

- ¹³ Там же. С. 77.
- ¹⁴ Там же. С. 80.
- ¹⁵ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания / Сочинения. В 2 т. Т. 2 /Общ. ред. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; Примеч. С.Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1988. С. 156.
- ¹⁶ Флоренский П.А., свящ. Философия культа (Опыт православной антропологии) /Сост. Игумен Андроник (Трубачев); ред. Игумен Андроник (Трубачев). М.: Мысль, 2004. С. 56 – 57.
- ¹⁷ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания. С. 174.
- ¹⁸ Флоренский П.А., свящ. Философия культа. С. 58.
- ¹⁹ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания. С. 174.
- ²⁰ Флоренский П.А., свящ. Философия культа. С. 57.
- ²¹ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 477.
- ²² Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 25.
- ²³ Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка /Сост., подгот. текста и коммент. Е.В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 226.
- ²⁴ Флоренский П., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии /Сост. игумена Андроника (А.С. Трубачева); Подгот. архив. материалов игумена Андроника (А.С. Трубачева), О.И. Генисаретского, М.С. Трубачевой; Вступ. ст. О.И. Генисаретского. М.: Мысль, 2000. С. 136.
- ²⁵ Там же. С. 157.
- ²⁶ Там же. С. 158.
- ²⁷ Об этом см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. В 2 т. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. С. 287 – 288, 310 – 314.

И.А. АЗИЯН

Научно-исследовательский институт
теории архитектуры и градостроительства
Москва

О ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Воспринимаемая сегодня целостность культурного феномена Серебряного века, остро ощущавшаяся его представителями, порождалась не просто «духом» эпохи, но многосторонними

и насыщенными связями между писателями, поэтами, художниками, артистами, философами, музыкантами. Поэзия символистов, акмеистов и футуристов, давшая эпохе ее мифологическое название «серебряный век», по сравнению с «золотым», пушкинским, неотъемлема от всего историко-художественного контекста, немыслима без вдохновлявшей их философии Владимира Соловьева и всей религиозно-философской школы начала XX века, без Врубеля и Борисова-Мусатова, миriskusников и голуборозовцев, Римского-Корсакова и Стравинского, Скрябина и Шехтеля, Малевича и Кандинского, Мейерхольда и Таирова.

Введение исследовательского поиска в постбахтинскую научную традицию и приложение понятия «диалог» к феномену и длящемуся, становящемуся процессу взаимодействия искусств в культуре России Серебряного века представляется закономерным, ибо «большой диалог – диалог культур, монолитных культурных блоков, постоянно способных актуализировать свой смысл и формировать свои новые смысловые пласты»¹.

«Большой диалог» культуры Серебряного века, – это, прежде всего, диалог ее двух основных этапов: символизма и модерна 1890 – 1900-х годов и авангардного искусства 1910-х (в какой-то мере и начала 1920-х). Это, во-вторых, ее диалог, как с предыдущими, так и одновременными и последующими культурами, в том числе отечественной культурой всего XX века. «Большой диалог» состоит из диалогов частных: различных видов искусства, как картин мира, их целостных, воплощающих те или иные смыслы культуры образов, их иконографии и стилистики, их отражений-воплощений друг в друге, их сопряжений и единений в творческом акте создания произведения синтеза искусств, или, по выражению Кандинского, монументального искусства.

В известном высказывании – «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура...»² – Блок, конечно, имел в виду синтез особый, синтез как принцип культуры, проявляющийся в активном взаимодействии всех ее сторон, в том числе и всех видов искусства, а также сложнейших религиозно-философских поисков.

Понимание амбивалентности, фундаментально разработанное М.Бахтиным в его книге о Франсуа Рабле³, по отношению к культуре Серебряного века впервые применил С.Аверинцев во вводной статье к теоретическому наследию Вяч.Иванова⁴. Имманентность амбивалентности культуры Серебряного века ясно осознавали ее ведущие мыслители – Н.Бердяев, В.Розанов, Вяч. Иванов, А.Белый и др.

Амбивалентность – это двойственность, внутренняя диалогичность, отстраненность культуры от самой себя, ее пограничность. Десятилетиями советское литературоведение и искусствоведение трактовали литературу и культуру предреволюционных десятилетий однозначно как декаданс, упадок. Однако в самосознании эпохи присутствовали и декаданс, и противоположное ему возрождение, причем второе доминировало. Реабилитация наследия рубежа XIX – XX веков, начавшаяся в отечественной науке с конца 1960-х, в 1970 – 1980-е напрочь исключила декадентскую составляющую культуру. Эпоха стала интерпретироваться исключительно как восхождение, расцвет, Возрождение в полном смысле этого слова. И только в середине 1990-х годов, с публикацией талантливых книг А.Эткинда «Эрос невозможного» и «Содом и Психея» – восстановилась двойственность возрождения – декаданса Серебряного века.

Понятие «возрождение» чрезвычайно близко Серебряному веку: оно осознавалось изнутри культуры и как подъем, бурное развитие, и с привычным семантическим аспектом возврата, повторности, восстановления после катастрофы. Об этом говорит и дальнейшее развитие славянофильских и западнических идей в философии, и художественная деятельность многих абрамцевцев по возрождению русского прикладного искусства, и музыка Н.Римского-Корсакова и его ученика И.Стравинского, открытых фольклору и активно включавших и переосмысливавших его, и неорусская ветвь модерна в архитектуре, графике, прикладном искусстве, мифопоэтические картины М.Врубеля и Н.Рериха, сказки И.Билибина, скульптура Д.Стеллецкого и С.Коненкова. Обращение к прошлому русской культуры, к народному искусству, традиционно сохранявшему устойчивые образы самобыт-

ной картины мира, было параллельно обращению к европейской культуре, ее прошлому и настоящему.

