Вместе с тем, официальная критика весьма благосклонно принимает несомненно относящиеся к лучшим сочинениям композитора 30-х годов «Три детские песни на слова А.Барто, Н.Саконской, Л.Квитко» (особенно известная «Болтунья») и «Семь песен», соч.79 (1939). А также – написанные к столетию смерти великого поэта Три романса на слова Пушкина (1937). В годы войны Прокофьев пишет Семь массовых песен для голоса с фортепиано (1941–1942) и делает обработки русских народных песен для голоса с фортепиано (1944) –

собранные в состоящий из двух тетрадей сборник, которые композитор использовал в крупных сочинениях – «Чернеца» в «Каменном Цветке», «Зелёную рощицу» в «Повести о настоящем человеке» и других. В послевоенные годы Прокофьев отошел от сочинения вокальной музыки. Им было написаны Эскизы к Гимну Советского Союза на слова С. Михалкова и Эль-Регистана и к Гимну РСФСР на слова С. П. Щипачева (1943, 1946) и Песня солдатская походная на слова В. Луговского (1950).

II. «Пять стихотворений Ахматовой» в интерпретации Изотовой К.В.

Вокальный цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» был написан Прокофьевым в течение четырех (!) дней (31 октября – 4 ноября 1916 г.), что свидетельствует не только об увлеченности композитора, но и о ясности замысла и совершенным владении секретами вокального письма.

Вспоминая впоследствии работу над ахматовскими романсами, Прокофьев находил, что в них, как и в «Мимолетностях» для фортепиано, присутствовало «некоторое смягчение нравов» которое, однако проявилось не столько в отказе от новаторской жесткости манеры, сколько в подчинении ярких, часто парадоксальных деталей текста, общей тщательно выверенной художественной идее и воплощающей ее музыкальной драматургии.

Обращение к творчеству Ахматовой свидетельствует о необычайной чуткости Прокофьева к новым течениям и именам в отечественной поэзии. Тем более удивительной, что из печати еще не вышел, ставший подлинным событием в русской литературе, третий по счету сборник стихов Ахматовой – «Лебединая стая». Он появится в 1917 году. Публике известны ее ранние стихи, опубликованные в марте 1912 года в сборнике «Вечер», обратившие на себя внимание свежестью поэтической интонации, и, одновременно искренностью высказывания, а также следующий сборник – «Четки» – опубликованный весной 1914 года и принесший его автору известность в кругах любителей российской поэзии. Из этих сборников Прокофьев отобрал пять стихотворений: «Солнце комнату наполнило» (авторское название «8 ноября 1913 года») и «Настоящую нежность» – из «Четок» (1913), «Память о солнце» – из «Вечера» (1911), «Здравствуй!» – из «Четок» (1913) и «Сероглазый король» – из «Вечера» (декабрь 1910 года).

Композиционно и драматургически «Пять стихотворений Ахматовой» содержат своего рода «реперные» точки, расставляющие смысловые и выразительные цезуры в цикле и, таким образом, оказывающие существенное влияние на исполнительскую концепцию. Через весь цикл проходят в развитии две жанровые линии. Первая – это монолог, с чертами ариозности, вторая представляет своеобразно преломленную танцевальность. Синкопированная танцевальная фигура в вокальной партии проходит через весь цикл. При этом время от времени она входит в конфликт с преобладающей в фортепианной фактуре остинатностью.

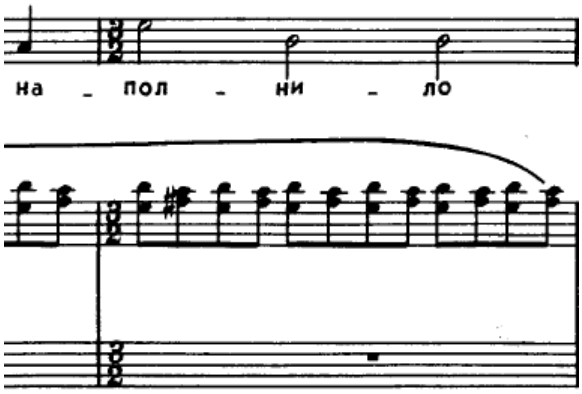
Фортепианные партии Первого, Третьего и Финального номеров («Солнце комнату наполнило», «Память о солнце», «Сероглазый король») основаны на остинатном движении. В номере «Память о солнце» сопровождение у рояля – представляет собой блеклый, белый, почти без случайных знаков фон. Будто воспоминание, давно и мучительно перегоревшее. И голос у К.Изотовой в этом номере «уснувший», тусклый, словно уставший. В Финале вновь устанавливается остината. Никакого движения вперед, остинатное шествие и там же, как ни парадоксально, возникают танцевальные элементы (синкопа), которые к пятому номеру вытеснились было колыбельной. Надо отметить, колыбельная (ее знак – интонация «качания») вызревает в фортепианной фактуре на протяжении всего цикла. Во всех романсах кодансы – по характеру и по смыслу словно символ укачивающей вечности.

Скрытая и явная танцевальность, заложенная в синкопе довольно быстро перестает быть психологической расшифровкой происходящего в тексте. Это музыкально-драматургическое олицетворение жизни. Во всех Пяти стихотворениях ощущается постоянное соперничество тяготеющего к свободе движения с постоянно сковывающей его остинатностью. В какой-то момент, в предпоследнем номере, начинает казаться, что остинатность отступает и дыхание в фортепианной партии освобождается от нее. Но в Финале остинатное движение не просто возвращается, но становится его выразительной – трагической – основой.

Вокальный цикл «Пять стихотворений Ахматовой» в прочтении Изотовой представляет собой драматическую моносцену в пяти частях. Чрезвычайно цельная драматургия цикла развивается в ее исполнении от «причастия» к «отпеванию».

Мелодия Первого номера легко струится в исполнении Изотовой. Но скованность дыхания и отсутствие внутрислоговых распевов придают номеру едва уловимое ощущение «непокоя». Распевы внутри слогов возникают лишь только в самом конце первого стихотворения. В этот момент впервые возникает колыбельное покачивание. Очень важный момент: подчеркнуто светлый характер музыки почти неуловимо противоречит отсутствию дыхания в остинатном ритме аккомпанемента. И эта затрудненность дыхания передается голосу, в партии которого уже в начале, отсутствует ожидаемая остановка на последнем слоге слова «на-пол-ни-ло» (т. 5).

Пример № 1

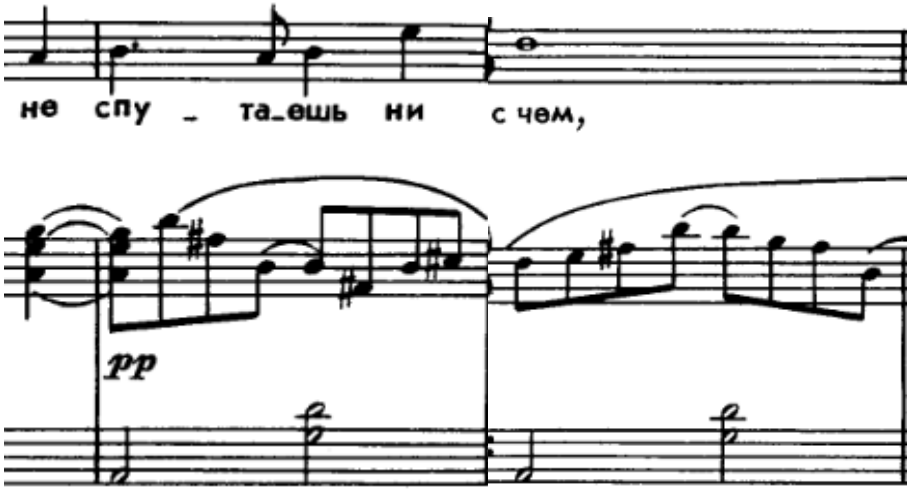


Отсутствие дыхания подчеркивает напряжение, например в 1 фразе «Солнце комнату наполнило» по ритму стиха после «наполнило» и перед «пылью» ожидается хотя бы половинная пауза, а певица берет очень короткое дыхание и от этого казалось бы светлый солнечный образ приобретает внутренний драматизм. Точно также, как будто торопясь, она устремляется к слову «милый» от чего подчеркивается смысл Прокофьевской фразы, поскольку смысловой акцент у Прокофьева приходится именно на это слово, а не на слова «праздник» или «твой». Примечательно, что две другие выдающиеся исполнительницы этого прокофьевского цикла Синявская и Вишневская практически не меняют краску на этом слове, будто уравнивая в правах три этих совершенно разных по значению и выразительности слова. В результате «режиссура» Прокофьева существенно смазывается. В самом конце номера в вокальной партии возникает столь долго ожидаемое свободное и гибкое дыхание. Но развития оно уже не успевает получить.

Чрезвычайно тонко продумано Изотовой окончание этого номера. Певица начинает его нежно-трепетно и чрезвычайно светло. Естественно и легко льется словно светящийся тембр ее голоса. Это ощущение утра, солнца, света. Но в конце, на словах «как причастница спала»!.. В этом колыбельном качании еще нет трагедии, но его интонация и неожиданный ход на октаву, и внутрислоговой распев намек на то, что будет… В этом эпизоде у Изотовой «темнеет» голос. От прежней легкости не остается и следа. На слове «спала» голос певицы начинает звучать призрачно, подчеркивая неустойчивость и вопросительность прокофьевской интонации. Тем самым освобождается место для реплик рояля в очень высоком регистре. Так же звучащих нежно и вопросительно. Этот контраст в вокальной партии певица бережно взращивает. На протяжении всего цикла выразительный спектр произведения: с одной стороны – лирика, с другой – предчувствие неминуемой трагедии. И постепенно от номера к номеру голос Изотовой словно смеркается. Певица начинает «Пять стихотворений» «солнечным» открытым тембром, а в «Сероглазом короле» «разбужу дочку, в глазки ее погляжу» сквозь лирику уже явственно слышно эмоциональное усилие и надлом: свет уже погас.

Второй номер «Настоящую нежность» певица начинает тембровой краской явственно напоминающей предыдущую часть цикла. Уже в самом начале «Настоящей нежности» обнаруживает себя та самая танцевальность, о которой речь шла выше. От этого остановка на словах «Ни с чем» выглядит особенно эмоционально. При том, что голосом Изотова никак не подчеркивает опорность этой ноты. Она лишь останавливается на ней. На целый такт.

Пример № 2

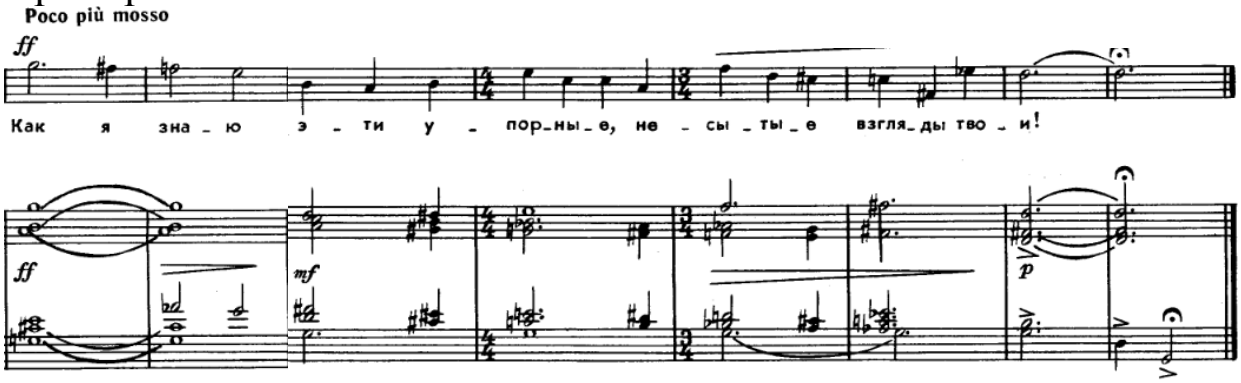


Последующая фраза «Ты напрасно бережно кутаешь» впервые в цикле в голосе начинают звучать откровенные драматические ноты. На словах «и напрасно слова» Изотова подчеркивает встречный ритм прокофьевской мелодии. И вновь в этот момент возникает танцевальность как знак открытой несдерживаемой эмоции.

Очень важно то, как следует Изотова авторскому указанию «pp» и «ritardando» на словах «о первой любви». Вновь танцевальность, но уже в третьем своем качестве. Этот танец как отзвук воспоминания будто возникает вдалеке. В пространстве и во времени. Тем ярче контраст – окончание номера ff и Poco piu mosso, которое Изотова наполняет неподдельным трагизмом. Чувство, готовившееся на протяжении двух номеров, наконец, выплескивается наружу. Но лишь на мгновение. Героиня как будто овладела собой и вновь как в Первом номере появляется прикрытый будто потемневший тембр голоса. Мы понимаем чего стоило героине овладеть собой.

В номере – «Настоящая нежность» – Прокофьев, как видим, вовсе отказывается от внутрислоговых распевов. Слог – нота, слог – нота… Пение «ушло к роялю». Но и это пение кружит на месте, не находя выхода, скованное колокольным сопровождением. Голос же, ломая ритм стиха, причудливо сочетает декламационность интонаций с танцевальностью. Эта танцевальность придает прямому обращению героини оттенок холодноватой отстраненности. Лишь в коде романса – огромной силы эмоциональный всплеск. И слушатель понимает какая цена заплачена той, от лица которой написано стихотворение, за этот отстраненный и возвышенный тон, сохранявшийся почти до конца номера. Данное окончание «Нежности», как и последний слог в слове «наполнило» в Первом номере, есть важная смысловая точка.

Пример № 3

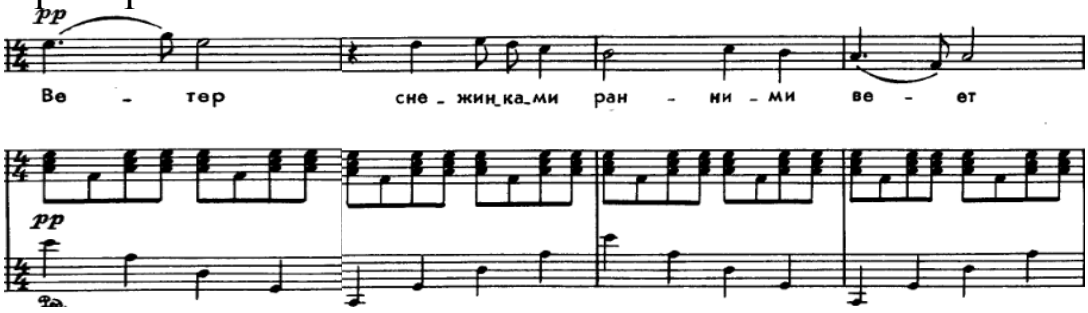


Изотова очень внимательно и бережно относится ко всем нюансам музыки Прокофьева. Ее интерпретации свойственна тончайшая работа над психологическим подтекстом, блестящая проработка всех деталей, психологической стороны содержания цикла Прокофьева. Таким образом, она создает свою «интригу» произведения, его драматургию.

