

Символизм и модерн в России: культурологические аспекты изучения русской культуры конца XIX—начала XX в. в курсе МХК

Ю.В.Аленькова

Н почти столетие отделяет нас от эпохи “серебряного века”, а ее голос, предрекающий “невиданные перемены” и “неслыханные мятежи”, сегодня звучит все сильнее. Трудно удержаться от соблазна лишней раз отметить удивительную притягательность культуры этого периода для старшеклассников, когда идет процесс формирования личности, когда наиболее остры эмоциональные восприятия изучаемых произведений. “Серебряный век” входит в их жизнь поэзией А.Блока на уроках мировой литературы, полотнами М.Врубеля, художников “Мира искусства” и “Голубой розы”, музыкой А.Скрябина и И.Стравинского, рассказами об интереснейших театральных экспериментах на уроках МХК. Однако зачастую от школьников ускользает понимание целостности этой эпохи, где при всем разнообразии художественных направлений шел мучительный поиск оснований принципиально иного типа культуры, отличного от культуры середины XIX в. Именно с уяснения особенностей культуры рубежа XIX—XX вв. необходимо начинать разговор о “серебряном веке” на уроках МХК.

Предлагаемый материал может быть использован учителем в качестве введения в тему “Русская художественная культура конца XIX—начала XX в.” или в качестве серии уроков. Упор делается на анализ символизма как общекультурного явления этого периода, рассматривают-

ся яго філосафско-эстэтычныя ўстаноўкі, іх ўплыв на фарміраванне эстэтыкі модэрна. Агульны ход абсуджэння тэмы можа быць задан наступным планам:

1. “Невіданыя перамены, неслышаныя мятежы”. Образ эпохі рубяжа XIX—XX вв.

2. “Дзеці рубяжа”. Сымвалізм як культурнае з’яўленне “срэбранага стагоддзя”.

3. “Сымвал ёсць знаменне іной дзейснасці”. Філосафско-эстэтычныя ўстаноўкі сымвалізму.

4. “Іскусства ёсць іскусства жыць”. Жызнетворчы праект рускага сымвалізму.

5. “Стыль модэрн”. Агульнасць філосафско-эстэтычных устаноўкі сымвалізму і модэрна.

1. Некаторыя штрихі к образу эпохі канца XIX—пачатка XX в. могуць зрабіць самі вучнікі. Учыцелю важна абагуліць высказванні ўчашчыхся, а галоўнае — паказаць, як у такой сітуацыі адчуваў сябе творчы інтэлігенцыя. Калі светазгляд другой паловы XIX в. во многім быў сфарміраваны філосафіяй пазітывізму, прыводзіўшы адзіным дастовярным істочнікам ведаў аб свеце дакладныя навукі, то на рубяжы стагоддзя сітуацыя мяняецца. Гэму спрыялі адкрыцці ў шэрагу абласцей навукі (здесь зноў магчымасць звярнуцца да міжпрадметных сувязей, вярнуўшы да неэўклідовай геаметрыі, аб адкрыцці радыоактыўнага выпраменьвання, аб падзеле атома, аб тэорыі адноснасці). Гэтыя адкрыцці разбурылі тое, што раней казалася незыблым, стварылі адчуванне разбураўвання самога аснова быцця: “Свет адразу зраўнаўся хвіляватым, ілюзійным, таіснасцівым; ён аднаўчыў мноства аспектаў для свайго прыняцця; за відымым, даступным звычайным адчуванням, адгадваўся нешта невядомае, непастыжнае, а можа быць, і непастыжнае... Дзейснасць адглушала какай-то амаль фантастычнай сімфоніяй з’яўленняў, свайстваў, падзеяў і ўплываў

чатлений, словно накануне мифического “страшного суда”. Многим казалось, что буйство неведомых стихий готово охватить все мироздание” [1, с. 15]. Ощущение исторического перевала, водораздела эпох запечатлелось в строках Вяч.Иванова:

*Потерпи еще немного,
Скорбный путник, Человек!
Доведет твоя дорога
До склоненья новых рек.
Миновав водораздела
Мирового перевал,
Горы, блещущие бело,
Ты завидишь, — Дух сказал.
Стены бледные возглавят
Летопись последних дел
И над временем поставят
Беспредельному предел.
Все узнают: срок недолог,
Дни вселенной сочтены, —
И совется тихий полог
С беспощадной глубины [2, с. 102].*

Предчувствия “невиданных перемен” и “неслыханных мятежей” порождали весьма противоречивые настроения. С одной стороны, мерещились “горы, блещущие бело”, с другой стороны, — надвигающиеся катастрофы: “поэты видели не только грядущие зори, но и что-то страшное, надвигающееся на Россию и мир...” [3, с. 164]. Это что-то страшное являлось в образе Грядущего Хама Д.Мережковскому, звучало “медным зовом” в поэзии А.Блока, пугало ужасными гримасами города на полотнах М.Добужинского, а “крушение кумиров”, запечатленное С.Франком, оборачивалось “апокалипсисом нашего времени” в трудах В.Розанова.