Понятия «возрождение» и «ренессанс» в отношении культуры Серебряного века неоднократно использует Н.Бердяев: «Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил. Целые миры раскрывались для нас в те годы... Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в то время...»⁵.

Применение к культуре Серебряного века понятий Ренессанс и Возрождение связано с творческой избыточностью человеческой личности, что имело место и в классическом итальянском Ренессансе. «Сущность Ренессанса в том, что в нем обнаруживается свободный избыток творчества человека»⁶, — пишет Н.Бердяев в статье «Конец Ренессанса и кризис гуманизма». Рассматривая в статье «Варварство и упадничество» взаимоотношение феноменов возрождения-декаданса как один из самых острых вопросов философии культуры, Бердяев прямо указывает на амбивалентность этих феноменов: «Человек упадочный вдруг оказался способным проявлять силу, которую привыкли ждать лишь от человека варварского, со всеми положительными и отрицательными свойствами варварства»⁷.

Осознавая амбивалентность культуры своего времени и активно участвуя в ее порождении, Блок ощущает эпохальность своего трагического времени. «Значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий»⁸, — пишет поэт в 1920 году в статье «Владимир Соловьев в наши дни».

Ощущение декаданса культуры изнутри самой культуры дает импульс поиску цельности и органичности, «музыки цельного человека», по выражению М.Врубеля. Блок, глубоко ощущавший внутреннее родство с Врубелем, творения которого он определил как «причудливые чертежи, похищенные у Вечности»⁹, писал: «...может быть, вся наша борьба есть борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики»¹⁰.

Разочарование в позитивизме и вытеснение рационализма и позитивизма иррационализмом связаны с усилением религиозных мистических исканий, с распространением сектантства, в том числе хлыстовства, с увлечениями теософией Е. Блаватской и антропософией Р. Штейнера. Все это влияет на самого утонченного субъекта культуры – художественную интеллигенцию, конкретно – на всех трех выдающихся поэтов-символистов второго поколения – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, а также на лидеров авангарда 1910-х – В. Кандинского и К. Малевича.

В ряд конкретно-исторических религиозно-мистических исканий Серебряного века Бердяев ставит и художественное творчество: «Творческий опыт – особый религиозный опыт и путь, творческий экстаз – потрясение всего существа человека, выход в иной мир. Творческий опыт так же религиозен, как и молитва, как и аскеза»¹¹. «Стихи – это молитва, – записывает А. Блок 11 января 1902 г. в дневнике. – Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, – в том кроется его настоящий бог»¹². Думается, что само определение творчества как религии, данное Бердяевым, было отражением и обобщением не просто мироощущения А.Блока и А.Белого, Вяч.Иванова и Д.Мережковского, М.Врубеля и А.Скрябина, но самого их бытия.

Такое понимание творчества символистской эпохой объясняет отношение к Владимиру Соловьеву как к своему духовному отцу.

К Соловьеву восходит и теургическая традиция символистской эпохи. Жизнепреображение искусством трактуется как творение совместно с богом иного, лучшего мира. Вспомним, слова Соловьева: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном ображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?»¹³ Следуя Соловьеву, Бердяев пишет: «Всякий художественный творческий акт есть частичное преобразование жизни», – и именно поэтому настаивает на онтологической, а не психологической природе художественного творчества. «Красота – не только цель искусства, но и цель жизни. И цель

последняя – не красота как культурная ценность, а красота как сущее. Т.е. претворение хаотического уродства мира в красоту космоса»¹⁴.

Онтологичность, бытийственность искусства, в представлении Бердяева, выражающего, по существу, концепцию искусства символистской эпохи, выводит искусство за пределы культуры: «Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия – сверхкультура. Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее»¹⁵.

Теургичность символистской эпохи, утопичная по своему существу, была преемственно подхвачена русским художественным авангардом в целом и заложила основы утопическим жизнестроительным исканиям и концепциям в искусстве 1920-х годов.

Итак, кредо символистской эпохи, выраженное одним из ведущих ее мыслителей, звучит так: «Подлинное творчество есть теургия, богодействие, совместное с Богом действие... *Мы стоим перед проблемой христианского бытия, а не христианской культуры, перед проблемой претворения культуры в бытие, «наук и искусств» в новую жизнь, в новое небо и новую землю»*¹⁶.

Изнутри своей культуры Бердяев осознает поляризованную двойственность тенденций нарастания кризиса искусства и намечающихся реально путей его разрешения. Это стремления аналитические и синтетические. «И стремления к синтезу искусств, к слиянию их в единую мистирию, и противоположные стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства одинаково колеблют границы искусства, одинаково обозначают глубочайший кризис искусства»¹⁷. Тенденции к синтезу Бердяев усматривает у символистов, считая самым «ярким украшением» этих поисков музыкальную драму Р.Вагнера и констатируя ретроспективистский пафос разрешения кризиса искусства через возвращение к органической художественной эпохе, в которой все искусства храмового, культового происхождения были подчинены своему содержательному стержню – религии. Выйдя из некоего органического единства, искусства снова должны интегрироваться в сложное органическое единство, а именно в мистирию. Кризис искусства Бердяев связывает скорее

с аналитическими, чем с синтетическими устремлениями. «В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников-творцов и художественные творения с тех вековечных мест, которые им уготовлены в органическом строе земли. Даже в революционном искусстве Скрябина замечается не столько космическое разложение и распыление, сколько завоевания новых сфер...»¹⁸.