Об этом говорят своего рода пункты поворота от нежности и света подчеркнутых соответствующей, «окраской тембра» к драме, переданной словно отрешенной интонацией более «сумеречным» звучанием голоса. «Тиха» – вызов не ему, не возлюбленному, а самой себе, потому что это прощание (впрочем, как и весь цикл)! со своей любовью.

В Третьем номере словно в противовес тексту «Память о солнце в сердце слабеет» интонация голоса звучит нежно и обнадеживающе. Эту эмоцию подчеркивает и реплика рояля. По всей видимости, исполнительница почувствовала скрытую колыбельность в интонации прокофьевской мелодии и поэтому, несмотря на разницу в регистрах в следующей фразе певица краской голоса рифмует внутрислоговой распев: «ветер» и «веет».

Пример № 4



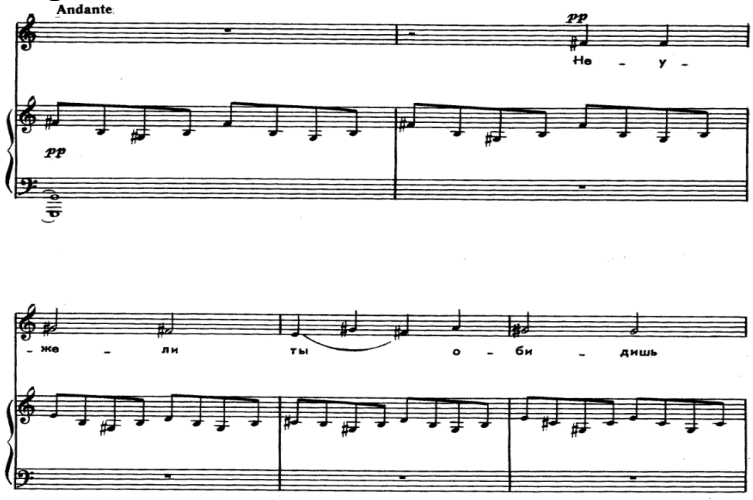
Очевидно, что Третий номер это реплика в сторону Первого номера, только здесь «реальное» солнце что наполняло комнату и душу светом и теплом сохранилось лишь в «памяти сердца». И вновь фортепианная партия словно погружает нас в состояние оцепенения, в которое погрузилась героиня. Очень важным является piu mosso в конце строки «веер сквозной». В трактовке Изотовой это своеобразный и очень точный психологически знак последнего усилия. После него – вдруг – как будто ничем внешне не подготовленный появляется театрализованный монолог. Находка Прокофьева – низкий регистр у сопрано и мелодия, основанная на м 2 ми ре диез. Изотова подчеркивает эту трагическую ограниченность диапазона, потому что инто-

нация, лежащая в основе вокальной партии напоминает плач. Вместе с тем, исполнительница окрашивает эту музыку в трагический с колокольным аккомпанементом танец. Этот эпизод у Изотовой чрезвычайно выразителен. Внезапно в царство колыбельной буквально врывается танец по характеру напоминающий то ли заклинание, то ли ворожбу.

Совершенно иначе звучит голос в репризе. По краске он напоминает финал «Человеческого голоса» Пуленка в исполнении Изотовой. Она подчеркивает рассыпающийся характер мелодии, ее фрагментарность. Кажется до безумия героини один шаг.

Четвертый номер «Здравствуй!» состоит из 3-х контрастных строф. Первую строфу венчает царственное «Я к тебе пришла!». Поначалу в голосе певицы причудливо сочетаются нежность, робость и надежда. Но в конце строфы типично ахматовская горделивая возвышенная интонация: «Я пришла!». Однако в конце номера возвращается танец-заклинание, ранее подготовленный аккомпанементом. Во второй строфе вновь возникает, ушедшая было колыбельная, которая лишившись опоры баса, звучит особенно беззащитно.

Пример № 5



С появлением «колокольного» по краске аккорда в басу в голосе Изотовой уже отчетливо слышна горечь и обида – «Здравствуй!» – Изотова произносит с намерено преувеличенным как бы детским светом. В этот момент Прокофьев почти снимает аккомпанемент. Разреженная фактура на слове «пришла» подчеркивает выразительный эффект: голос будто запнулся на фа диезе без разрешения. Преувеличенный свет. Неловкость. От смущения – предчувствие трагедии. Очень важны паузы – «рук не видишь, рук моих и глаз». В этот мо-

мент мы понимаем, что героиня чувствует, что обречена. Свет возвращает нас к тому от чего она начала, но это уже просто свет и просто танец. В этот момент исполнительница нарушает знаки указанные Прокофьевым («pp»). Это единственное место где можно было бы поспорить с трактовкой. Театрализация слов «грязная вода» в известном смысле перечит образу который создает Прокофьев.

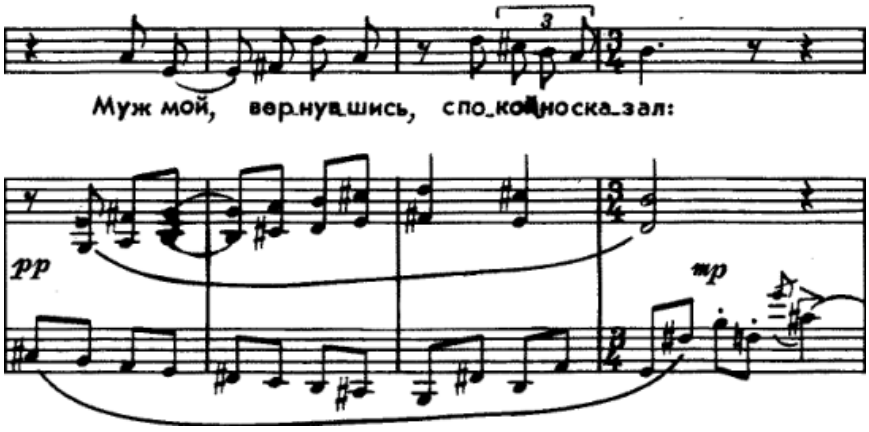
В Финале цикла в «Сероглазом короле», где в партии фортепиано вызревает трагическое шествие и колокольность у голоса появляется декламационность. И только в колыбельной возникает мелодия с внутрислоговыми распевами. Необыкновенно драматично звучат они в «Памяти о солнце» и в последней части «колыбельной».

Чрезвычайно важной с точки зрения изотовской интерпретации драматургии цикла является подход к Финальному номеру «Пяти стихотворений Ахматовой» «Сероглазому Королю». Прокофьев насыщает финал сложнейшим образом детализированной эмоциональной гаммой. Эта детализация тем более удивительна, что сам номер, если можно так выразиться «монохромен» по своей эмоциональной краске. Смысл данного Финала – отпевание, оплакивание. Главное чувство – скорбь утраты. Но, буквально каждая фраза, создает новый оттенок этого чувства. Прокофьев мастерски передает мельчайшие изменения в состоянии героини. В самом начале «Серого короля» вернувшаяся и воцарившаяся остината, в сочетании с напоминающей псалмодирование мелодией голоса, создают ощущение мертвенного оцепенения. Эмоциональной и физической обездвиженности. Безжизненно и опустошенно звучит каданс в вокальной партии на звуке «ми». В начале фразы «Сероглазый король» голос на мгновение оживает. Словно от боли проснулось чувство. И вновь гаснет в конце. Чрезвычайно тонко и точно интерпретирует этот эпизод Изотова. Уже знакомый нам по предыдущим номерам тусклый «неживой» тембр, в финале цикла становится драматургической, смысловой и эмоциональной доминантой. В сочетании с кадансовой формулой он обозначает выразительную точку всего сочинения.

О кадансах в этом стихотворении следует сказать отдельно. Они в решающей степени влияют на его эмоционально-выразительную сторону. И Изотова чутко уловила их роль. Кадансовые обороты в Финале «Пяти стихотворений Ахматовой» многочисленны и разнообразны. За исключением интонационно совпадающих первого и заключительного кадансов мы не найдем в них повторов ни по материалу, ни по функции. В трактовке Изотовой эта смысловая и драматур-

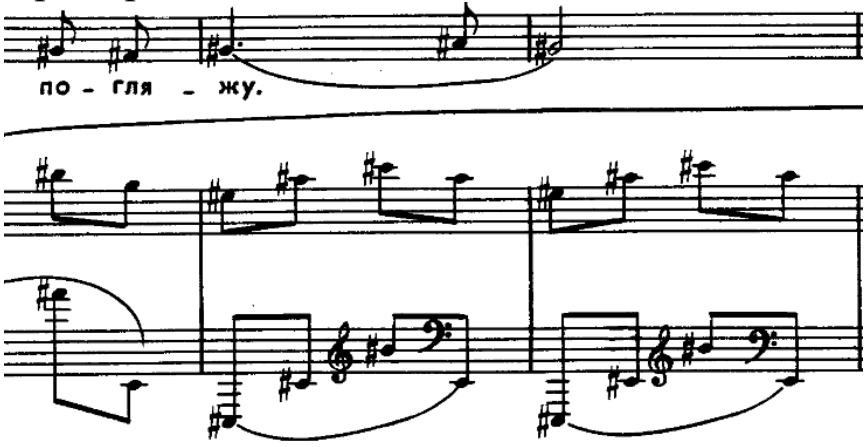
гическая особенность выглядит чрезвычайно убедительно. Так, страстно и с нескрываемой болью пропетое слово «сероглазый» сменяется вновь «угасшим» тембром пропетым словом «король». Следующий каданс – блестящая находка Прокофьева – на словах «спокойно сказал» у голоса появляется группетто – эдакая «светская завитушка».

Пример № 6



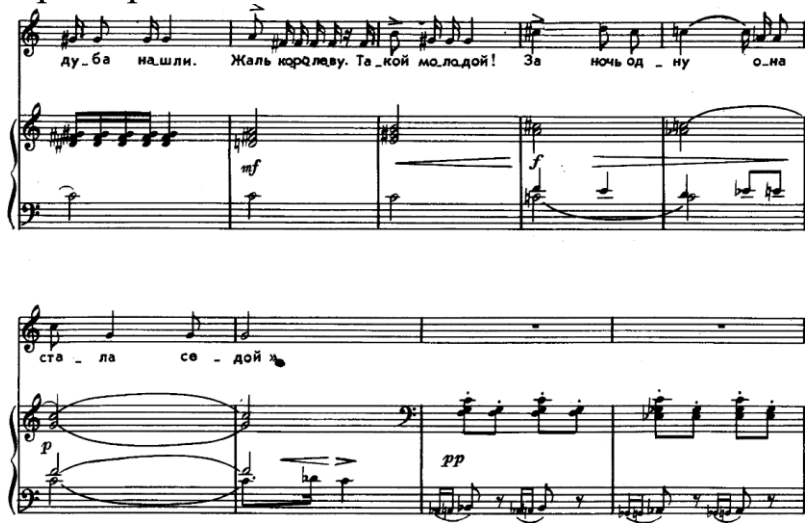
Певица подчеркивает пустоту этого оборота нарочитой «легкостью» и «воздушностью» интонирования отчего «пританцовывающая» прямая речь мужа воспринимается особенно нелепо. И вновь каданс расставляет смысловые и выразительные акценты. Почти внезапно на строке «за ночь одну она стала седой!» впервые в номере появляется тщательно подготавливаемая в предшествующих номерах цикла колыбельная. В этот момент сквозь прямую речь мужа прорывается чувство самой героини. Именно прорывается, поскольку в окончании фразы мы слышим – Изотова подчеркивает это – сочетание колыбельной и танцевальности.

Пример № 7



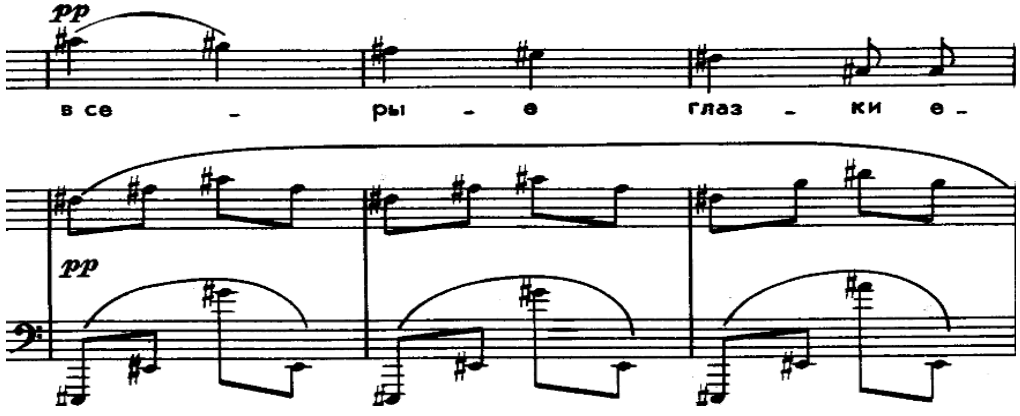
Возвращение прямой речи героини содержит важнейший эмоционально-смысловой ход: присутствие мужа в данный момент мучительно для нее. Колкое жесткое остинато у рояля буквально ранит, в то время как повествовательные триоли у голоса своим контрастным «бытовизмом» подчеркивают напряжение. И, наконец, через паузу, будто выдох – «ушел». Вся накопившаяся боль, все отчаяние вырываются наружу. Почти «по бабьи», но вполголоса, (чтобы никто не услышал!) – почти «завыла» молодая женщина. Искаженная низким регистром колыбельная у фортепиано подчеркивает страшное напряжение. Сначала «gis», а в следующей фразе «ais» в вокальной партии взятые на «pp» передают ощущение сдавленного крика – плача… Но плач сменяется колыбельной. В ней отчетливо слышен свет. И в кадансе после замыкающей формулы –

Пример № 8



возникает внутрислоговой распев.

Пример № 9



как знак успокоения и надежды. Повторение начальной фразы в коде Финала в прямой речи, но не мужа, а обращенной самой себе звучит отстраненно и обобщенно. Двойное увеличение (в сравнении с началом) кадансовой интонации подчеркивает этот характер. В этом месте Изотова находит еще одну краску своего голоса. В нем, словно вопреки опустошенности, пришедшей на смену отчаянию слышны нотки тепла и любви. И возвышенного, трагического умиротворения…

Чем больше времени отделяет нас от ухода Киры Изотовой, тем яснее осознаем мы ее исполнительский и личностный масштаб. К сожалению, многие оставшиеся нам ее записи весьма несовершенны по качеству. Но и по ним можно судить, что в лице Киры Владимировны Изотовой музыкальному – да и не только! – миру был явлен почти, что выведшийся у нас тип музыканта, в частности – вокалиста – интеллектуала. Что отличает ее исполнительские интерпретации (в том числе и проанализированное исполнение) от подавляющего большинства других талантливых трактовок? Это в высшей степени чуткое и глубокое проникновение в драматургию произведения. Стремление постичь и передать ее даже малейшие подробности. И именно эта особенность искусства и есть залог непреходящей актуальности ее творчества.