Прежние кумиры науки, политики, морали дискредитировали себя, ибо человеческое общество, поклоняющееся им, в итоге пришло к глубочайшему социально-экономическому и политическому кризису, породило мировую войну. Одним из важнейших кумиров, нуждающихся в разоблачении, стал кумир прогресса, цивилизации. В русской философской мысли появились теории о кризисе культуры как конце органичной эпохи и торжестве цивилизации, как победе некоего гигантского механизма, подчиняющего себе человека. Опасность цивилизации, по мнению русских мыслителей, заключалась не столько в возрастающей роли машинизма, сколько в его воздействии на духовную жизнь общества, в подмене проблем духовного совершенствования проблемами материального устройства мира. “Машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине — привод к колесу” [4, с. 29]. Противостояние цивилизации, ассоциирующейся с “неустанным ревом машины, кующим гибель день и ночь”, станет заботой русского символизма, который возьмет на себя миссию возрождения и оберегания духовного начала человеческой культуры.

2. В истории русской культуры конца XIX—начала XX в. символизм, возникший поначалу как литературное направление, вскоре превратился в явление общекультурное. Это означало не только проникновение символистских ростков в разные виды искусства — живопись, музыку, театр, но и формирование специфического мировоззрения, особого способа мышления, образа жизни, которые были своеобразным протестом против мышления, образа жизни людей предшествующей эпохи. “Детьми рубежа” называл символистов А.Белый, подчеркивая тем самым, что именно им было суждено пережить и осмыслить водораздел культурных эпох: “Мы, дети рубежа,

позднее встречаясь, узнавали друг друга; ведь мы были до встречи уже социальными подпольщиками культуры; группа объединилась не столько на “да”, сколько на “нет”; эпоха, нас родившая, была статична; мы были в те годы — заряд динамизма; отцы наши, будучи аналитиками, превратили анализ в догму; мы, отдаваясь текущему процессу, были скорей диалектиками” [5, с. 200].

Рождением символизма в русской культуре принято считать март 1892 г., когда Д.Мережковский прочел доклад “О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы”. В современной исследовательской литературе по отношению к русской культуре конца XIX—начала XX в. используются два термина — “декадентство” и “символизм”. “Декадентами” называют плеяду поэтов конца XIX в. — “старших” символистов: Д.Мережковского, Н.Минского, З.Гиппиус, Ф.Сологуба, К.Бальмонта, И.Коневского и занимавшего промежуточное положение между ними и новыми поколениями литераторов В.Брюсова. Их творчество пронизано пессимизмом, верой в неизбежность мировой дисгармонии, они — индивидуалисты, почитатели Шопенгауэра. Термин “символисты”, или “младшие символисты”, употребляется по отношению к творчеству А.Белого, А.Блока, Вяч.Иванова. Их отличает оптимистическая вера в возможность обновления мира, замешанная на уникальном синтезе идей Ф.Ницше и Вл.Соловьева.

В отличие от литераторов художники меньше были связаны с философскими доктринами, но с поэтами их роднила общность мироощущения. Таково творчество М.Врубеля, В.Борисова-Мусатова, а также художников объединений “Мир искусства” и “Голубая роза”, несмотря на то что их творческие методы очень разные. В музыке символистам близок Н.Скрябин, в театре — С.Дягилев, сумевший объединить в единое целое композито-

ров, художников, танцовщиков, воплотить идею синтеза искусств.

Спецификой русского символизма, как и в целом культуры “серебряного века”, была его глубинная связь с развитием философско-религиозной мысли, с идеями Вл.Соловьева, П.Флоренского, Н.Бердяева и др. Русским символизмом актуализируются тема прошлого, истории увиденной сквозь призму современности, обращение к мифу и фольклору, тема взаимоотношений человека и мира. Но к какой бы теме ни обращался символизм, ее трактовка была противоположна той, которую могло бы дать искусство второй половины XIX в.