Пересоздание жизни – ключ эстетической программы символизма и модерна. Источником этой программы были идеи Достоевского о красоте, которая «спасет мир», идеи Льва Толстого о всенародности искусства и его полезности, заключающейся в «заражении» людей идеями добра и справедливости, и пронизанная религиозностью философия Владимира Соловьева. Идеи Достоевского, Толстого и Соловьева о целях и смысле жизнепреобразующей миссии искусства, понимаемого как новая религия, всезначимая, внеклассовая, внесловная, несмотря на все различия и даже противоречивость их конкретной разработки, сопрягаются с концепцией соборности искусства. Идеи соборности, введенные в культурный обиход И.Кириевским и разработанные А.Хомяковым, предваряют философию всеединства В.Соловьева, духовного отца символизма и всей религиозно-философской школы русского Ренессанса Серебряного века. Понятие соборности, соборного согласия становится популярным для отечественной философии и эстетики всей рубежной эпохи.

Наиболее яркую интерпретацию идея соборности приобрела в статьях Вяч. Иванова, связавшего ее с идеей большого синтетического искусства, основанного на союзе всех муз. С. Аверинцев, отмечая парадоксальность связи Вяч. Иванова, этого «европейца из европейцев», с традицией славянофильства («всосанной им буквально» с молоком матери) – славянофильствующей Александры Дмитриевны), обновленной впоследствии под действием дружбы с В.Ф. Эрном», – писал: «...он не лукавил и не играл парадоксами, когда указывал на специфически русский, более того, специфически славянофильский характер своего универсализма, своей ориентации на «вселенское». Ведь острое переживание всечеловеческого единства – в некотором смысле предельная точка разворачивания импликаций славянофильской идеи *соборности*. Постольку мысль поэта не пере-

ставала кружиться вокруг этого переживания до самого конца жизни, ею удерживалась, как неизменная константа и связь с импульсом славянофильства»¹⁹.

Итак, доминанта мироощущения Вяч. Иванова – «острое переживание всечеловеческого единства», предельная точка в развитии славянофильской идеи соборности, ставшей одной из главных идей символистской культуры в целом. А идея соборности связана с идеей большого, синтетического искусства, по Иванову, с «интеграцией художественных энергий» всех видов искусства, культуры в целом. Путь к этому синтезу всенародного искусства Иванов видит в переходе от символа к мифу, а от мифа к синтезу, тем самым подхватывая традицию йельских и гейдельбергских романтиков, традицию Р.Вагнера. Последнего он воспринимает как предвосхищение символизма. «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенциал и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество. Внутренний необходимый путь символизма предначертан и уже предвозвещен (искусством Вагнера). Но миф – не свободный вымысел: истинный миф – постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии. Индивидуальный же и общеобязательный миф – невозможность... Ибо и символ сверхиндивидуален по своей природе, почему и имеет силу превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия, подобно слову и могущественнее обычного слова. Так, искусство, в своем тяготении к мифотворчеству, тяготеет к типу большого всенародного искусства»²⁰.

Итак, от символа и мифа – к синтезу, а от сверхиндивидуализма – к соборности, к вселенскому «волению»: «... мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенной соборности, совпадая в общественном плане с формулой анархии, поскольку последняя, в ее чистой идее, представляет синтез безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения»²¹.

Однако синтез или единство искусств в их соборном, всенародном служении и жизнепреображении понималось не как

объединение автономных, параллельно развивающихся видов, но как живой процесс взаимопроникновения и взаимообогащения различных видов. Этот аспект взаимодействия искусств наиболее ярко разработан другим лидером символизма – А. Белым, теоретически и художественно-практически осознан вождами русского художественного авангарда В. Кандинским и К. Малевичем.

Синтез искусств – программная идея архитектуры модерна – связан с поисками нового стиля. В синтезе искусств мастера модерна видели путь слияния искусства с жизнью и тем самым путь ее преобразования. Ведущий представитель русского модерна Ф.Шехтель считал, что сама история искусства предопределяет «неизбежность близкого сотрудничества наших трех пластических искусств»²².

Синтез трагедийности и мистицизма символистов первого поколения и программная «соборность» и «теургичность» синтетического искусства символистов второго поколения становятся основой концепции Скрябина. Теургическую роль музыки-огня он хотел воплотить в «Мистерии», задуманной как произведение синтеза музыки, света, пластики. «Скрябин в исступленно творческом порыве искал не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и неба. У него было чувство конца всего старого мира, и он хотел сотворить новый космос»²³, – писал Бердяев.