Литература

1. Вокальная школа Петербургской консерватории: Страницы истории: Сб. науч. статей. – СПб., 2008. – 216 с.
2. Давидсон И. Кира Изотова // Советская музыка. 1962, № 11. С. 88
3. Мартынов И.И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 560 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева / Редактор И.Прудникова. – 2-е переработанное и дополненное. – М.: Советский композитор, 1973. – 663 с.
5. Нестьев И.В. Прокофьев. – М.: Музгиз, 1957. – 528 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., ред. и комментарии В.П.Варунца. – М.: Советский композитор, 1991. – 285 с. – ISBN 5-85285-219-8.

7. Прокофьев С.С. Автобиография. – 2-е дополненное. – М.: Советский композитор, 1982. – 600 с.
8. Прокофьев С.С. Дневник 1907—1918 / Предисловие Святослава Прокофьева. – Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. – Т. 1. – 813 с.
9. Прокофьев С.С. Дневник 1919–1933 / Предисловие Святослава Прокофьева. – Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. – Т. 2. – 813 с.
10. Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я.Переписка / Вступ. статья Д. Б. Кабалевского; сост. и подг. текста М.Г.Козловой и Н.Р.Яценко; комм. В.Л.Киселёва; предисл. и указатели М. Г. Козловой. – М.: Советский композитор, 1977. – 600 с.
11. Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания, статьи: К 110-летию со дня рождения. М., 2001.

Владислав Петров (Астрахань)

Дадаизм в искусстве: основные признаки феномена

В начале XX столетия дихотомия «протест – антиповедение», характеризующая общую тенденцию в художнической среде, достигла своего апогея. Художники, принадлежащие разным видам искусства, протестовали против всего, чего только было можно, а этот шаг, в свою очередь, провоцировал антиповедение, проявляющееся не только в публичных «выходках» этих художников, но и в их произведениях. По замечанию К.Антонян, элитарное искусство XX века (под элитарным искусством ученый понимает любое искусство, не связанное с массовой культурой) «во-первых, приравнивает творчество к высшему (божественному) откровению мира. Планка высока и искусство расценивается не просто как самовыражение, но как претворение. Это искусство, которое претворяет действительность, творит ее заново. Цели художника – созидание высших ценностей (А.Скрябин, В.Кандинский). Второй путь элитарного искусства – раскрытие собственных приемов, рождение “чистого искусства”, “искусства для искусства”. Третий путь, которым шли радикальные авангардные направления, работающие с образами безобразного и отвратительного, это революция против устоявшихся эстетических норм (дадаизм), против поклонения прошлому во имя будущего (футуристы), против безобразного и абсурдного по свой сути мира (экспрессионизм)» [1, с. 98]. В большей степени в начале XX века преобладал третий путь. Причин тому много: резкие перемены в общественном сознании, дозволенность практически всех грехов, «переход» к полному свободомыслию и свободоизъявлению, и, конечно же, общая нестабильная историческая ситуация, включающая в себя обилие революций, войн, переделов территорий, политических экспериментов.

Так, именно в первые десятилетия XX столетия ряд произведений может не только отрицать эстетическую информацию, превращаясь в антиэстетическую провокацию, но и низвергать каноны того самого искусства, к области которого он, хоть и косвенно, относится. Среди таких примеров – известный образец *реди-мэйда*, скульптура

«Фонтан» (1916) французского дадаиста Марселя Дюшана, задававшегося вопросом «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму – это будет искусством?» и сам дававшего на него ответ – «Я считаю – насколько возможно, надо использовать все, что подворачивается под руку, и строить на этом что-то свое» [2, с. 96].

Фактически предметом так называемого искусства в реди-мэйдах (как и в целом в искусстве дада, в русле которого и зародился реди-мэйд) могло стать все, что угодно – вплоть до обыкновенной железной лопаты. А собственно произведением искусства эти предметы делал процесс рассмотрения, то есть его презентация в зале и внимание к нему публики. Акцентируется факт отрицания известных искусству канонов, эстетических нормативов и вкусов с той или иной целью. Помимо этого, реди-мэйды Дюшана, как и большинство дадаистских произведений, базировались на формуле *протест – абсурд – ирония*. «Фонтан» – это протест против торжествующих тенденций в искусстве, это абсурдный объект для предмета искусства, это ирония автора по отношению к коллегам и к публике.

Сам же Дюшан не раз подчеркивал, что его реди-мэйды не продиктованы чувством эстетического удовольствия, являются итогом рационального, а не чувственного опыта. Естественно, что преобладающий рационализм диктовал отход от традиционных форм бытия искусства и требовал нововведений не только в область содержания (выбор писсуара как объекта произведения искусства уже сам по себе, как минимум, странен для того времени – последователей-то у Дюшана было предостаточно), но и формы – не живописный портрет, не нарисованный предмет, а именно *инсталляция*. Другим словом, Дюшан воспитал целое поколение художников, представляющих реди-мэйд, целью которых было славление предметов быта. Отметим, что реди-мэйд не является явлением только живописным: он в 1910–1920-е годы проникает в разные виды искусства, например – в литературу.

Отметим основные постулаты дада как авангардистского течения 1910–1920-х годов, безусловно, сказавшиеся на творчестве видных его представителей (Ф.Пикабиа, Р.Хаусман, А.Жид, Х.Балль, М.Эрнст, Т.Тцара): разрушение ранее существующих форм (в большей степени, чем в других течениях), элемент полемики с представителями прошлого, отсутствие единых технических и формальных признаков, провокационность, высмеивание всего существующего ранее, общественных форм современности, синтез бессознательного

и сознательного (эта черта в дальнейшем будет свойственны сюрреализму). Один из представителей дада – Х.Рихтер – утверждал, что «Наши провокации, демонстрации и оппозиции были лишь средством привести обывателя в состояние ярости, а через ярость – к пристыженному пробуждению. То, что, собственно, двигало нами, было не столько шумом, протестом и “анти” само по себе, сколько совершенно элементарным вопросом тех дней (как и сегодняшних): КУДА?» [3, с. 17].

Антиискусство рождало антиэстетическую провокативность многих произведений дадаистов. Помимо работы Дюшана назовем другие наиболее яркие образцы дадаистского искусства – картины и графические рисунки «Географическая весна» (1916) Д.де Кирико, «Рисунок» (1917) Х.Арпа, «Цюрихский бал» (1917) М.Янко, «Горизонтальная оркестровка» (1918) В.Эггелинга, «Автопортрет с дада-головой» (1920) С.Тайбер, «Шляпа делает мужчину» (1920) М.Эрнста, «Женщина из спичек» (1924) Ф.Пикабиа, фотомонтаж «Жить и сбиваться в толпу во Вселенском городе» (1919) Г.Гросса, скульптуру «Святая скорбь» (1920) К.Швиттерса, реди-мэйд «Рельеф с тарелкой» (1919) И.Пуни. Большинство из указанных произведений подчиняются тому закону, который «вывел» Пикабиа: «Каждая страница должна взрываться – либо чем-то серьезным, глубоким и тяжелым, либо мятежом, либо дурнотой, новым, вечным или уничтожительной бессмысленностью, энтузиазмом принципов или тем способом, каким она напечатана. Искусство должно стать кульминацией неэстетического, бесполезной и ничем не оправданной» [4, с. 106]. Кроме того, сам Пикабиа на многочисленных полотнах и рисунках принципиально акцентировал антиискусство – антиэстетический феномен современности («Танцующие в фонтане I», 1912, «Портрет Мари Лоренсен», 1917, «Дитя – карбюратор», 1919).

Нетрудно заметить на полотнах Пикабиа отсутствие привычных для глаз образов, подмену образа конструктивистскими идеями: человеческий портрет представляет собой набор реалистических жизненных символов. Но, в отличие от реди-мэйдов Дюшана, все же нарисованных и представленных не в виде инсталляции, а в виде художественных полотен. Антиэстетическая провокативность и эпатажность свойственна и литературному творчеству Пикабиа. Приведем в пример стихотворение «Лабиринт»: «*Любовных сношений / Желают ножи наших чувств... / Безумной свободы жаждут грешные силы... / И только шрам на нежной попе изрекает: / Всех равнодуш-*

ных убивает слепота, / Любовь же убивает очень страстных... / Остра моя печаль, мне очень больно... / Тьму безразличных женщин изучил... / Все позы их как мерзость громоздятся… / Одна в другую протекают без стыда… / Бессмысленное небо лабиринта / Из наших тел уходит на тот свет…» (перевод И.Соколова). Смысловая провокативность компенсируется наличием жанровых признаков стихотворения – использованием пунктуации, правильной орфографии, которыми зачастую пренебрегали поэты-дадаисты. Однако, акцентируемая Пикабиа тема, безусловно, эпатажна и вызывает весьма схожую с «Фонтаном» Дюшана ассоциацию.

В первые десятилетия XX века рупором дада стали журналы «Дада» (Цюрих, создатель Т.Тцара), «Кэмера Уорк» (Нью-Йорк, создатель А.Стиглиц), «391» (Барселона, создатель Ф.Пикабиа), «Мэнтенан» (Париж, создатель А.Краван), «Норд Зюд» (Париж, создатель П.Реверди), «Ной Югенд» (Берлин, создатели В. и Г.Херцфельде), «Дер Дада» (Берлин, создатель Р.Хаусман), «Вентилятор» (Кельн, создатель Й.Т.Баргельд), «Дада-Танк» (Загреб), «Мекано» (Амстердам, создатель Т.ван Дусбург). Как видно, география дадаистских настроений была чрезвычайно распространена. Т.Тцара в 1917 году писал: «*ДАДА* – значит уважать все индивидуальности в их сиюминутном безумии, очистить от всякой ненужной, обременительной мишуры серьезную, робкую, застенчивую, ревностную, сильную, решительную, приводящую в восторг, свою церковь; […...]. Свобода: ДАДА ДАДА ДАДА; вой корчащихся в судорогах красок, переплетение противоположностей и противоречий, гротесков и непоследовательностей: ЖИЗНЬ» [цит. по: 5, с. 61].

Гораздо позже эти эстетические позиции были воплощены Тцарой в его драматической поэме «Бегство» (1961), в которой акцентируются такие понятия, как время жизни, быстротечность всех происходящих событий, историческое бегство (ход истории), бег человека во время жизни, приводящий к смерти. Также Тцаре приписывают и создание самого термина «дада»: «На языке негритянского племени Кру оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае – нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения» [6]. Ну и, конечно же, нельзя не привести в пример фраг-

мент стихотворения «Песенка дада» Тцары, являющегося образцом дадаистской поэзии: «*эта песня дадаиста / сердцем истого дада / стук в моторе не беда / ведь мотор и он дада / граф тяжёлый автономный / ехал в лифте невредим / он мизинец свой огромный / оторвал и выслал в рим / лифт за это / вот беда / сердцем больше не дада / вода нужна всегда / прополощи мозги / дада / дада / отдай долги / эта песня дадаиста / ни опти ни пессимиста / он любил мотоциклистку / ни опти ни пессимистку / муж негаданно-нежданно / обнаружив их роман / в трёх шикарных чемоданах / выслал трупы в Ватикан / не крути / с мотоциклисткой / ни с опти ни с пессимисткой / воде нужны круги / мозги твоя еда / дада / дада / отдай долги*» (перевод А.Парина).

Обращает на себя внимание, в отличие от приведенного выше стихотворения «Лабиринт» Пикабиа, отсутствие каких-либо знаков пунктуации, заглавных букв в некоторых названиях («рим»). Здесь провокативность несколько иного рода – как смысловая (при наличии определенной морализующей парадигмы содержание стихотворения все же эпатажно благодаря воодушевленно описанному насилию), так и структурная (отсутствие строф, рифмы). Другим словом, автор отрицает все известные поэтические нормативы, свойственные стихотворению как жанру. В корне меняется сама жанровая система стихотворения, что в принципе свойственно большинству поэтических образцов поэтов-дадаистов.

Основные эстетические положения дада, помимо уже указанной цепочки критериев «протест – абсурд – ирония», сформулированы в книге-дневнике «Бегство во времени» (1927) Х.Балля, считавшего, что «дадаизм – это идея абсолютного примитивизма, соразмерного примитивизму нашего времени» [7, с. 32]. Приведем фрагмент этого источника: «Нельзя путать логику и фантазию с логосом. Современность представлена не принципами, а ассоциациями. То есть мы живем в фантастическое время, которое черпает свои решения скорее из присоединения, чем из несокрушимых принципов. Творящий дух может делать из этого времени что угодно. Оно во всей своей протяженности ничейное достояние, материя. Искусство в своей фантастичности, записывал я недавно, обязано абсолютному скепсису. Следовательно, все художники, в той мере, в какой они являются скептиками, вливаются в поток фантастического времени; они подвержены упадку, они его эмиссары и кровные родичи, как бы они ни пытались убедить себя в обратном. Их антитеза – обман. Художник,

даже если он противник нормы и культуры, не обязательно должен быть фантазером. <…> Мой манифест на первом публичном дада-вечере (в помещении цехового собрания Вааг) был едва прикрытым отречением от друзей. Так они это и восприняли. Видели ли вы когда-нибудь, чтобы в первом манифесте только-только затеянного дела кто-то отрекался от этого дела перед его приверженцами? Но это так и было. Если что-то исчерпало себя, я не могу больше хранить ему верность. Это заложено во мне от природы; все возражения будут малопродуктивны» [8, с. 281]. Балль выделяет еще один ряд критериев дада: ассоциативность мышления, отказ от реальности в пользу фантастичности, отсутствие несокрушимых принципов во всем. Эти критерии привели к распаду целостной картины мира, уже не свойственной дадаистам. Известно, что Балль явился создателем так называемой фонетической поэзии, примером которой может стать стихотворение «Караваны» (1917): «*Блллл яф яф рант О! гО Л Л Л х А / А БаН РосГ Ыиииииииии ииииГГГо / О! ГорьеУм / Е во го го РРР амии / Бой ко бой ко РУССССУЛЛЛА / Бла ГОБУНТ Бла ГОБУНТ / О лю лю лю ля ля ля / Щё ееe с и н ! ДАБА / Вуууу! Ухуху люб л Волю лю лю уДуб! / Тум Ба-Ба / Бан! РА РАБГЛЯ РАБГЛЯ / Уффффф… / Караваны*» (перевод В.Шерстяного). Заметно, что из известного словарю набора слов здесь используется только слово «караваны» в самом конце текста, все же остальное – специфические «звуковые» эффекты, которые, по мнению автора, должны спровоцировать в умах слушателей сам процесс движения идущего каравана. Идею Балля подхватил целый ряд его современников, например, – К.Швиттерс, записавший на пластинку свои образцы фонетической поэзии под общим названием «Прасонаты» (1922–1932).