3. Основу символистской эстетической концепции составляет признание двойственности всего сущего, присутствия в каждом явлении эмпирического мира явлений мира духовного. Символ является носителем этой двойственности. Будучи “неисчерпаем в своем значении”, говоря на своем “сокровенном языке (иератическом и магическом)”, он открывает “нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову” [6, с. 141]. Символ соединяет два мира — мир эмпирической реальности и мир метафизической реальности (материальный и идеальный). Он оказывается тем инструментом, посредством которого человек может проникнуть в то, что недоступно позитивной науке с ее ограниченными методами.

Символист проходит путь, очерченный формулой Вяч.Иванова “*a realibus ad realiora*” — от реального к реальнейшему. Пройти его можно лишь при наличии веры в “*realibus in rebus*” (в сокровенную реальность как таковую). Вернуть утерянную веру призвано искусство. Таким образом, символизм пересматривает представление о реальности и признает наличие в ней двух уровней — материального и духовного, ищет пути их взаимопроникновения, в то время как внимание критического реализ-

ма направлено лишь на материальный мир, здешнее бытие.

В представлении символистов художник являлся пророком, жрецом и демиургом, создающим новые миры и призванным своим творчеством содействовать вселенскому преобразению человечества. В этом цели нового искусства соприкасаются с религиозными целями, искусство становится теургией. В трудах Вл.Соловьева это понятие трактуется как преобразование действительности и человека, преобразование мира по законам красоты, соединение духа человеческого с духом божественным. Искусство должно “одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь” [7, с. 404]. Художник-теург, по Соловьеву, совершает три подвига: “подвиг Пигмалиона”, когда он через внесение идеального начала в косную неопределенную материю просветляет и преобразует его; “подвиг Персея”, когда совершенствует нравственную и социальную жизнь; “подвиг Орфея”, когда творец пытается спасти человеческую личность из ада смерти. Сама жизнь художника-теурга становится искусством.

Если творцы второй половины XIX в. придерживались мнения о том, что назначение искусства — наиболее точное отображение жизни, то для символистов стирались грани между искусством и жизнью, что нашло свое выражение в формуле А.Белого “Искусство есть искусство жить” или “Жизнь есть личное творчество” [4, с. 238, 241]. В этой формуле выражено отношение к проблеме творчества, характерное не только для символизма, но и русской философии начала XX в., когда само человеческое существование отождествлялось с творчеством.

4. Жизнетворческий проект русского символизма был не только теоретической конструкцией, но и жизненной практикой. Интересными примерами осуществления этого проекта могут послужить два явления, достаточно

важных для понимания сути символистской культуры, — “аргонавтизм” и ивановская “башня”. Кружок “аргонавтов” сгруппировался вокруг А.Белого в начале XX в., примерно в 1901—1904 гг. Это был союз единомышленников, “чудаков”, олицетворявших собой “психологический тип того времени”. Его костяк — А.Белый, С.Соловьев, Вас.Владимиров, А.С.Петровский, М.Эртель, братья Кобылинские и др. Само название “аргонавты” возникло позже и было придумано Львом Кобылинским (Эллисом), вдохновленным стихотворением А.Белого “Золотое руно”, где в образе руна воспевалось солнце. Ставя программой-максимум задачу пересоздания жизни, “аргонавты” начали с реализации программы-минимум — переустройства быта и человеческих отношений. Это нашло отражение в системе ритуальных акций и действий. Они встречали рассветы и провожали закаты, гадали по звездам, распознавали знамения, выработали особый язык — “мифологический жаргон”, который был понятен лишь посвященным. Когда этот язык выходил за пределы кружка “аргонавтов”, он воспринимался как лепет безумца. Именно такое впечатление производили странные карточки, рассылаемые А.Белым от имени мифических существ редакторам некоторых журналов: “Виндалай Левуллович Белорог. Единорог. Белендриковы поля, 24-й излом. № 31”, или “Огыга Пеллевич Кохтик-Ррогигов. Единорог, Вечные боязни. Серничихинский тупик, д.Омова” [8, с. 140]. Подобные шутки и чудачества для “аргонавтов” не были позерством или театральной игрой. В отличие от эпохи барокко, пронизанной игровым элементом, эпоха символизма не принимала игры как своего содержания. Жизнетворчество “аргонавтов” носило принципиально неигровой характер. Символисты не играли в новую реальность, а создавали ее. В облике мифических существ угадывались облики реальных людей, знакомых и близких:

“В XVIII веке носили парики и Матрену называли Пле-нирой; в XX веке сняли парики; 1901 году студенты-естественники говорили: “Здесь бегал фавн”; под фавном разумели... приват-доцента Крапивина” [9, с. 19].