Целостная концепция художественного синтеза связывает воедино многообразные ветви творчества Михаила Врубеля. Врубель – самая яркая фигура в изобразительном искусстве рубежа веков, наиболее близкая символизму, а по многочисленным свидетельствам Блока, лично ему: «С Врубелем я связан жизненно»²⁴. Художник, которому Россия обязана возрождением монументально-декоративной стенописи и полихромной скульптуры, создававший книжные иллюстрации, проектировавший мебель и предметы декоративно-прикладного искусства, писавший, наряду со станковыми картинами, театральные занавесы и декорации, – Врубель мечтал о «величавости будущего здания искусств»²⁵. По тому, как целенаправленно работал Врубель над монументальными стенописями, будь то мозаики или фрески, как создавал иконы, майоликовые панно или

витражи, как задумывал и осуществлял пристенные полихромные скульптурные композиции, печь с лежанкой в расписных изразцах или камин, можно судить о том, что Врубель разделял с лидером русского модерна Шехтелем идею содружества, синтеза искусств как ключевую в преобразовании жизненного окружения красотой. Поэтому врубелевская искомая «величавость будущего здания искусства» – это не музейные коллекции, составленные из произведений художников, келейно замкнувшихся в рамках своей художественной профессии, но именно жизненная среда, быт, возвышенный и одухотворенный во всех своих проявлениях и компонентах творческой волей художника. Это подтверждает С. Яремич, вспоминая: «Врубель говорил однажды В.Д.Замирайло по поводу своей «Сирени», что он бы не хотел, чтобы его картина попала в музей, потому что «музей – это покойницкая»; он хотел бы, чтобы вещь была вделана в стену в жилом доме и совершенно сливалась со стеной и была бы одна»²⁶.

Это не исчерпывает творческой концепции Врубеля по поводу взаимодействия искусств в том виде, как она реконструируется из его творчества. Процесс создания полихромной скульптуры, по существу возрождение полихромии в скульптуре после двух столетий ее целенаправленного классицизирующего обесцвечивания, осуществлялся у Врубеля не внешней пигментацией пластической формы предметным цветом или какой-либо ретроспективной ориентацией на средневековые или иные образцы полихромной скульптуры (таким путем идет в рубежную эпоху Д.Стеллецкий), но опрокидыванием истинной живописи на объемную трехмерную форму, заведомо лаконичную, обобщенную, как бы предполагающую продолжение пластического формообразования цветовым.

Полихромные скульптуры задумывались как неотъемлемая часть пространственного и цветового мира интерьеров модерна, во взаимосвязи с живописными панно, витражами, мебелью. В интерьере особняка С.Морозова, где Врубель написал панно «Утро», «Полдень» и «Вечер» и задумал огромный витраж «Рыцарь», он помещает свою скульптуру «Роберт и монахини», выполненную из бронзы. Этот реальный пример целостной композиции разных видов искусства говорит о безусловном стремле-

нии Врубеля к синтезу искусств. Об этом же говорит и судьба панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович» для нижегородской ярмарки 1896 года, их дальнейшее претворение: первого – в майоликовую стенопись для гостиницы «Метрополь» в Москве, второго – в майоликовый камин.

Творчество Врубеля в различных видах и жанрах искусства говорит о явной «страсти обнять форму как можно полнее»²⁷, об универсальности художника, в которой, как в универсальности мастеров Возрождения, концентрировался, осуществлялся и моделировался художественный процесс многопланового взаимодействия различных видов искусства и их взаимовлияния друг на друга. Доминирующим в этом сложном процессе было, как и в культуре в целом, влияние живописи и ее основного выразительного начала – цвета, что и воплотилось в живописности полихромной скульптуры.

В то же время творчество и жизнь Врубеля тесно связаны с театром и музыкой, вдохновлены и пронизаны, слиты с ними. Глубокая внутренняя музыкальность художника реализовалась не только в его творчестве, но и в жизни, любви и браке с певицей Н. Забела, дружбе с Н. Римским-Корсаковым, оперы которого он ставил и в которых пела Забела. Врубель освободил театрально-декорационное искусство от станковизма, присущего еще В. Васнецову и В. Поленову и, в свою очередь, оказал влияние на театрально-декорационное творчество К. Коровина, А. Головина, С. Малютина. А по свидетельству Судейкина, встречавшего Пикассо ежедневно в зале Врубеля на парижской выставке русского искусства в 1906 году, все современное искусство вышло «из Врубеля».

Говоря о Врубеле, нельзя отвлечься от той углубленной духовности, которую несло его творчество, духовности, роднившей его с Блоком и концентрирующей в себе всю напряженность и трагедийность духовных исканий в культуре рубежной эпохи. Врубель пытался будить души «от мелочей будничного величавыми образами», и «форма – носительница души»²⁸ стала орудием его эстетического бунта.

С именем Врубеля связана деятельность абрамцевского и талашкинского кружков, занимающих важное место в русской культуре рубежной эпохи. Домашний абрамцевский театр, пер-

вым спектаклем которого датируется основание кружка (1878), стал предыстоком Частной мамонтовской оперы, славу которой создали, прежде всего, такие живописцы, как В. Васнецов, В. Поленов, М. Врубель, К. Коровин, А. Головин. Тенденцию к народности, былинности творчества В. Васнецов и Е. Polenova, М. Врубель и Н. Римский-Корсаков воплощают по-разному. Если первые, очарованные материалом собственных этнографических экспедиций, следуют традиции, воспроизводя орнаменты, предметы или изображая в живописи былинных героев, то Врубель пытается постигнуть синкретичность народного искусства, человечески художественную целостность его анонимных авторов-творцов.

«Сейчас я опять в Абрамцеве и опять меня обдаёт, нет, не обдаёт, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это *музыка цельного человека*, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»²⁹, – пишет Врубель сестре в июне 1891 года. Вдохновляемый цельностью народного мастера, Врубель персонифицирует в себе тип художника-универсала, разрывающего путы специализации, что было характерно для всех художников, работавших в мастерских Абрамцева и Талашкина, и воплощало в себе высший тип художника, сформулированный символистской эстетикой.