Иногда названия произведений сами по себе вызывали шок. Приведем в пример музыкальные опусы «Три подлинных дряблых прелюдии (для собаки)» (1912), «Три вальса пресыщенного щеголя» (1914), «Звоны, чтобы разбудить доброго толстого Короля Обезьян, который спит всегда только одним глазом» (1921) Э.Сати, картины «Свинья чихает в направлении сердца» (1919) К.Швиттерса, «Спальня мастера. Стоит провести там ночь» (1919), «Маленькая лакримальная фистула, которая говорит тик-так» (1920) и «Большое ортохроматическое колесо, которое делает любовь на заказ» (1920) М.Эрнста, художественные фильмы «Раковина и священник» (1927) Ж.Дюлак (некоторые исследователи считают его первым сюрреалистическим фильмом) и «Мистерия замка Костей» (1929) М.Рэя. По-

добные эпатажные названия, конечно же, провоцировали особый интерес публики, непременно хотевшей услышать/увидеть экспериментальное искусство.

История возникновения самого течения до сих вызывает споры в рядах критиков и искусствоведов: считается, что первым «пристанищем» дадаистов стало открытое Х.Баллем и Э.Хеннингс 1 февраля 1916 года в Цюрихе «Кабаре Вольтер» – своеобразный центр для развлечения художников. В статье, вышедшей в местной прессе 2 февраля того же года и характеризующей деятельность кабаре, сказано, что «Принцип кабаре выбран потому, что во время ежедневных встреч происходят музыкальные и декламационные выступления деятелей искусства, пришедших сюда в качестве посетителей, приглашается сюда и более молодая художественная поросль Цюриха с тем, чтобы тоже проявляли себя со своими предложениями и произведениями без всякой оглядки на какое-то особое направление» [9, с. 25]. Фактически подобные мероприятия напоминали по своей структуре, обладающей признаками индетерминизма, будущие хэппенинги. Х. Рихтер приводит в пример один из вечеров в «Кабаре Вольтер»: «Французские современные поэты, читающие свои стихи, сменялись немецкими, русскими, швейцарскими исполнителями. …игралась современная и старинная музыка, все вперемешку: Сеандрар и Ван Ходдис, Хардекопф и Аристид Брюан, оркестр балалаек и Верфель, показывали Делоне и читали Эриха Мюзама. Рубинштейн играл Сен-Санса. Читали Кандинского и Ласкер-Шюлер, Макса Жакоба и Андре Сальмона» [10, с. 28].

Содержание такого вечера диктовала спонтанность не только действий – каждый из присутствующих фактически делал то, что хотел (в частности, в действах «Кабаре Вольтер» принимал участие известный в то время художник и архитектор М.Янко, придумывавший на ходу – импровизировав – абстрактные картины и угрожающие маски), не только наличия определенного материала (стихотворения и музыка подбиралась в зависимости от общего настроения, господствующего в зале), но и формы (действа, а лучше все же говорить о начальном этапе зарождения хэппенинга, длились столько времени, сколько необходимо было для высказывания всех, кто стремился принять участие). Случайность общих событий, импровизационность также провоцировалась отдельным человеком, отдельным поведенческим актом. Например, когда тот же М.Янко прямо на сцене изготавливал угрожающие маски, предлагал их одеть некоторым присут-

ствующим в кабаре людям, менялось общее настроение представления: все подчинялось воплощению угрожающего характера – присутствующие музыканты старались играть соответствующую музыку, другие посетители кабаре (здесь действует еще один признак хэппенинга – вовлеченность публики в процесс создания события) активно жестикулировали, прибегали к использованию мимики, выражая тоже состояние. Возникало единое театральное пространство.

Провокационность звучащей музыки, читаемых текстов, показываемых картин, зачастую, обусловленная главной тенденцией дадаизма к отрицанию всех известных к тому времени эстетических норм, приводила к акцентированию именно эпатажа как формы самовыражения. Действительно, по замечанию С.Дубина, «в случае дада скорее следовало бы, конечно, говорить об антиэстетике» [11]. А антиэстетика, как известно, является одним из критериев преднамеренного эпатажа. Именно в «Кабаре Вольтер» впервые в полном объеме были прочитаны не только стихи Арпа, но и стихи В.Кандинского. Напомним, что книга Кандинского «Звуки» была опубликована в Германии в 1912 году и содержала 56 гравюр и 38 стихотворений автора. Стихотворения отличают новые, нестандартные формы изложения материала, основанного на формулах детского говора, графические изображения – повышенная экспрессивность.

Презентации новых сценических форм, активно используемых дадаистами, проходили со скандалами, намеренно ими же и спровоцированными. Как отмечает М.Решетова, «Основной формат работы цюрихских дадаистов были литературные и музыкальные выступления на сцене. Важное отличие дада заключается в том, что их творчество в очень большой степени основано на литературе. В этом смысле они открыли пути для развития искусства перформанса, инсталляций и концептуального искусства» [12, с. 66]. Так, известно негодование публики, пришедшей на исполнение «Вазелиновой симфонии» Т.Тцара в 1920 году в популярный парижский салон «Зал Гаво». Хэппенинг (это слово тогда не использовалось; вместо него значился иной жанр – «представление») включал в себя чтение стихов (свои сочинения читал П.Элюар в костюме балерины), театральные действия (за них отвечал А. Бретон, приставлявший пистолеты к головам всех участников исполнения), игру на фортепиано (сам Т.Тцара), постановку скетча (драматург Ж.Рибмон-Дессень). Хаос, творившийся на постановке «Вазелиновой симфонии» имел параллельную драматургию – хаос творили исполнители и хаос своими выкриками, него-

дованием, особым поведением, бросанием помидор в артистов (что допускалось, и чему не противился никто) творила публика. На это, собственно, и рассчитывали организаторы представления. Его смысл, возможно, заключался в создании особой действенной атмосферы, в которой могли бы принять участие все собравшиеся в одном месте и в одно время без исключения. Иногда дадаистские представления представляли собой импровизированный суд: прямо в зале выбиралась жертва, известные поэты, драматурги, музыканта являлись свидетелями, судьями, жертвами. Сам процесс импровизировался, а вердикт выносила публика. В этом – еще одно «предвидение» будущего хэппенинга как жанра и индетерминизма (в частности, музыкальной алеаторики) как принципа построения композиции. Именно дадаистские эксперименты с импровизацией спровоцируют в 1960-е годы А.Капроу на создание его «18 хэппенингов», Э.Брауна – на использование рисунков вместо партитур. Однако, самое мощное воздействие принципы дада (в том числе и импровизационность) окажут на творчество Д.Кейджа (хэппенинги «Поезд», «В озере», «Мюзициркус» и др.).

Совершенно очевидно пролонгированное действие дадаизма: «Новаторская живопись, скандалы акционизма, абсурдный язык художественной деятельности, маскарадность Л.Арагона, М.Дюшана, Х.Хартунга провозглашали своей целью антиискусство, шокируя публику программным антиэстетизмом, где художественной практикой становится подражание примитивному искусству, детскому рисунку, творчеству больных. Именно в рамках дадаизма был изобретен принцип бессознательного, “автоматического письма”, бессмысленного безумия, ставшего основным для сюрреализма и ташизма» [13, с. 32]. Более того, в русле дада зарождаются такие знаковые для искусства второй половины XX века жанры, как перформанс и хэппенинг – основные разновидности акционизма [разработка теории акционизма произведена нами в следующих работах: 14, 15, 16, 17].

Литература

1. Антонян К.Д. «Очарование дурного вкуса»: трэш, кич, кэмп как тенденции // Вестник психофизиологии. 2014. № 3. С. 96–102.

2. Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. 160 с.

3. Рихтер Х. ДАДА – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.

4. Рихтер Х. ДАДА – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.

5. Щеглова М.В. Дадаизм – социально-психологический симптом эпохи перемен // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 59–65.

6. Дали С. Предшественник сюрреализма — дадаизм. URL: http://www.dali-genius.ru/dadaism.html

7. Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 551 с.

8. Балль Х. Бегство во времени // Вопросы литературы. 2007. № 4. С. 263–309.

9. Рихтер Х. ДАДА – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.

10. Рихтер Х. ДАДА – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 360 с.

11. Дубин С.Б. «Самоубитые обществом»: Риго, Ваше, Краван. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/dubin.html

12. Решетова М.В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 9. С. 65–69.

13. Пенионжек Е.В. Арт-практики неомодернистского искусства // Наука и современность. 2013. № 23. С. 31–35.

14. Петров В.О. К определению понятия «музыкальный акционизм» // PIANO DUO XI-XII: Альманах. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова, 2015. С. 15–27.

15. Петров В.О. Музыкальный акционизм: определение и разновидности // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: Сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора, 23–24 октября 2014 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2015. С. 126–134.

16. Петров В.О. Перформанс и хэппенинг – основные жанры акционизма в искусстве XX века // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Сб. материалов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года. М.: Liteo, 2014. С. 348–357.

17. Петров В.О. Хеппенинг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. № 1. Том 16: Основной выпуск. С. 212–215.

Татьяна Котович (Беларусь)

Казимир Малевич. Витебск. Школа

Витебский период Казимира Малевича (1919–1922) связан с созданным им объединением УНОВИС (Утвердители нового искусства). В истории УНОВИСа значительное время исследователей интересовал результат именно коллективного творчества, в большей мере совокупность, нежели яркость творчества и личностей отдельных его членов. Духовный мир УНОВИСа на разных уровнях находился в постоянном напряжении между индивидуализмом и коллективизмом. Однако в этом сообществе при приоритете коллективного начала тем не менее обособлялась личность лидера, находящегося на другом полюсе диалектического единства, – **мудрец-формотворец.**

В этом смысле Казимир Малевич соотносится с Пифагором. «Пифагор (Pythagoras) – обычное древнегреческое имя <…>. Нужно отметить, что древнегреческие личные имена обычно являются “значащими”, то есть имеют некий смысл <…>. Первый элемент имени с наибольшей степенью вероятности происходит от корня pyth-, который означает знание, полученное путем расспросов. Второй же корень, – agor-, имеет отношение к речи, чаще всего публичной. Таким образом, само имя “Пифагор” можно приблизительно понять, как “говорящий об узнанном”» [1, с. 50].

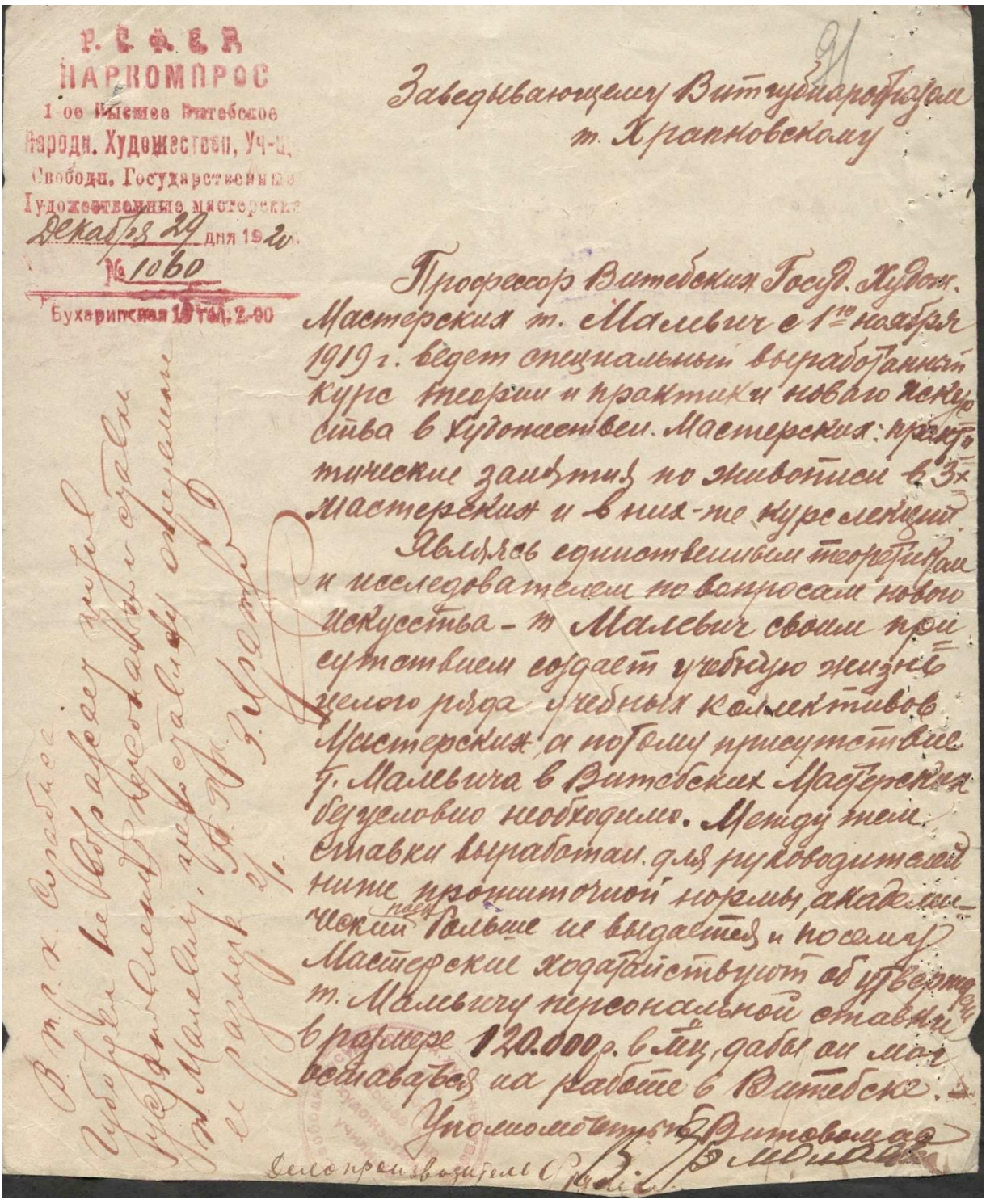
Имя Казимир А.Шатских трактует как «кажи миру». И это версия соотносится целиком со значением имени Пифагора. Другие версии связывают польское имя Казимира с проповедующим мир, миротворцем. Качества такого имянаречения определяют с такими качествами как прямолинейность, резкость, порядочность, правдолюбие и целеустремлённость: «Так, главной является способность притягивать к себе людей, старающихся пользоваться слабостями остальных. Но есть и плюс – он отлично разбирается в людях и видит корыстных «насквозь», а посему быстро отталкивает их и строит против них защиту. Он не обделен вниманием – имеет много друзей и единомышленников, притягивает к себе людей всех «мастей», и причина в первую очередь в его открытости, честности, красноречивости и го-

товности помогать. Никогда не откажет в помощи нуждающемуся человеку, поможет и посоветует, поддержит, если потребуется. Да и в учебе все супер – особенно хорошо дело обстоит с точными науками, его привлекают предметы, в коих нужно думать, проявлять смекалку и настойчивость. А вот фантазерство и мечтания, не для него – хотя любит общаться с мечтателями, ибо обожает наблюдать за мысленным потоком таких людей» [2].