Подобное пересоздание действительности не уклады-валось в рациональные рамки и шокировало обыденное сознание. Но именно этого и добивались символисты, про-тивопоставляя свой жизнестроительный пафос размерен-ному, рационализированному, но “хиреющему” ритму жизни. Их чудачества возводились в ранг священного безумия, которое было проявлением возникшего в кру-гах “аргонавтов” мифа о Ф.Ницше как предтече, провоз-вестнике будущего перерождения. Сами же они считали себя его последователями, возлагая на собственные пле-чи функцию путеводителей в походе за “золотым ру-ном” новой культуры. Об этом убедительно свидетель-ствуют юношеские заметки А.Белого: “Я зову вас, братья, от разлагающегося стоящего болота, к которому привели вас живые мертвецы, — к голубому океану! Я зову вас на горные вершины! Вы орлы, которым сказали, что у них подрезаны крылья, и которые поверили на сло-во...Проснитесь!.. Тогда вы прогоните от себя непрошен-ных мудрецов, тогда вы посмеетесь вместе со мной своей прежней слепоте! Проснитесь, назло мудрецам” [10, с. 221]. Аргонавтизм просуществовал недолго. Юношеский пыл вскоре охладел, у участников этого кружка опреде-лились собственные творческие пути. Однако их духов-ная общность сохранялась еще долгое время.

Несколько позже московского кружка “аргонавтов” в Петербурге возникает новый центр символистского ми-фотворчества — знаменитая “башня” Вячеслава Ивано-ва. “Башней” называли угловой выступ многоэтажного дома по Таврической улице, д. 25, где в 1905 г. посе-лился после возвращения из-за границы Вяч. Иванов. По

средам “башню” посецалі поэты Ф.Сологуб, З.Гиппиус, А.Блок, М.Кузмин, художнікі К.Сомов, М.Добужинскі, Л.Бакст, філосафы В.Розанов, Н.Бердяев, тэатральныя дзеяцелі В.С.Мейерхольд, В.Комісаржэўская, порай з Масквы прыезжал А.Белы, іногды на “башню” захажывал А.Луначарскі і др. Воскрэшая атмасферу антычнага сімпосіона, сократычнага піра, Вяч.Іванав пыхтаўся заложыць асновы для возрождэння каллектыўных форм творчэства. Іванавскаму сімпосіону была прысуца свабода выражэння мыслі, равны аўтарытэт удзельнікаў, як пачынаючых пэтов, так і корыфеев, незавершэнность дыялогаў, сацэтанне вербальных і невербальных форм абшчэння, когды чтэнне стыхав, ісполненне музыкы, прэдставленне спектаклей сменалось разнымі каллектыўнымі дзействамі. Сократычэскі спор і дыонісыіскае пачало слывалісь в еднуню містэрыю, в каторую адноврэмэнна вкраплялісь хрысціянскія элемэнты — открытось людям і міру, бэскорыстна пэддэржка мэтрэм сімвалізма малодых пачынаючых пэтов, релігійна блізость, перэрастаючая в “дружбу-філію” (что характэрно для атношэння Іванова і Бердяева) [11, с. 132—141]. В містэрыі чэловечэскіх атношэнняў органычно саеднлалісь жыць і художэствэннае творчэство, саствавлшчэе аснову жызнэтворчэства русскіх сімвалістаў.

5. Другой варіант жызнэтворчэскага прэекта в художэствэннаў культурэ пачала ХХ в. даўт нам поіскы творцаў стільа модерн. Творчэскія ўстанавкы модерна і філосафска-эстэтычэскія ўстанавкы сімвалізма былі тэсно переплетэны. Во многам модерн і сімвалізм выступают двума іпостасямі адных і тэх же явлэнняў культурэ конца ХІХ—пачала ХХ в. В Россіі не было крупных тэоретіков модерна, как, напрымер, бэльгійец А.Ван де Вельде. Тэоретычэскія аснованія новаў эстэтыкы былі заложэны крупнейшымі русскымі сімвалістамі.