Многозначна роль абрамцевских и талашкинских мастерских, руководимых такими художниками, как Е. Polenova, М. Врубель, С. Малютин, в развитии взаимодействия искусств в художественной культуре рубежной эпохи. Здесь произошел подрыв того пренебрежительного отношения к прикладному искусству как «искусству второго сорта», которое было порождено и культивировалось Академией художеств. Здесь наметились и некоторые реальные пути возрождения различных видов и жанров декоративного искусства. В непосредственном дружеском и творческом контакте консолидировались художественные силы России в лице И.Репина и В.Васнецова, В.Поленова и В.Серова, М.Врубеля и К.Коровина, Е.Поленовой, С.Малютина, К.Сомова, А.Головина, Н.Рериха и др. Но главное здесь уже с 1880-х годов происходило сложение нового типа художника – универсального творца, пластически пересоздающего любой материальный ком-

понент действительности, стремящегося к синтезу всех пластических искусств как воплощению художественного универсализма и реальной нераздельности искусства и жизни.

Неоценимую роль в пропаганде и самом прояснении идей взаимодействия всех искусств в художественной культуре Серебряного века сыграл журнал «Мир искусства» во главе с А.Бенуа, при большой организационной роли С.Дягилева. Бенуа и весь его круг увлекались Рихардом Вагнером. Вслед за Вагнером именно в искусстве театра Бенуа и его ближайшие единомышленники видели возможность создать в современных условиях творческий синтез живописи, архитектуры, музыки, пластики и поэзии, осуществить то органическое слияние искусств, которое представлялось им высшей целью художественной культуры.

Все выставки журнала «Мир искусства», по существу моделировавшие художественное формирование среды окружения, органично включали, наряду с живописью и скульптурой, графику, эскизы театральных декораций и костюмов, монументальных росписей, а также произведения прикладного искусства во всем многообразии его жанров: керамики, вышивки, ювелирных изделий и т.д. Так, на первой выставке в 1899 году, экспонировавшей и произведения зарубежных мастеров, наряду с традиционными для иных художественных выставок – живописью и скульптурой, были показаны эскизы П.Пюви де Шаванна к росписям в парижской ратуше и амьенском музее, ювелирные изделия французского мастера Р.Лалика, вазы Тиффани, гончарные изделия Абрамцева, вышивки по рисункам Е.Поленовой и Н.Давыдовой, декоративное панно «Утро» и две скульптуры Врубеля.

С. Дягилев, подводя в марте 1905 года итоги работы кружка и своей собственной деятельности в художественной жизни конца 1890-х – начала 1900-х годов сказал: «...мы осуждены, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости... мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет»³⁰.

Так осознает глубочайшую амбивалентность и историческое значение своей культуры замечательный деятель Серебряного века. Действительно, авангард, рожденный в недрах символистской эпохи и воспринявший культуру символизма, его же и отрицает.

Сопряжение символизма и авангарда многомерно, как многомерны сами эти художественные феномены. Символистские истоки, точнее преемственность авангарда от символизма могут быть прослежена в двух основных плоскостях, раскрывающих главные смыслы символизма: «символизм как миропонимание» (А.Белый) и символизм как «искусство символов» (Вяч.Иванов).

Декларативное отрицание авангардом искусства символизма, как и всего предшествующего, при всей кардинальности стадийного перелома художественной системы, не исключило естественной преемственности авангарда в означенных двух руслах. Преемственность миропонимания – это, прежде всего, приоритет интуитивного и иррационального над рациональным и житнетворческая, жизнепреобразующая миссия искусства, преображающая человека. Это теургическая миссия художника и пафос «нисхождения», направленный против индивидуализма, и при этом глубокая субъективность, личностность творчества. Это и интерес к народному и национальному искусству, фольклору и связанное с ним выдвижение формы на первый план художественных задач. Помимо преемственности собственно принципов мирозерцания символизма и использования символа в авангардной поэтике, в авангарде развивается ряд типологических черт символистской культуры. Продолжается активный процесс взаимных влияний видов искусства при доминировании живописи среди пространственных искусств, театрального синтеза в сфере непосредственного единения разных видов. Развивается на новом этапе рожденный символистской культурой феномен многосторонней, универсальной творческой личности, самым ярким и глубоким проявлением которой был Врубель. Складывается новый тип художественного единства – диалогический и полифонический, новый тип мышления, ведущий начало от Достоевского, отрефлексированный Вяч.Ивановым и

затем М.Бахтиным, а в пространственных искусствах открытый Кандинским.

Именно Кандинскому принадлежит честь разработки целостной концепции взаимодействия искусств в культуре, включающего их формообразующие и стилеформирующие влияния друг на друга и соединение в сложной целостной композиции произведения синтеза искусств. «...В наши дни, – пишет Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве», – различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи»³¹. Художник связывает эту форму взаимодействия искусств со стремлением «наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими»³². И далее: «Из этого стремления, само собой, как естественное следствие, вытекает, что каждый вид искусства *сравнивает* свои элементы с элементами другого»³³. «Такое сопоставление, – продолжает Кандинский, – средств различных видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться *своими* средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять свои *собственные* средства, то есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному»³⁴.

Резюмируя, Кандинский формулирует концепцию монументального искусства. Таким образом, разные формы взаимодействия искусств – их влияние друг на друга и их соединение в сложной композиции – оказываются тесно взаимосвязанными: «Так углубление в себя отграничивает один вид искусства от другого, но также сравнение вновь соединяет их во *внутреннем* стремлении. Так мы видим, что каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. В конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникает искусство, которое мы можем уже теперь почувствовать – подлинное *монументальное* искусство»³⁵.