В своих воспоминаниях Варвара Степанова отмечала, что Малевич «в начале октября 19 г. уехал в Витебск, туда его перетянул Лисицкий, обещав устроить его там хорошо в смысле продовольствия, квартиры теплой и возможности издавать его брошюры» [Варвара Степанова. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. – М., 1994. – С. 92]. В первых же своих письмах из Витебска Малевич подчёркивал это последнее как главное – издать теоретические труды. В издательстве «Литографии артели художественной работы Витебских вольных мастерских» будут выпущены малевичские «Супрематизм 34 рисунка» и «О новых системах в искусстве».

Провинциальный город и провинциальная школа нуждались в новом, и Казимир Малевич это новое в Витебск принёс. «Как только я приехал, через день уже все в Витебске знали о моем приезде. Разговор не смолкал, все больше и больше поднималась зыбь, ибо в газете была заметка, гласившая “приехал известный знаменитый художник-футурист, побивший рекорд в искусстве супрематизма”» [3, с. 437–438].

Документ, подписанный уполномоченной Витсвомаса В.Ермолаевой о том, что Казимир Малевич является профессором мастерских с 1 ноября 1919 года и ведет специальный выработанный им курс теории и практики нового искусства и ведет занятия по живописи в своей мастерской. В.Ермолаева характеризует Малевича как единственного теоретика и исследователя нового искусства и подчеркивает, что он одним своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов. Она просит для Малевича персональную ставку [4].



Р. С. Ф. С. Р.
НАРКОМПРОС
1-ое Высшее Витебское
Народн. Художествен. Уч-ще
Свободн. Государственные
Художественные мастерские
Декабря 29 дня 1920
№ 1060
Бухаринская 19 тел. 2-00

91

Заведывающему Витгубнаробразом
т. Храпковскому

Профессор Витебских Госуд. Худож. Мастерских т. Малевич с 1-го ноября 1919 г. ведет специальный выработанный курс теории и практики нового искусства в Художествен. Мастерских: практические занятия по живописи в 3х мастерских и в них-же курс лекций.

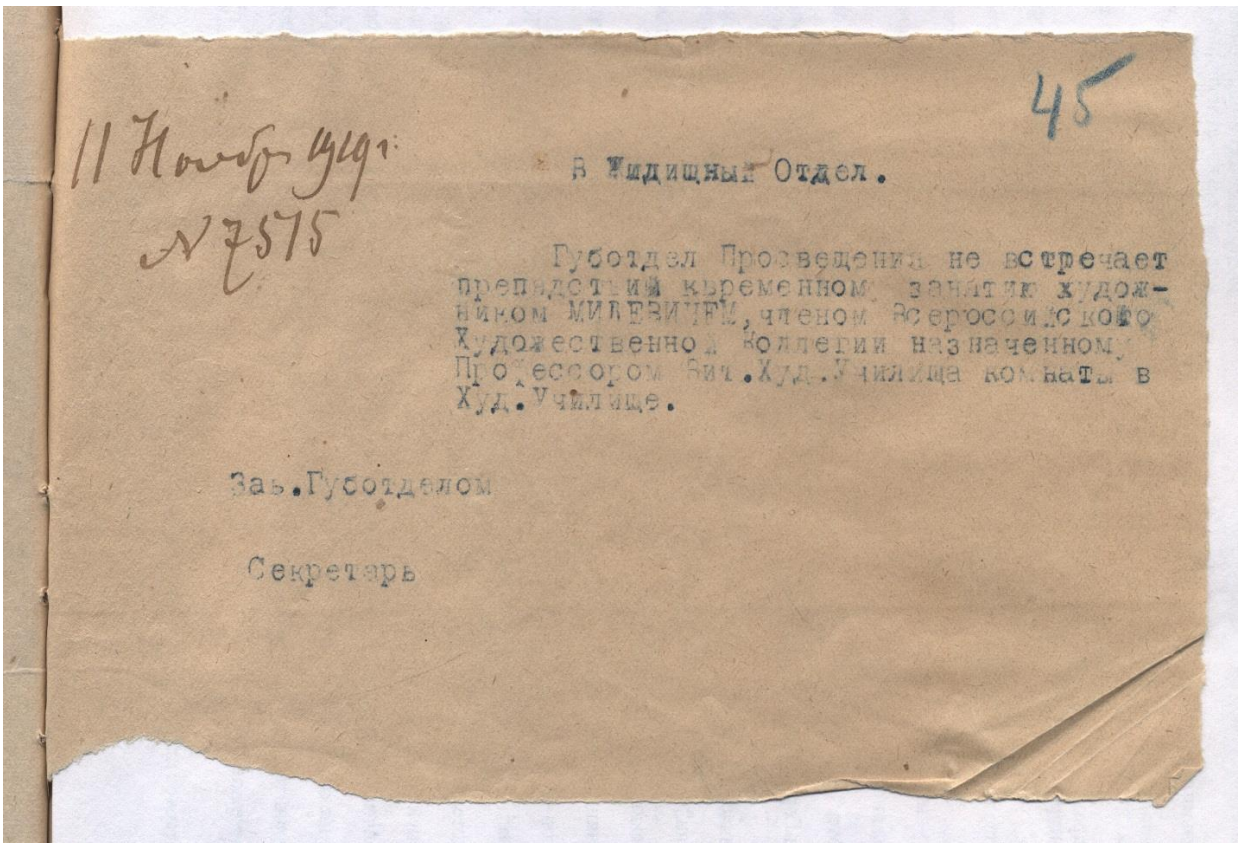
Являясь единственным теоретиком и исследователем по вопросам нового искусства — т. Малевич своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских, а потому присутствие т. Малевича в Витебских Мастерских безусловно необходимо. Между тем ставки выработан. для руководителей ниже прожиточной нормы, академический паек больше не выдается и посему Мастерские ходатайствуют об утверждении т. Малевичу персональной ставки в размере 120.000 р. в мц, дабы он мог оставаться на работе в Витебске.

Уполномоченный Витовомаг
В. Ермолаев

Делопроизводитель

В т. р. х. Сорабиса
Губотдел не возражает против установления персональной ставки т. Малевичу, не оставляя определенного размера. 3 Апр. 21 г.

С 1 ноября 1919 года Малевич начал преподавание в ВНХУ, но приехал и обосновался раньше.



11 Ноября 1919 г.
№ 7515

45

В Жилищный Отдел.

Губотдел Просвещения не встречает препятствий кременному занятию художником МИЛЕВИЧЕМ, членом Всероссийского Художественной Коллегии назначенному Профессором Вит.Худ.Училища комнаты в Худ.Училище.

Зав.Губотделом

Секретарь

Документ губернского отдела просвещения
о предоставлении Малевичу отдельной комнаты для проживания
в здании Витебского народного художественного училища
на Бухаринской, 10 в Витебске [5].

Одним своим появлением в ВНХУ он произвёл сильное впечатление, когда возник на вершине галереи особняка над крутой лестницей, потом быстро сбежал вниз и устроил целый перформанс на подиуме. В середине ноября 1919 года Шагал уже был готов уехать из Витебска и оставить Малевичу школу из-за абсолютного лидерства последнего, но остался только по просьбе своих собственных учеников. Малевич же сразу объединил вокруг себя круг сторонников, взвил вихрем жизнь училища, сделал её современной, бурной, новой.

Крепкий, плотный, среднего роста, уверенный в себе, ещё молодой. Авторитет мастера сделался в школе абсолютным. И это сродни пифагорейскому началу: «Непререкаемый авторитет учителя, существовавший в пифагорейском сообществе, очевиден. К любому суждению Пифагора – было ли оно аргументировано или просто произнесено без каких-либо обоснований – ученики относились как к истине в последней инстанции, более того, как к святыне, которая не терпит возражений» [1, с. 53].

«<…> центральной фигурой <…> остается К.С. Малевич: “Он – как совесть”. Художник преклоняется перед этим “огненным человеком”, его “непосильной чистотой” и “старыми мыслями”, которые предохраняют учеников от сползания “в муть, в мелочь, в уличное”» [6, с. 30].

Лев Юдин пишет: «Я чрезвычайно завишу от его высокого вкуса и глубины. <…> только соприкосновение с этим вкусом и с этой высотой требований может вывести меня к искусству» [6, с. 31].

В.Шкловский вспоминал: «И Малевич, изумительнейший из изумительных. На его картины еще до-супрематические, на его конусообразных баб все и умилялись и теряли на миг самоуверенность» [7, с. 105]. А.Крученых подчёркивал: «Картины К. Малевича подобное же создание чисто русской непримиримости» [Малевич о себе… Т. 2, С. 106]. М.Матюшин (1923) писал: «Малевич имеет огромный успех. Его ученик (Н.Суетин) провел в посуду (фарфор<овой> фабр<ики>) супрематическую форму. Сбыт в Москве колоссальный. Я страшно радуюсь этому успеху … [Это] отбрасывает отвратительные намеки на неспособность левого искусства включиться в жизнь» [7, с. 125]. Н.Удальцова (1916) констатировала: «Могу сказать одно: если бы Малевич остался бы в Москве на два месяца, всю бы Москву мы перевернули бы. И сделали бы из ничего все, и ряд лекций, и журнал, и клуб, и театр. И нас бы узнала вся Москва, а за ней Петроград, потому что там тоже была бы выставка. С ним [Малевичем] работать одно удовольствие. Мы схватываем мысли друг друга на лету» [7, с. 134]. И.Эренбург восхищался: «Недавно был в Брюсселе на ретроспективной выставке Малевича. Его ранние работы (период “Бубнового валета”) очень живописны. В 1913 году он написал черный квадрат на белом фоне. Так родилось абстрактное искусство, которое сорок лет спустя обворожило тысячи западных художников» [8, с. 272].

М.Бахтин делился: «Он, кроме того, еще занимался астрономией <…> У него был небольшой <…> телескоп был … Отчасти, конечно, влияние Хлебникова…И вот он по ночам занимался созерцанием звездного неба и так далее, притом занимался им вот в таком… с хлебниковским проникновением во Вселенную. Он умел очень хорошо и убедительно высказывать свои воззрения как художник и как такой мыслитель своеобразный, несмотря на то, что образования у него такого не было. Художественное было, конечно, а такого образования… Он был начитаннейший, знающий человек… <…> Макро-

косм, Вселенная – вот что его занимало <…> Его произведения, конечно, проникли повсюду. <…> его конструкции, вот так называемые супрематы, пользовались огромным успехом. <…> Он был свято убежден, что открывает новое совершенно, что ему удалось проникнуть, заглянуть в такие глубины Вселенной, в которые никому не удавалось заглянуть» [7, с. 201–203].

Л.Лисицкий (1920) утверждал: «За эти полгода в Витебске мы продвинулись на века и Казимир Северинович предстал предо мной планетной системой природоестественной силы и абсолютного хода. Тут я увидел образ чистоты интуитивного слуха и остроту слепого ясно видения. Я увидел художника прошедшего через природу живописи к природе всего мира. Здесь перед нами восхождение, которое завершится супрематом Духа – религии» [7, с. 214].

Б. Безобразов не мог скрыть своего восхищения: «Внешне Малевич был коренастый, плотный и, я бы сказал, - симпатичный. Держался как человек, знающий себе цену, но без всякого высокомерия. Во время лекции стремился вовлечь в беседу студентов – говорил в основном сам. Какой у него был голос? Не тенор, но и не бас. Он производил впечатление оригинального человека, даже походка его была оригинальной – твердая, ритмическая поступь. Отношение студентов к нему было восторженное, смотрели на него как на бога: Малевич, Малевич… <…> Малевич в то время считался художником номер один, вторым лидером был Филонов» [7, с. 383].

В Витебске Малевич сделал многое, был инициатором создания УНОВИСа и всех его проектов. Но на фоне всех его трудов и затей существовало изначальное, всё более утверждающееся, постоянное желание уехать в Москву или в Петроград.

В январе 1921 года Лисицкий констатировал это: «Вам в Витебске не сидится и не сидеть», сам Малевич стремился во ВХУТЕМАС. В протоколе общего собрания комячейки Витебских мастерских, подписанном секретарём собрания Хидекелем, записано, что, провожая Малевича в начале апреля в Москву, они все просят его остаться в мастерских, ибо работа его продуктивна и плодотворна. Общее собрание мастерских (42 человека) тогда же приняло резолюцию с благодарностью Малевичу за его «исключительно самоотверженную, энергичную работу в мастерских, несмотря на все тяжелые материальные условия». Малевича просили о его скорейшем возвращении из Москвы [3, с. 453–454].

Малевичская витебская история могла завершится и в конце июня 1921 года, когда он должен был получить в ВНХУ полный расчёт по предписанию для Ермолаевой [9]. Не только тяжелые условия его профанной жизни (с невыплатой жалованья, с крошечным ребёнком на руках, с нездоровьем, с арестом 5 августа), но и откровенные гонения на его школу, на его объединение, на его систему, т.е. на его сакральные устремления, и неприятие его манеры читать лекции (нужно было приписывать «непопулярные» на афишах) – всё это не способствовало его прорастанию в Витебске.

Комячейка мастерских в начале июня 1921 года по главе с Хидекелем обращалась к наркому Луначарскому с заявлением: «Ввиду того, что в отдел ИЗО и Вам поступают неверные сведения о состоянии наших мастерских о недовольствии среди учащихся программой Уновиса и нежелании работать у К.С. Малевича, мы нижеподписавшиеся представители комячейки, исполкома и старосты мастерских заявляем, что сведения эти ложны и провокационны и исходят лишь от учащихся не работающих в мастерских Уновиса» [3., с. 454].