Общими для символизма и модерна была идея жизнотворчества. В модерне теургические устремления, направленные на преобразование жизни, вылились в эстетизацию жизненной среды, а путь к желаемым преобразованиям лежал через попытку “образовать” вкусы заказчиков. Не случайно главным объектом, где сфокусировались все творческие искания русского модерна, стал купеческий дом-особняк. Мы можем проследить воплощение важнейших эстетических принципов модерна и формирование нового пластического языка на примере знаменитых особняков, выстроенных Ф.О.Шехтелем, Л.Н.Кекушевым, и др. Их нельзя представить без знаменитых панно Врубеля, гобеленов, уникальных образцов декоративно-прикладного искусства. Все жизненное пространство особняка эстетически организовано, а главное — принципом организации выступает идея синтеза, причем осуществляемая на разных уровнях — от синтеза разных видов искусства к синтезу искусства и жизни.

Любовь творцов эпохи модерна ко всему органическому выливается в стилизацию всевозможных цветов и растений, которая стала излюбленным приемом архитектуры и изобразительного искусства модерна. Стилизованные формы растений окутывают интерьер, застывают в форме лестниц, мебели, люстр, рисунка обоев. Они выходят наружу и очерчивают собой контуры здания. Здание модерна представляет собой некий единый организм, возникающий по воле архитектора, подобно творению живой природы.

Не менее важной особенностью для характеристики особняка эпохи модерна является мифологизация жизненного пространства, выражающаяся в своеобразной игре со “сверхъестественным миром”. В интерьер вводятся всевозможные мифологические персонажи: химеры, карлики, чудовища, змеи и т.д. Они создают некую сказочную ат-

мосферу. Например, в знаменитом особняке Рябушинского создана атмосфера сумрачного подводного царства. Тяга к мифологизации проявляется в одухотворении всех предметов быта, которые словно ведут диалог с владельцем особняка. “Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться: вся утварь взбунтовалась, метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует абсолютного значения, как будто варить не абсолютное значение”, — писал об атмосфере особняка модерна О.Мандельштам [12, с. 225]. Таким образом, стремление модерна эстетизировать действительность обернулось “эстетическим насилием над жизнью”. И.Грабарь писал: “Современная жизнь сложилась так, что в обыденной обстановке хочется известной уютности, спокойствия, хочется удобно сесть, удобно прилечь, не иметь против глаз на стене, без конца ползущих на вас, как стекла калейдоскопа, линий и красок” [12, с. 276].

Модерн таил внутри себя немало противоречий. Одно из них заключалось в том, что его теургические устремления приземлились, даже опошлились. Как замечает Е.В.Ермилова, “в этом смысле он представлял конкретизацию, но и вульгаризацию идей символизма. Стремление к предельной теургической действенности искусства роковым образом приводит лишь к оформлению (обслуживанию) быта всеми искусствами” [13, с. 102]. В каком-то смысле в модерне воплотилось положение о трагедии творчества Н.Бердяева. Творческий порыв, направленный на преобразование бытия, устремленный за грань данного мира, воплощается лишь в более или менее совершенных произведениях искусства. Так случилось и с теургическим устремлением модерна: застыв в прекрасных

вещах, жизнетворческая идея утратила свой первоначальный смысл.

Другим противоречием модерна было то, что, несмотря на свою элитарность и аристократизм, он в итоге стал стилем мелкой и средней буржуазии, мещанства. Модерн, низведенный до ширпотреба, оказался достаточно живучим, и еще почти десятилетие определял как облик городов, так и уклад жизни мещанства. В 20-е гг. эстетика модерна была заменена идеями конструктивизма, функционализма, которые более отвечали условиям бурно развивающейся цивилизации. И все же лучшие произведения “стиля модерн” обладают и всегда будут обладать удивительной и притягательной силой. В этом и заключена суть попытки прорыва модерна, что роднит его с русским символизмом начала XX в.

1. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX—начала XX века. — М., 1991. — С. 15.
 2. Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 102.
 3. Бердяев Н.А. Самопознание. — М.: Книга, 1991. — С. 176.
 4. Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 29, 238, 241.
 5. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 1. — М.: Худож. лит. 1989. — С. 200.
 6. Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 141.
 7. Соловьев В.С. Общий смысл искусства. Соч. в 2 т. — М.: Мысль, 1988. Т. 2. — С. 404.
 8. Лавров А.В. Андрей Белый в 1990-е годы. — М., 1995. — С. 140.
 9. Белый А. Начало века. Воспоминания в 3 кн. Кн. 2. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 19.
 10. Лавров А.В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. — 1979. — Л., 1980. — С. 121.
 11. Письмо Н.А.Бердяева В.И.Иванову. // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. — М., 1996. — С. 132—141.
- 3 "Асновы мастацтва". № 3, 1999 г.

12. Борисова Е.А., Стергин Г.Ю. Русский модерн. — М., 1994. — 276 с.
 13. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. — М., 1989. — С. 102.
-