Каким же видит Кандинский единство различных искусств в синтезе или монументальном произведении? Именно здесь и

коренится альтернатива вагнерову синтезу и синтезу Скрябина, новое понимание сложного, многоголосого и не унисонного, а контрапунктического единства. «Упомянутая выше попытка Скрябина: усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона, является, разумеется, лишь очень элементарной попыткой, лишь *одной* из возможностей, – считает Кандинский. Кроме созвучия двух, или, наконец, трех элементов сценической композиции, может быть использовано еще и следующее: противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности (конечно, внешней) каждого из отдельных элементов и т.д. Именно это последнее средство уже применял Арнольд Шенберг в своих квартетах»³⁶.

Эту же мысль Кандинский развивает теоретически более отчетливо в статье «О сценической композиции». Выявляя определенную тождественность или аналогичность формального языка различных видов искусства, художник в то же время предостерегает от абсолютно параллельного использования этих средств при соединении различных искусств. «Внутренняя тождественность отдельных средств различных искусств, тождественность, которая делается, в конце концов, доступной наблюдению и сделалась почвой для различных попыток подчеркнуть, увеличить звучание какого-нибудь определенного звука одного искусства при помощи тождественного звука другого искусства, чем и достигается особенно могучее воздействие. Эта комбинация звучаний, их аккорд, есть сложное средство воздействия»³⁷.

Мы видим в этом отрывке типичную для эстетики символизма и романтизма «панмузыкальность». Возможно, что и материалом для этого суждения была музыка – ее синтез со словом и живописью в опере, с пластикой и живописью – в балете, прямо называемый художником скрябинский синтез музыки с цветом и светом. Кандинский аналитически относится к существующим формам синтеза, критически переосмысливает ограниченность принципа параллельного развития выразительных средств сочетающихся между собою искусств: «...повторение какого-нибудь средства одного искусства (например, музыки) при помощи тождественного средства другого искусства (на-

пример, живописи) есть только *один* случай, одна возможность. И если эта возможность применяется даже как средство внутреннего воздействия, например, у Скрябина в «Прометее», то этим не исчерпывается возможность в этой области, – наоборот, в области противоположений и сложной композиции мы находим сначала антипода этого простого повторения, а позднее и целый ряд возможностей, лежащих между со- и противозвучием. Это неисчерпаемый материал»³⁸.

Мы видим, что художник разделяет принципы сочетания – соединения – синтеза различных искусств на параллельное развитие средств выразительности – созвучие, и на противоречивое, противоположное развитие – противозвучание, отдавая предпочтение не изведенному еще второму пути. Здесь, безусловно, мы можем говорить о философской интуиции великого художника и выделить моменты, близкие концепции диалогичности М.Бахтина, разработанной в конце 1920-х годов. Сегодня, более восьми десятилетий спустя, все звуковое и «цветовое» кино, воплотившее теорию звукозрительного контрапункта С. Эйзенштейна, подтверждает и открывает все новые и новые возможности выразительности единства «противозвучий» – по Кандинскому, или целенаправленной асинхронности – контрапункта – по Эйзенштейну.

Нигилистическое отрицание авангардом всех и всяких авторитетов, связанное в большой степени с задачей эпатирования буржуазной публики, имеет своим внутренним основанием неприятие «изыщества» поэзии символистов и акмеистов, графики и живописи мирискусников, как не адекватных бурлению котла российской действительности 1910-х годов. Это неприятие тем более касалось живописи передвижников, «союзников», их картин – «верблюдов, выючных животных для перевозки «здорового смысла сюжета»³⁹, по выражению Маяковского, подхваченному Малевичем в его первых манифестах «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1915) и «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916). Тем не менее нигилизм футуристов спаян с историческим осознанием реальной действительности («сегодня все футуристы, народ – фу-

турист»⁴⁰, – скажет Маяковский) и осознанием действительности, жизненной необходимости нового искусства.

Идеи единства Искусства с большой буквы сопровождают развитие идей вселенского движения. В брошюре «К вопросу изобразительного искусства» (Смоленск, 1921)⁴¹ с ярким эпиграфом: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях» – Малевич совершенно естественно от вопросов искусства переходит к вопросам жизни, бытию как таковому и его метаморфозам развития: «... наше существо могло продвинуться к единой слитности и цельности пути вселенского движения как единой и главной нашей цели. Единство всего человечества необходимо, ибо нужен новый единый человек действия. Мы хотим себя выстроить по новому образцу и системе, хотим построить так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всемогущий лик... и потому каждая личность, каждая индивидуальность, некогда обособленная, ныне воплощается в систему единого действия»⁴². Так, совершенно естественно новая метаморфоза соловьевской идеи всеединства, прошедшая свой путь в символистской культуре, в том числе через некое духовное скрещение со славянофильской идеей соборности, столь любимой вождем символизма Вяч.Ивановым, получила новое свое воплощение в малевичевской философии «единого действия», объединяющего обособленные индивидуальности.

Осознание космизма художественного творчества, его универсального характера логически приводит Малевича к осознанию тождественности творчества и жизни – концептуального ядра символистской культуры, столь полно теоретически развитого А.Белым, позже Н.Бердяевым. «Сила мирового большого творчества лежит в нас, а потому нормальный художник должен творить, ибо он мировая сила, он хранитель ее, должен идти наряду с природой к изменению, вернее, выходить из оболочки перехода в другую, только живую форму, ибо его дело – дело творения, а творчество есть жизнь»⁴³. И снова художник возвращается к уже высказанной мысли о житнетворческой роли искусства: «Художнику дан дар, чтобы творчеством своим он увеличивал сущность нашей жизни...»⁴⁴.