Ситуация с положением Малевича и УНОВИСа в городе усложнялась. Еще 5 апреля в номере 74 «Известий Витебского губисполкома и губкома РКП(б)» С.Лерман в статье «Искусство» писал: «Подхожу к шедевру №-ра, к статье Малевича “Уновис”, что должно означать: утвердители нового искусства. Не буду говорить о сущности этого мелкобуржуазного течения – хотя бы недостатком места в газетной статье. Но одно необходимо отметить: безграмотность и “потусторонность” статьи, которые нельзя объяснить никаким правом дискуссий. Кто, например, поймет фразу: “Всякий экономическополитический шаг есть революционное движение (!), предшествующее нашему существу, как подсобный кухонный авангард (?), приготовляющий возможность для выражения новых форм образа жизни, в чем и наступает действо нового смысла, так как всякий смысл идет через сознание человека во все века его движения из совершенства в совершенство, ибо он, человек, как существо был во всех образах мира и шел только экономическим путем, то (!) отсюда экономия является одной магистралью всего творческого движения”. Так Малевич популяризирует учение Маркса о развитии человечества. Недурно? Полагаю, комментарии излишними» [10].

Весну-лето 1921 года Малевич провёл вне Витебска и определялся в Москве, но этот его переезд не состоялся и осенью он вернулся. И, конечно, настроение его было связано с тяжким неприятием

провинции: «<…> видите, какой любопытный наш Витебск; меня доняли со своею литературщиною, советуют учиться писать или чтобы поправлять рукопись, но я не выдержал и сказал, что дуракам не даю исправлять <…> и думаю теперь секретно все делать и никому ничего не говорить и не печатать, пусть, когда умру, разбираются, если чего найдут» [3, с. 148].

Здесь же, в письме к Луначарскому: «Ввиду варварского отношения Современной культуры с произведениями Нового искусства, в том числе с моими работами, которые находятся в одинаковом почете как [в] центре, так и в провинции, напри<мер> в Витебске я нашел все работы художников свалены вместе со всевозможным хламом в незавидной комнате, представляющей мусорный ящик, но не музей, между тем в Витебске есть небольшой музей, в котором хранятся маски Наполеона <…> в самих правительственных газетах часто читаешь всякого рода оскорбления, всюду плюют и харкают в новое Искусство и их представителей по слепоте своей думающие, что новое Искусство есть плевательница» [3, с. 149–150]. В августе 1921 года Малевич был арестован Витебской ЧК. Освободиться помогло найденное еще при обыске письмо Луначарского и направление в санаторий.

Тяжело и неотступно болел: «<…> есть причины беспокоиться за Казим<ира> Севериновича. Он, во-первых, совершенно болен, и [в] его постоянном страшном нервном напряжении (которого вы не замечаете) он всегда близок к гибели» [11, с. 128], и через год, в мае 1922 года Нина Коган снова возвращается к этой теме: «Был консилиум врачей относительно здоровья К.С. Предписали немедленно ехать лечиться в санаторий, говорят – свалится и серьезно заболеет, и хотя сейчас держится, но положение очень серьезное. Нашли резкое переутомление от страшного нервного напряжения работы. А он продолжает работать, на днях опять в городе читает лекцию, у него денег также нет, и нет ничего, а семья – первая забота» [11, с. 136].

Преодолевая болезнь усилием воли, он постоянно поддерживал своих учеников в минуты витебского отчаяния.

Летом-осенью 1922 года все они были уже в Петрограде. Через год Малевич возглавил Музей художественной культуры, который был преобразован в ИНХУК/ГИНХУК. С 1927 года начались его личные проекты, и он получил европейскую славу: в майском письме Юдину из Берлина он писал: «Я страшно хотел бы, чтобы вы посмотрели все, какое ко мне отношение уже в другом Государстве. Я ду-

маю, что еще ни одному худож[нику] не было оказано такого гостеприимства. С именем моим считаются ка[к] с аксиомой. <…> Они обо мне такого мнения, что такой известный худ[ожник] конечно обеспечен всем» [12, с. 475].

С 1932 руководил экспериментально-исследовательской лабораторией при Художественном отделе Государственного Русского музея. В конце марта 1934 года Юдин записал в своём дневнике: «Был у К.С. впервые после больницы. Он обросший, измученный. Такой непривычный. Потом оживился, все, как раньше. Огненный человек. <…> К.С. говорил: “Я смотрю далеко вперед; может быть, когда вы будете стариками, я буду понят”. <…> И этот человек знал, что говорил. <…> И в то же время я считаю, что все свои привязанности и пристрастия я обязательно должен проводить через его мерку, чтобы не размельчиться, что для меня является главной и постоянной опасностью. ”Не размельчиться” – понимая это широко: идея, вкус, ритм и т.д. вплоть да масштаба форм и даже самих холстов» [12, с. 276, 278, 325],

Малевич умер в Ленинграде 15 мая 1935 года. Через два дня Даниил Хармс написал посвящение ему, прочёл его на гражданской панихиде:

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе Казимир.
Ты глядишь как меркнет солнце спасения твоего.
Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что, ты человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха жизнь твоя и желание твое – жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе – чернильница слов твоих.
Трр – желание твое.
Агалтон – тощая память твоя.
Ей Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твое ТРР.
Ей Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей ПЕ.
Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,

Пятьдесят минут простучало в сердце твоем,
Десять раз протекла вода пред тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
«Вот штука-то» - говоришь ты и память твоя Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
Исчезает память твоя и желание твое ТРР.

Авторитет мастера в школе был абсолютным. И это подчёркивала в письме Митуричу Нина Коган: «Давайте условимся раз навсегда, что Велимир I – король времени а Казимир I – король (заоблачных) пространств и перестанем спорить» [Архив Н.И.Харджиева. … с. 127]. Рождественский писал Юдину: «хотим быть смешиваемы с Малевичем. Этим можно будет гордиться. Болото кругом засасывает – Казимир – в наше дни – Мораль искусства» [12, с. 502].

Супрематизм – главное художественное, теоретическое и философское открытие Малевича, считавшего его высшей формой проявления художнической воли.

По словам В.Шкловского, «супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств». Сам Малевич определял три стадии супрематизма по числу квадратов: чёрный, красный и белый. Все три периода состоялись за пять лет с 913 по 1918 гг. Это плоскостное развитие супрематизма, в котором заложено экономическое начало – одной плоскостью передать и статику и видимый динамический покой. Супрематические фигуры – чистая плоскость, квадрат, круг, крест представляют собой язык системы художественного миростроения.

Теория и практика супрематизма основываются на представлениях об универсалиях, живописных формулах и композициях: образ математически выверенной гармонии в пространстве.

« Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли» [13, с. 192].

Исходный модуль супрематизма – простые геометрические плоскости в беспредельном пространстве. Малевич определял супрематизм как проект нового мира. И это начало позволяет нам

проводит едва, видимо, допустимую, однако достаточно красивую и сильную аналогию с пифагорейской традицией. В философских взглядах Пифагора главная идея – «всё есть число»: «Пифагор выглядит чрезвычайно разносторонним специалистом, занимавшимся геометрией, астрономией, музыковедением…» [1, с. 61]:

«Впрочем, эти его научные интересы достаточно четко увязываются с «числовой доктриной». И легко показать, каким конкретно образом. Геометрия, как и математика в целом, имеет самое непосредственное отношение к числам. А греки (вспомним приводившийся выше пример с квадратом из камешков) представляли числа более «материально», чем мы. Соответственно, между геометрией и арифметикой не было такой четкой границы, как в наши дни. Повышенное внимание к числам неизбежно выводило на геометрию, которая в эллинском мире являлась самой «востребованной» из математических наук» [1, с. 61].

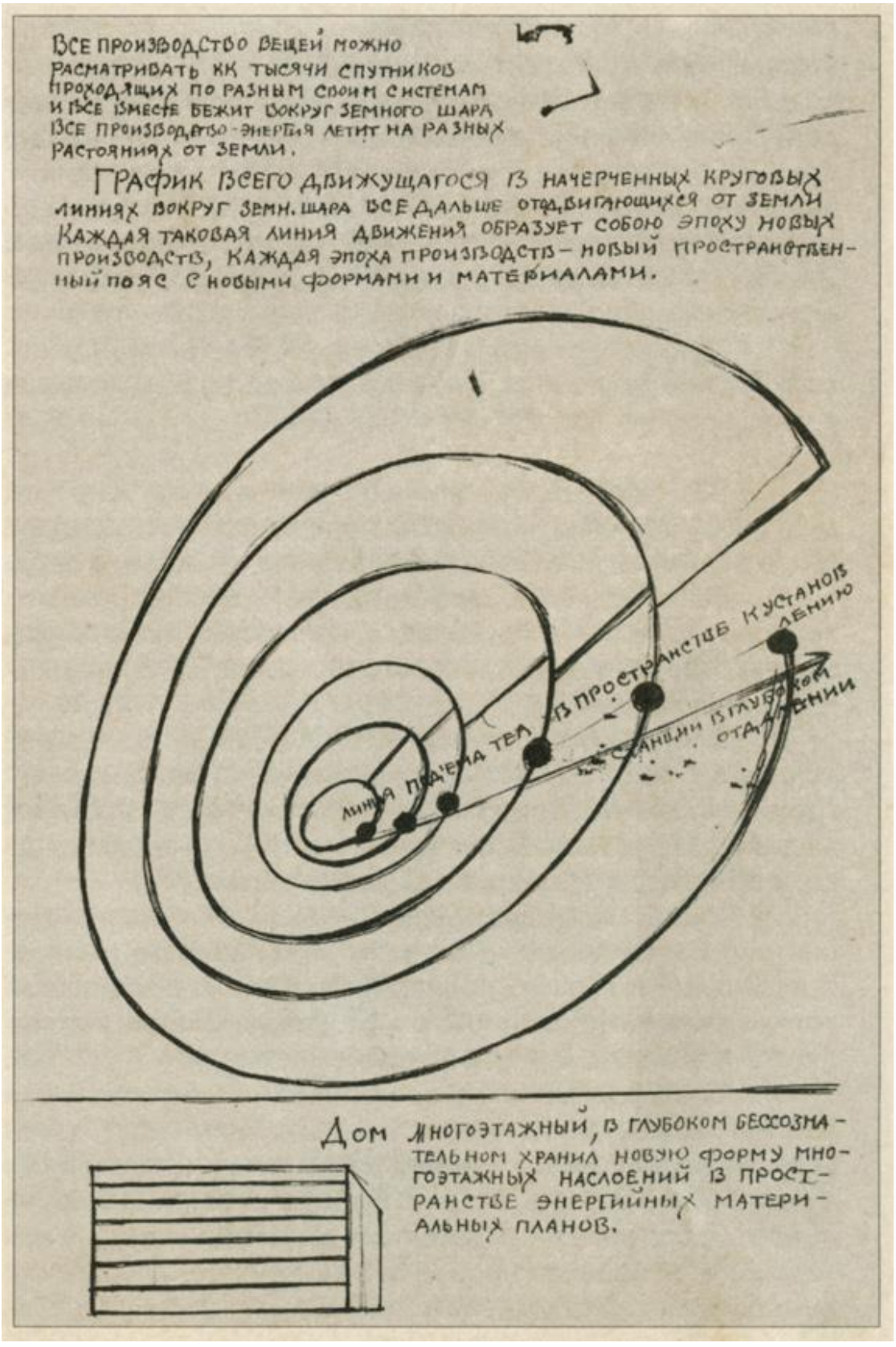
«Итак, числа – первые абстракции или, выражаясь иными словами, первые идеи. А Пифагор, в свою очередь, был первым, кто поставил во главу угла при объяснении мироздания именно их, а не материальные элементы. И это, несомненно, дает право считать нашего героя основоположником идеализма как одного из важнейших направлений в истории философской мысли» [1, с. 69].

Как отмечает Л.Жмудь, основные астрономические идеи Платона восходят к пифагорейской системе, из которой он почерпнул и идею о небесной гармонии [14, с. 125].

И, наконец, главное замечание: «Пифагор превратил геометрию из некой практической мудрости в абстрактную теоретическую дисциплину» [1, с. 71]. Малевич превратил живопись в абстрактную теоретическую дисциплину.

Начиная с эпохи Ренессанса, художники работали строго в линейной перспективе, отвергая любую другую, до того используемую. Однако, оказалось, что создание идеальной системы научной перспективы принципиально невозможно. Как подчёркивает Б.Раушенбах, это означает, что ни одна система научной перспективы, как бы ни была одна построена, не будет эталоном правильного изображения: «Таким эталоном может быть только само зрительное восприятие (мозговая картина), до того как его перенесли на плоскость картины <…> Все системы перспективы – это кривые зеркала» [15, с. 22]. Тогда вариант освобождения от передачи облика трехмер-

ного пространства ведёт к 1) изображению внутреннего мира; 2) изображению над/мира. Малевич по второму варианту.



К.Малевич. «График всего движущегося...»
(Эскиз планетарной системы). Начало 1920-х годов

В ВНХУ Малевич сконструировал и собрал телескоп, ночами наблюдая из окна дома на Бухаринской звёздное небо, находя аналогии астрономических явлений с движением форм в искусстве.

«Какая-то странность у меня происходит, в мою литературу вкрапливается астрономия, говорил себе не смотри на Луну, несчастье будет <…> я все-таки стал заниматься астрономией <…> Я представил себе все астрономическое пространство со всеми звездами, солнцами, планетами, тут на земле все это бесконечное я вижу в горящей лампе или свечке или печке, которую топлю каждый день, так в огоньке свечки я представляю все бытие всего горящего, светящегося и отражающегося звездного пространства, все неисчислимые солнца или звезды в бесконечном представляют собою одну светящуюся точку перед троном могущественного “небытия”. Последнее дало мне новую мысль выяснения “бытия” и “небытия”, написал уже 10 страниц <…> в движении людей вижу кометы, которые иногда возвращаются <…>» [3, с. 133–134].

Из камней других культур, картин мира, картин на холстах, из других художественных традиций, без потери глубины, без потери содержания – Малевич воссоздал новый способ выстраивания блоков из главных элементов (тех, из которых создаётся всё) – супрематизм. Через супрематизм, с помощью метода супрематизма Малевич доходит до фундаментальных схем мышления, деятельности и творчества. Главная задача Малевича – обнаружить и выявить эти фундаментальные схемы, которые действуют во всех сферах, а также позволяют быстро их усваивать и применять в разных ситуациях (мышления, деятельности и творчества).

Казимир Малевич изложил на практике с декабря 1915-го по ноябрь 1919 года супрематический канон в изобразительном искусстве. С ноября 1919-го по март 1922-го он проанализировал сделанное им на практике и отрефлексировал канон в теории и в педагогическом методе. Т.е. всё сделанное им как художником было положено в основу художественной школы и осмыслено в собственной философской системе.