Естественно, что в основе жизнетворческой миссии искусства лежит не мимесис, а создание нового. Кредо вождя супрематизма: «Творить – создавать новые конструкции, не имеющие ничего общего с натурой»⁴⁵. Квинтэссенцией осознания искусства как жизнестроения является у Малевича применение понятия композиции – одного из основных понятий искусства – к человеческой жизни: «... если общество ставит своею целью достигнуть такой композиции жизни человеческой, чтобы наступил мир и благоволение, тогда нужно эту композицию построить так, чтобы она не могла измениться...»⁴⁶.

Так, осознавая себя и супрематизм Мессией, Малевич замышляет художественную универсальную планетарную утопию «композиции жизни человеческой».

Развитие новых художественных направлений в живописи 1910-х годов, связанных с поэзией кубофутуризма, при всех их специфических различиях активно устремлено к будущему, к ниспровержению настоящего и жизнестроению. Первичность формально-художественной проблематики неразрывно связана с волнующей всю рубежную культуру проблемой «пути». В предисловии к каталогу выставки «Мишень (1913)» ее организатор и идеолог М.Ларионов пишет: «Нами создан собственный стиль «лучизм», имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам... Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство... Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему»⁴⁷. В манифесте Ларионова «Лучисты и будущники» записано: «Да здравствует национальность!»⁴⁸. Это вновь подтверждает живучесть, непрерывность идей самобытности русской культуры, вдохновлявшей двумя десятилетиями ранее поиски абрамцевцев и талашкинцев.

Сама экспозиция «Мишени» была концептуальна: помимо произведений художников – соратников М. Ларионова – Н. Гончаровой, К. Малевича, М. Ле-Дантю, В. Барта, Ивана Ларионова, А. Шевченко, М. Шагала, выставка включала иконописные подлинники, русские и восточные лубки, восточную малую скульптуру, керамику, орнаменты, рисунки неизвестных

авторов, детские рисунки и шесть работ «Второй артели живописцев вывесок». «Мишень» известна и как единственная прижизненная выставка произведений великого грузинского примитивиста Нико Пиросманишвили, которого в 1912 году «открыл» верный ученик и соратник Ларионова Михаил Ле-Дантю. Таким образом, близость к национальному, народному, вдохновлявшая Врубеля, абрамцевцев, в ином ракурсе звучит и в общей парадигме авангардного искусства, снова и снова реализуя тезис «соборности» как ведущий для всей рубежной эпохи.

Это подтверждает и более поздний документ поэтического футуризма «Декларация заумного языка» А.Крученых (1921), в котором «заумный» язык трактуется как самый всеобщий, т.е. соборный, и к тому же имеющий национальные корни: «Заумь – самое всеобщее искусство. Хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто»⁴⁹.

Эстетика русского кубофутуризма, как поэтического, так и живописного, включающего примитивизм и лучизм Ларионова и супрематизм Малевича, при всем ярко выраженном нигилистическом отношении их к символизму и мирискусничеству, связана с эстетикой символизма и всей русской культурой рубежной эпохи множеством нитей. И, прежде всего осознанием жизнестроительной, житнетворческой миссии искусства при категорическом отрицании его буржуазной утилитарности и утверждении самоценности формы: цвета – в живописи, слова – в поэзии. Отрицая мимесис, Малевич полагает художественное творчество исключительно созидающим и преобразующим мир. Таким образом, он подхватывает не только традицию символистской культуры в ее жизнестроительных, утопически бытийственных аспектах, но и концепцию преображения человека через творчество как преображение мира: «Преображая мир, я иду к своему преображению»⁵⁰, – пишет Малевич совсем в духе Вл. Соловьева, Н.Бердяева и других мыслителей религиозно-философского ренессанса Серебряного века, в духе распространенных теософских и антропософских идей, близких второму поколению символистов, особенно А.Блоку и А. Белому.

Жизнестроительный пафос авангарда проявляется и в том, что для поэта-«будетлянина» В.Хлебникова будущее также реально, как настоящее и прошедшее, он его не только наивно «вычисляет», но и достаточно прозорливо предвидит. «Мы и дома» (1914–1915) – план будущего мироустройства, поэтическая концепция будетлянского жизнеустройства, далеко выходящая за пределы поэзии и заключающая предвидения многих последующих зодческих поисков и реализаций. И в этом есть уже определенная связь с жизнестроительной, теургической концепцией символизма и модерна.

Архитектурные мечтания Хлебникова о домах-мостах, воплотившиеся в будущем в проектах Л.Лисицкого, о домах-тополях с навешанными на конструктивный ствол ячейками жилищ давно уже перестали быть утопией, как и предвиденный им расцвет технических средств информации – телеграфа, радио, телефона и телевидения – «цветных теней», которые «...радио разослало по своим приборам, ...чтобы сделать всю страну и каждую деревню причастницей выставки художественных холстов далекой столицы... Радио будущего – главное дерево сознания – ...объединит человечество... Радио решило задачу, которую не решил храм как таковой... задачу приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне... В руки радио переходит постановка народного образования... Так радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество»⁵¹.