В середине июля 1921 года Коган писала Митуричу: «Супрематизм весь звездный оказался, но т.к. звезды и земля неразрывны, то и он должен спуститься на Землю. Рисунок – 6-ая страница книги Малевича “Супрем<атизм>” поверен одним из учеников через Закон Ньютона-Кеплера о тяготении: сила проп<орциональна> массам и

обр<атно> пр<опорциональна> квадр<ату> расстояния. Оказался точен» [11, с. 128].

С помощью практики супрематизма К.Малевич выявил новый способ художественного мышления. Эта новизна состояла в том, что он предложил тот способ, каким будут мыслить и обучаться в XXI веке, когда объём знаний увеличится на десяток порядков, и всю его полноту не смогут удерживать ни ученик, ни учитель, ни творец.

К. Малевич через супрематизм предложил систему того, как из блоков традиции создавать новые контенты. Это стало его задачей как художника. А его задача как педагога была научить их обнаруживать эти основные блоки. И К.Малевич научил учеников, как благодаря канону выявлять существенные свойства реальности, т.е. определять главное, отодвигая второстепенное на задний план.

Лев Юдин в выступлении на митинге в Академии художеств осенью 1922 года говорил: «когда Малевич выставил на первый план свои супрематические холсты, где было выявлено совершенно новое понимание материала, кубисты говорили (а большинство и сейчас еще так думает), что это неживые, механически раскрашенные геометрические схемы. Для нас же совершенно ясно, что в этих тонких выписанных фигурах новое, высшее напряжение, динамический вихрь» [12, с. 676].

В этом суть **супрематизма и супрематической (витебской) школы К.Малевича** – извлечение базовых единиц. Мир многомерен, он необъятный, его невозможно помыслить, и его невозможно запомнить ни блоками, ни тем более целиком. С накоплением информации и постоянным увеличением ее объема невозможно оперировать системами в этом мире. Сегодня это становится все более очевидным и представляет серьезную проблему. В подобной ситуации с объемами такого свойства работают путем сведения их к базовым элементам, схемам, векторам. В начале XX века одним из первых эту методику предложил К.Малевич, определив подобный ход интуитивно. Он смог и перекодировать мир с помощью базовых элементов супрематизма.

Сентябрь 1921 г. Мастерская Малевича.
Справа налево:
Червинка (у мольберта), склонившись над мольбертом;
Носков, Векслер и Фейгельсон, над ними Рояк,
сидит Суетин, за столом Коган, Ермолаева, Юдин,
у доски стоит Малевич, рядом Хидекель и Чашник

«Создание нормативного “правильного метода”, с помощью которого можно было планомерно обучать последователей, по утверждению А.Шатских, в конечном счёте имело целью становление “коллективного творчества”, этого уновисского аналога “соборного искусства”, давней мечты русской культуры» [16, с. 17]. И, подчеркнём, это и ещё более ранняя установка европейского мышления, полисного мышления Древней Греции.

Подобная педагогическая система была объёмной методологией: со стороны философии/психологии (т.е. по вертикали: сакральное) и со стороны практической методики (т.е. по горизонтали механического движения от формы к форме: профанное).

«Предо мной открылась возможность производить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные приятия нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске институт, который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиды, поражённые живописью, разделились мною на несколько типичных состояний, которые я по возможности группировал в более однородные группы того или иного прибавочного элемента. <…> Я обнаружил, что действие и того и другого метода произвело перерождение живописного центра <…> [17, с. 85–86].

Сподвижники и ученики Малевича стали основными преподавателями школы. Ермолаева возглавила мастерскую кубизма, Лисицкий – архитектурную, подготовительное отделение – Коган. На последнем году обучения Носков, Юдин, Хидекель, Чашник, Суетин, а также заместитель Ермолаевой Гаврис уже не просто изучали супрематизм, но и сами преподавали в институте.

Малевич стремился к внутренней школьной экспансии, превратив всё ВНХУ в единый УНОВИС, что представлялось ему логичным в связи с распространением новых идей в искусстве. Художественно-практический институт фактически с 1922 года на полгода сделался таким сплошным победительным центром, несмотря на постоянные в школе и в городе нападки на систему Малевича. А.Ромм констатировал: «Как известно, до сих пор господствовала группа УНОВИС – диктатура ее наложила отпечаток на всю педагогическую работу мастерских; семи преимуществами пользовались лишь те мастерские, где проводились в жизнь системы кубизма, футуризма и еще не выкристаллизовавшегося в сознании самих творцов “супрематизма мирового строительства”. Кроме мастерских УНОВИСа, где надлежащее педагогическое руководство было обеспечено работой теоретика новейшего искусства К.С.Малевича, существовала мастерская Ю.М.Пена, стесненная небольшим помещением, где работало 40 человек (в то время, как мастерская нового искусства делилась на группы по 2 человека с дифференцированными заданиями) и скульптуры <…> Лекционная часть в ВГХМ сводится, в сущности, к пропаганде идей новейшего искусства: активное знакомство с разнородными

школами и стилями искусства отсутствовали. Брожение, наблюдавшееся в послереволюционный период в среде учащихся, привело к постановлению педсовета ВГХМ о приглашении ряда новых преподавателей: художника Р.Р.Фалька (сезанист), Куприна (импрессионист) и руководителей скульптурной мастерской… Отметим, что программа ВГХМ составлена в духе УНОВИСа, согласно которой вся педагогическая деятельность сводится к изучению новейших систем, начиная с кубизма, отвергнуто центром. <…>» [18].

Спустя время, в марте 1924 года И.Червинка писал товарищам: «Мир наш, наша мировая культура, а с нею наука, в своем движении хотя и бессознательно, но движутся к тому же супрематизму и нам, ранее понявшим сущность и силу супрематизма, необходимо выявиться так, чтобы движение это не уродовалось, а приняло чистую форму, выросло бы в новый закон» [19, с. 146].

У П.Кондратьева в статье «О теории Малевича и новом прибавочном элементе» есть несколько точных строк о методе Малевича: «Малевич не тащил своих учеников через все школы. Сначала он давал каждому работать так, как он хочет, чтобы понять, каковы его психофизические или физиологические данные, на что он способен. И многие оставались на стадии импрессионизма, как, например, Анна Александровна Лепорская, или сезаннизма, как Рождественский, который великолепно знал Сезанна. Юдин в силу своих данных остановился на кубизме. Я помню, как Николай Николаевич Пунин сказа про Рождественского: “Вряд ли у нас в России кто-нибудь так хорошо знает Сезанна, как Рождественский”. А про Юдина он сказал: “Никто в России не знает так хорошо кубизм, как Юдин”. <…> А супрематизмом занимались только два человека – Суетин и Чашник. И Малевич считал ненужным и бесплодным заставлять делать супрематические вещи тех, кому близок импрессионизм. <…> В то же время Малевич считал, что каждый должен знать основные системы искусства» [7, с. 399].

Уже за пределами витебской малевичской педагогической истории в письме К.Рождественского Юдину читаем: «На 5 систем Казимир смотрит как на школу, которую должен пройти каждый культурный художник нашей современности. <…> А кто пытался через старое подойти к новому, что с ними получилось? <…> Но кому из них Вы доверитесь, с тем и пойдете вместе до “самоопределения”. <…> Поэтому я <…> беру всю дорогу К[азимира] для себя как начало <…>» [12, с. 469].

Литература

1. Суриков И. Пифагор – М 2004 https://namedb.ru/name/kazimir
2. Малевич о себе. Современник о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 тт. / Сост. И. Вакар и Т. Михиенко. Т. 1 – М., 2004.
3. ГАВт (Госархив Витебской области), Ф. 837. Оп. 1. Д. 38. Л. 91
4. ГАВт, Ф. 2268. Оп. 3. Д. 8. Л. 45.
5. Карасик И. Об архиве Л.А. Юдина / Лев Юдин. «Сказать своё…» – М., 2017.
6. Малевич о себе. Современник о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 тт. / Сост. И.Вакар и Т.Михиенко. Т. 1 – М., 2004.
7. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. – М. 1990, Т. 1.
8. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 166.
9. Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б), 1921. № 74, 5 апр. С 2.
10. Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М., 2017.
11. Лев Юдин. «Сказать – своё…»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. – М., 2017.
12. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. – Л., 1976.
13. Жмудь Л. Пифагор и его школа – Л., 1990.
14. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие – М., 1994.
15. Шатских А. Вера Ермолаева в Витебске/ Зб.выступленняў на навуковай канфэрэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. – Віцебск, 1994.
16. Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 тт., Т.1 – М., 1995.
17. Ромм А. О состоянии дел в Витебских Государственных художественных мастерских/ Искусство, 1921, № 2–3.
18. В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. – СПб, ГРМ, 2000.

Елена Козовчинская (Оренбург)

Многогранное воплощение образа Поэта в опере А.Петрова «Маяковский начинается»

Мой стих
трудом
громаду лет прорвет
и явится
весомо,
грубо,
зримо
В.Маяковский

Стремление к изображению крупной личности нередко используется как средство осмысления истории. Яркая фигура Владимира Маяковского запечатлена в опере А.П.Петрова «Маяковский начинается» (1983)[45]. Лирика, объективность, повествовательность, направленность внутрь себя, своей души и на внешний мир – именно такое многогранное воплощение образа Поэта. Маяковский показан на историческом фоне – революция, первая мировая война. Здесь композитор передает своё увлечение историей, а именно сложным периодом российской действительности начала XX века. «Нечто вроде “Истории России” в наиболее ярких, переломных точках времени, – делится с читателем автор. – Непременно – через крупную личность, которая этот перелом вбирает и отражает своей судьбой»[46]. В этих словах видно, что Петрова притягивает драматизм осмысления Маяковским сложной исторической ситуации.

В творчестве Петрова образ Поэта не раз являлся посредствующим звеном при реализации его особого интереса к реальной действительности. Впервые это обнаружилось в сочинении, где автор

[45] Премьера оперы «Маяковский начинается» состоялась 13 апреля 1983 г. в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С.М.Кирова. Дирижёр Ю.Х.Темирканов, постановщики Н.Д.Касаткина и В.Ю.Васильев, художник И.А.Иванов.
[46] Петров, А.П. Во весь голос [Текст] / А.П.Петров // Лит. газета. – 1983. – 27 апр.

обратился к образу А.С.Пушкина: трагическая судьба великого поэта легла в основу балета «Пушкин» (1979)[47].

Опера «Маяковский начинается» состоит из двух действий, каждое из которых поделено на сцены. Музыкальная драматургия имеет свои характерные особенности, связанные с воплощением неординарной, порой экстравагантной творческой личности. «Само новаторство Владимира Маяковского, – рассказывает композитор, – дало нам право иногда выходить за пределы традиционных форм оперного спектакля»[48].

Опера имеет жанровый подзаголовок, данный композитором – феерия. Здесь автор нацелен на обрисовку избранного им персонажа. «Феерия» трактуется как «театральное или цирковое представление сказочного содержания, отличающегося пышной постановкой и сценическими эффектами»[49]. В духе обозначенного жанра первое действие открывается номером «Рождение поэта»: на сценическом заднике нарисовано звёздное небо, которое внезапно прорывается и сквозь него на сцену выходит главный герой. Жанровое определения «феерия» соответствует не только сценографическому, но и драматургическому решению оперы. Буффонада и эксцентрика стали принципиальными компонентами спектакля.

Композитор последовательно выстраивает характеристику главного героя на протяжении всей оперы. Сквозная нить протягивается от Пролога (Поэт входит на Землю словно из космических просторов), через картину горячих творческих споров с идейными противниками – томными символистами, через диалоги с Гамлетом, Раскольниковым, Дон-Кихотом, – до сцены с последним монологом («Где глаз людей обрывается куцый»), предсказывающим победу нового над старым. Поэт «вселенского» размаха, огромное напряжение самой его личности захватили Петрова.

---

[47] Характеристика героя только средствами жанра балета показалась для композитора недостаточной. Гений русской литературы, взятый как сценический образ, у Петрова не мог быть безмолвным. Хореографическое решение было дополнено введением в балет чтеца, солистки (меццо-сопрано) и хора (что жанровое определение, данное автором – вокально-хореографическая симфония). Чтец комментирует события и является носителем звучащего пушкинского слова. Тем самым, в балете проступают черты оперы или оратории. Данный аспект не входит в поле зрения настоящего диссертационного исследования.

[48] Опера о Маяковском // Советская культура. – 1983. – 25 янв.

[49] Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 2001. – С. 850.

Либретто принадлежит М.Г.Розовскому[50]. Специфичность словесного текста определяется обильным использованием литературного наследия реального прототипа главного героя – Маяковского[51]. Внедрение его текстов уже само по себе обусловило соответствующие музыкальные средства: композитор вводит декламацию, чтение, ритмизованную речь. Тем самым, типичный для оперного жанра путь – синтезирование музыкального и поэтического – решительно оправдан в данной ситуации, и при этом выглядит как особый, индивидуализированный подход.

В либретто прослеживается заимствованный из киноискусства принцип монтажа, кадровости. Отрывки из стихотворений, поэм, прозы, автобиографических заметок Маяковского, а также строки других русских поэтов начала XX века – Игоря Северянина, Велимира Хлебникова – соединены между собой мозаично, фрагментарно.

Опера Петрова отразила особенности литературного языка Маяковского. Уже сам вид его стихов обращает на себя внимание чёткой, непривычной графической структурой. Агитационная направленность, ораторский стиль и, как следствие, волевые интонации – это качества, ориентирующие на интенсивное взаимодействие автора и слушателя. Активность поэтического языка, особую напористость стихотворений отмечают многие исследователи. Так, литературовед Б.Гончаров подчёркивает: «Маяковский – творец новой лирики… Границы поэтического “я” раздвигаются: лирика сливается с публицистикой» [52].

Черты поэзии Маяковского анализировали не только литературоведы. Имеются и воспоминания современников. Они также выявляют сильную коммуникативную, ораторскую направленность его творчества: «Всё в стихах Маяковского было рассчитано на слушателя, а не на читателя. Его отлично характеризует слово “площад-

---

[50] М.Г.Розовский – автор и литературного источника – пьесы «Высокий» (Высокий – так называли Маяковского царские охранники). Название оперы «Маяковский начинается» заимствовано из одноимённой поэмы Н.Н.Асеева, современника поэта.

[51] Либретто состоит из фрагментов стихотворений: «Послушайте!», «Люблю», «А вы могли бы…», «Кофта фата», «Ночь», «Утро», «Из улицы в улицу», «Вам!», «Ко всему», «Лиличка!», «Братья писатели», «К ответу!»; отрывков из поэм «Во весь голос», «Облако в штанах», «В.И. Ленин», «Человек», «Флейта-позвоночник», «Про это». Включены также воспоминания В.В. Маяковского, собранные им в небольшом прозаическом сборнике «Я сам». Использованы стихотворения «Ананасы в шампанском» И.В.Северянина, «Бобэоби» В.В.Хлебникова.

[52] Гончаров Б.П. Певец «атакующего класса» // Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. – М.: Просвещение, 1986. – С. 199.

ной”»[53]. Именно это качество – заострённую нацеленность на адресата, органично присущую поэзии Маяковского, – Петров выделил как доминирующее в либретто оперы, что, безусловно, повлияло на художественный результат, достигнутый композитором.

Анализ либретто показал активное употребление слов повелительного наклонения. Слова «слушайте», «послушайте», «слышите», «скажите» постоянно звучат в речи героя. Такой текст ярко представляет оратора, трибуна, «горлана-главаря». Уже данные приметы либретто образуют специфику диалогических отношений для претворения образно-тематической пары «Поэт и Слушатель».

Петров интерпретирует образа Поэта удивительно многогранно. Ему удаётся сочетать и черты, присущие ораторскому искусству, и повествовательный оттенок, и особый тип лирики, свойственный поэзии Маяковского.

Одной важнейшей специфической основой для характеристики Маяковского стало его ораторское искусство. Посредством введения именно такого образа Поэта-оратора сформировалась цепочка *автор – адресат*, что также диктовало выбор определённых средств и приёмов. Само обращение к личности Маяковского неизбежно должно было повлиять, в первую очередь, на лексические особенности словесного текста оперы.

«Повелительные тексты» «омузыкаливаются» яркими интонациями – восходящими скачками, акцентировкой верхних тонов в интервалах, нон-легатными штрихами. Воплощение образа Поэта-оратора так явственно воздействовало на вокальный стиль Петрова, что можно говорить о формировании специфического типа мелодики, соответствующего поэтическому слогу Маяковского.

Опера демонстрирует различные виды коммуникативного высказывания. При этом мелодика может быть как традиционной, так и обновлённой через использование современных средств. Немало примеров этому можно найти в сцене «Кафе поэтов». В одних случаях речь героя оформляется просто как чтение, декламация стихотворений («Слушайте, литературная братия»). Иногда используется приём Sprechstimme («Долой вашу религию! Вашу любовь!»). На первый план выходит декламация как доминирующее средство Поэта-оратора.

[53] Маяковский, В.В. Стихи. Поэмы. Проза. Воспоминания современников [Текст] / В.В.Маяковский. – М.: АСТ Олимп, 2000. – 682 с.

Анализируя мелодику Маяковского, нельзя не заметить, что Петров стремится максимально приблизиться к разговорной речи. При этом выписывается приблизительная высота звуков, даётся ритмизация. Такая особенность персонажа ярко претворена в богатой палитре сольного интонирования.

Наличие прямого обращения к присутствующему на сцене персонажу – друзья Маяковского, псевдофутуристы, Мария и другие – объединяет большинство сцен оперы. Именно в них наиболее открыто выявлена направленность на адресата, задействована яркая агитационная стилистика стихов. Доказательствами могут послужить следующие тексты из оперы: «Слушайте, литературная братия» (сцена «Кафе поэтов»), «Ваш капиталистический нос всегда чуял во мне динамитчика» (сцена «Пощёчина общественному вкусу»), «Бросаю вызов!» (сцена «Спор с Раскольниковым»). Музыкальные решения в характеристике героя именно в этих сценах объединены особой – усиленной активностью интонаций.

Поэт у Петрова преподнесён как пламенный трибун. Вместе с тем, в опере показан персонаж, склонный к экстравагантности. Маяковский в воспоминаниях современников остался как человек, стремящийся удивлять окружающих и своим видом, и своим творчеством: острая полемичность, эксцентрика, «позёрство» было свойственно самой поэзии Маяковского[54].

Поэт, склонный к эпатажу, предстаёт особым типом личности. В своих воспоминаниях о Маяковском Шостакович упоминает такие черты его характера, как «любовь к саморекламе, страсть к роскошной жизни»[55]. Таким герой ярко обрисован в сцене «Пощёчина общественному вкусу».

Для воплощения образа Маяковского Петров использует жанровые решения. Для создания эффекта гротеска и сатиры подошли ритм галопа, скороговорка, пародия на маршевость. Применяются также и другие жанры, близкие к бытовой музыке – вальс, танго. Подобную трактовку композитор перенёс из киномузыки, в написании которой он имел большой опыт. Облегчённой музыке присуще свойство, направленное на потенциальный эффект – быть узнаваемой. Иссле-

[54] Склонность эпатировать публику, нашедшая отражение в опере Петрова, ранее не была так ярко использована для образа Маяковского в музыкальном искусстве. Например, Свиридов не акцентировал эпатаж как главное средство характеристики Поэта в своей «Патетической оратории».

[55] Волков, С.М. Свидетельство. Воспоминания Шостаковича / С.М.Волков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.uic.unn.ru/~bis/d-mayak.html

дователь киномузыки Петрова Б.А.Кац подчёркивает: «Пародирование бытового жанра, весьма часто встречающееся в музыке XX века, обычно связано с резким искажением одних его признаков при ясной сохранности других»[56].

Название сцены «Пощёчина общественному вкусу» направляет ассоциации воспринимающего на авангардистское поэтическое течение – футуризм. Его представители ставили одной из своих целей задачу эпатировать публику, создавать атмосферу скандала[57]. Текст либретто здесь стилистически соответствует футуристическому. Например, друзья Поэта декларируют лозунг: «Только мы – лицо нашего времени». Плакатно выстроенные реплики-повторения «Мы! Мы!» музыкально представлены в виде гармонически звучащего тритона. Футуристическое «речетворчество» («Бо-бэ-о-би») и агрессивная настроенность («Бей его по морде бессмыслицей») показаны при помощи речитативно-декламационной мелодики. Кроме этого, композитор использует и речевую скороговорку («Нас всего, быть может, только семь»).

Автор оперы, создавая броский образ, подчеркивает такую особенность Маяковского как стремление привлечь внимание к своей персоне: «Эй, вы! … Я иду!». Употребление слов-обращений специфично для образно-тематической пары «Поэт и Слушатель». Важную роль Поэта в обществе, Поэта как носителя художественных идей и открытий Маяковский чувствовал и показывал это своё ощущение в эпатажной манере: «Я поэт. Этим и интересен».

Подобная характеристика героя находит отражение и в оркестровом вступлении к этой сцене, нацеленном на эффектность: здесь даётся соло трубы, мелодия движется по восходящему нонаккорду, глиссандо тубы идёт на фоне кластерных акцентированных аккордов в динамике *ff* и *f*, проставлена авторская ремарка barbaro – с итал. «дико», «резко». Композитор и здесь, и далее избирает оригинальный оркестровый состав, в котором соединены привычные тембры и шумовые инструменты: клаксон, свисток, ferro gofrato (стиральная доска), legno (деревянная дощечка), фортепиано, трактованное как удар-

56 Кац, Б.А. «Квадратура круга», или Несколько соображений в связи с киномузыкой А. Петрова (начало) [Текст] / Б.А.Кац // Сов. музыка. – 1988. – № 2. – С. 16.

57 Семеро писателей-футуристов Д.Бурлюк, А.Кручёных. В.Маяковский, В.Хлебников, Б.Лившиц, Н.Бурлюк, В.Кандинский в 1912 году выпустили альманах «Пощёчина общественному вкусу», а четверо первых подписались под одноимённым манифестом.

ный инструмент. Здесь же туба solo исполняет несколько изменённый, но весьма узнаваемый «Собачий вальс»[58].

У Поэта, стремящегося эпатировать публику своим выступлением, специфическая вокальная партия, которая вначале представляет мелодику инструментального типа, а затем выписана знаками, определяющими приблизительную высоту. Шаржированная совершенно абсурдная тема основана на широких диссонантных разнонаправленных интервалах. Здесь Петров использует приём Sprechstimme со специальными обозначениями. Вместо нот выписаны знаки, предписывающие «примерную высоту звука», «возможно более высокий звук», «возможно более низкий звук»[59].

Такая «эпатирующая» трактовка образа Маяковского дополняется красочными «включениями»-репликами других персонажей: насмешливой у четвёртого футуриста («Заумь! То есть за умом ум!»), капризно-утвердительной у второй футуристки («Да! Заумь!»), издевательски-саркастической у Поэта («Я – циник!»). В конце сцены достигается многослойная полифоничность: здесь разыгрывается целое футуристическое действо с постепенным включением персонажей, у каждого из которых своя вокальная партия.

Полистилистическое и политональное сочетание мелодических линий решено в игровой манере: смешаны различные типы мелодики. В одной партии это речитация на одном звуке и резкие скачки на нону (F-dur). У другого – движение по трезвучию в умеренном темпе и чётком ритме, украшенное мелизматикой (B-dur) «в стиле бельканто» (ремарка автора). Акцент на арпеджио сделан у третьих: опора на нисходящий мажорный квартсекстаккорд с «нахальной, вызывающей» интонацией (C-dur) и дробление долей на staccato «в стиле вокальных упражнений» – «По, по, щё, щё, чи, чи, на, на!» – так дробится слово «пощёчина».

Подводя итог, можно заключить, что претворение фигуры Маяковского связано, в первую очередь, с оригинальностью драматургического замысла, а также театральностью мышления композиторов. Ведущей особенностью в образа Поэта становится использование

[58] Эффект сатиры применяет и Агафонников в заключительной картине оперы «Сергей Есенин». Отвечая на эмоциональные, взволнованные реплики Поэта, Чёрный Человек иронически обращается к слушателю-зрителю: «Ах, люблю я поэтов! Забавный народ». Фрагмент заостряется особым тембровым колоритом: композитор использует редкий инструмент флексатон, чья окраска звука воздействует на воспринимающего, усиливая мрачное настроение эпизода.

[59] Ремарки самого композитора.

комплекса средств, способствующих активному, подчёркнутому привлечению внимания. В литературоведении этот приём называется «педализацией темы» (Б.В.Томашевский[60]). На такое активное внимание к главному действующему лицу, направлены важнейшие компоненты музыкального языка.

Партия самого Поэта дана в едином стиле. Как правило, это может быть речитатив или – чаще – декламация, иногда разговорная речь. Для тембровых эффектов применяются редкие инструменты, в частности, шумовые, туба, орган, виброфон и др.

Многогранная трактовка образа Поэта, представленная Поэтом-оратором, рассказчиком, борцом, лириком, требует особых средств воплощения для каждого типа, но все они переплавляются в образ единой удивительно неординарной личности, коей является Владимир Маяковский.

[60] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334с.

Сведения об авторах

Аплечеева Мария Владимировна (Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического хора, преподаватель сольного пения и вокальной подготовки Санкт-Петербургского государственного университета культуры.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований.

Ибрагимов Игорь Наримановичч (Петербург) – магистрант СПбГИК.

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского института кино и телевидения, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Козовчинская Елена Анатольевна – заведующая ПЦК «Теория музыки» музыкального колледжа Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей, старший преподаватель кафедры истории и теории музыки ОГИИ имени Л. и М.Ростроповичей.

Корина Наталия Дмитриевна (Москва) – научный сотрудник Музеев Московского Кремля.

Котович Татьяна Викторовна (Витебск, Беларусь) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П.М.Машерова.

Логинова Марина Васильевна (Саранск) – доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарёва

Мясников Владимир Степанович (Москва) – доктор исторических наук, профессор, академик РАН.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Полисадова Ольга Николаевна (Владимир) – кандидат искусствоведения, доцент Лицея-интерната № 1.

Попов Денис Александрович (Саратов) – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории, истории и педагогики искусства Института искусств Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Серёгин Николай Васильевич (Горно-Алтайск) – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов и оркестрового дирижирования Алтайского государственного института культуры.

Скоробогачева Екатерина Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Смирнова Ольга Алексеевна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры педагогики, социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей

Соловьева Кристина Васильевна (Саратов) – преподаватель иностранных языков факультета среднего профессионального образования Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, председатель ПЦК «Гуманитарные дисциплины», преподаватель первой квалификационной категории.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Содержание

Николай Хренов (Москва)
Искусство Серебряного века в контексте циклической логики функционирования русской культуры. *Очерки 10–12* 3

Николай Серёгин (Горно-Алтайск)
Серебряный век как фактор художественно-просветительного импульса современного музыкального искусства и образования 31

Екатерина Скоробогачева (Москва)
Корреляция традиций в период Серебряного века на примере монументальной живописи московского храма Иоанна Предтечи на Пресне 46

Игорь Ибрагимов (Петербург)
А.Н.Бенуа как историк русского искусства 60

Наталия Корина (Москва)
Педагогическая деятельность А.М.Корина в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества в период Серебряного века 70

Александр Демченко (Саратов)
Александр Бенуа 81

Александр Демченко (Саратов)
Художники-волжане 88

Ольга Полисадова (Владимир)
Сергей Дягилев и финансирование «Русских сезонов» 107

Николай Хренов (Москва)
Искусство Серебряного века в контексте циклической логики функционирования русской культуры *Очерки 13–15* 112

Владимир Мясников (Москва)
Густав Густавович Шпет – мыслитель Серебряного века 149

Марина Логинова (Саранск)
Эстетический аспект «непостижимого» в философствовании С.Л.Франка 156

Ольга Смирнова (Оренбург)
Концепция «космического хозяйства» в системе русской
философско-религиозной мысли рубежа XIX–XX вв.
как проявление духовных исканий эпохи 160

Александр Казин (Петербург)
Серебряный век как парадокс. Символ символа 172

Денис Попов (Саратов)
Внеконфессиональная и надконфессиональная
религиозность в «Розе Мира» Даниила Андреева 184

Александр Демченко (Саратов)
Михаил Кузмин 191

Александр Демченко (Саратов)
Сергей Дягилев 198

Николай Хренов (Москва)
Искусство Серебряного века в контексте циклической логики
функционирования русской культуры. *Очерки 16–19* 220

Александр Демченко (Саратов)
Хуан Рамон Хименес 266

Александр Демченко (Саратов)
Федерико Гарсиа Лорка 275

Кристина Соловьева (Саратов)
Феномен Павла Челищева 299

Аплечеева Мария (Петербург)
С.С.Прокофьев «Пять стихотворений Ахматовой»
в интерпретации К.В.Изотовой. Опыт исполнительского анализа 311

Владислав Петров (Астрахань)
Дадаизм в искусстве: основные признаки феномена 330

Татьяна Котович (Беларусь)
Казимир Малевич. Витебск. Школа 340

Елена Козовчинская (Оренбург)
Многогранное воплощение образа Поэта
в опере А.Петрова «Маяковский начинается» 358

Сведения об авторах..... 366

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XIX

По материалам VI Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VI»
«Серебряный век»

28 января 2021 года

Редакторы – Е.А.Скоробогачева, С.П.Шлыкова

Подписано к печати 26.03.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 23,25. Уч.-изд. л. 17,7. Тираж 100. Заказ 32.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1