Привыкший «везде на земле искать небо»⁵², Хлебников развивает традицию соловьевского «всеединства», соборного согласия, страстно желанного культурой Серебряного века. Ведь для Хлебникова «Не надобны проборы на голове человечества, / Пусть люди перепутаются как волосы пророка»⁵³. Именно Хлебникову, самому яркому «будетлянину»-фантасту, близка теория мифотворчества Вяч.Иванова, как и глубокий интерес к истории и историческим путям России, которые так неотрывны от творчества А. Блока и А. Белого, философского осмысления истории у Н. Бердяева, С. Булгакова и других философов и мыслителей Серебряного века. Именно для Хлебникова характерно любование архаическим фольклором и творческое использование народных корней искусства, свойственное первым представителям модерна

в России – Е. Поленовой и В. Васнецову, близкое и многим младшим символистам – А. Ремизову, С. Городецкому. Будучи с 1910 года в группе футуристов- «гиляев», Хлебников продолжал в ряде случаев следовать идейным и художественным принципам символизма. Это подтверждает поэт Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце», описывая как «нелюдимый Велимир навещал»⁵⁴ Иванова в Башне на Таврической. Лившиц также писал: «Ученик «проклятых» поэтов, в ту пору ориентировавшийся на французскую живопись, я преследовал чисто конструктивные задачи и только в этом направлении считал возможной эволюцию русского стиха... И вот – хлебниковские рукописи опровергали все построения. Я вскоре почувствовал, что отделяюсь от моей планеты... Ибо я увидел воочию *оживший* язык... И я понял, что от рождения нем... Я стоял лицом к лицу с невероятным явлением. Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека»⁵⁵. И действительно народ предстал личностью, творящей язык. Может быть, в ней и сказалась Россия как соборная личность?

«Заряженная» амбивалентностями Россия рубежа XIX – XX веков воплотилась в поэте, полном сочетаний детскости с внутренней значимостью («Председатель Земного шара!»), житейской беспомощности с одержимостью поэзией, наивного утопизма и алогизма с маниакальной магией чисел, бальмонтовской музыкальности с языческим мифологизмом и славянской словесной вязью. «Народ не выбирает своих поэтов»⁵⁶, – говорил Мандельштам.

Знаменательна данная Блоком характеристика футуризма как выразителя амбивалентной сущности русской души: «... русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале веселый своеобразный ужас, который сидит в русской душе и о котором многие прозорливые и очень умные люди не догадываются»⁵⁷. Критикуя в своей последней статье «Без божества, без вдохновенья» акме-

изм, Блок считал «русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее»⁵⁸.

Завершая краткий экскурс в последнее десятилетие XIX и первые десятилетия XX века, хотелось бы отметить некоторые основополагающие моменты диалога – взаимодействия искусств в отечественной культуре Серебряного века.

1. Проблемы взаимодействия искусств получили свое теоретическое и концепционное обоснование в эстетике русского символизма и модерна, подхвативших романтическую эстетическую традицию и опиравшихся на теоретические и творческие концепции Рихарда Вагнера. Образное и формальное взаимодействие искусств и их синтез становятся для символистов программными: синтез связывается с теургией, житнетворчеством, преображением жизни. Символистская концепция синтеза, в первую очередь А. Белого и Вяч. Иванова, развивая вагнеровские идеи гезампткунстверка, связывает их со становлением соборности и теургичности искусства. Творческие концепции величайших художников рубежной эпохи Врубеля и Скрябина индивидуализируют эстетическую мысль о взаимодействии и синтезе искусств, концепции Кандинского и Малевича обобщают теоретические и художественные поиски и являются заключительным этапом «бурления» в этой области культуры Серебряного века, в большой степени предвосхищая тот реальный процесс стилиобразования всех средообразующих искусств, который развернется в отечественной культуре в 1920-е годы.

2. Процесс взаимовлияния концепций, образов, поэтики различных искусств протекает в культуре 1890 – 1910-х годов чрезвычайно активно, гораздо более широко и глубоко, чем это предполагалось теоретической платформой символизма и модерна. Сама архитектура модерна рождается при активном воздействии на процесс ее формообразования поэтики прикладного и изобразительного искусства. Поэтика нового вида искусства – кинематографа – ассимилирует ряд основных принципов поэтики и литературы, и изобразительного искусства, и театра. Поэзия символистов черпает формообразующие идеи в сфере музыки, живописи, поэзия кубофутуристов – в сфере новейших течений отечественной и зарубежной живописи.

В области пластических искусств доминирующим видом почти на всем протяжении Серебряного века остается живопись. С 1890-х годов усилиями живописцев начинает возрождаться прикладное искусство и художественная промышленность, монументальная и театральнo-декоративная живопись, полихромная скульптура. Цвет из второстепенного средства архитектурной композиции становится важной чертой и характерной особенностью русского модерна.

Рождается новый тип художника-универсала. Ряд живописцев выступает плодотворно не только в различных видах и жанрах изобразительных видов искусства, но и в качестве архитекторов. В свою очередь, архитекторы приходят к зодчеству после нескольких лет работы в графике, театральной декорации, проектировании мебели и оформлении интерьеров (Ф.Шехтель, И.Фомин и др.), что предопределяет ансамблевость их мышления и композиционного мастерства, синтетичность архитектурно-художественного формирования среды.

3. Синтез искусств, в том числе синтез архитектуры с изобразительным и прикладным искусством, характерен для культуры Серебряного века. Реальное стремление к синтезу развивается на всем его протяжении, претерпевает различные метаморфозы и достигает наибольшей полноты своего выражения в архитектуре в сфере интерьеров особняков модерна и неоклассики и в выставочных комплексах. Наиболее ярким воплощением стремления к синтезу всех искусств стал театральный синтез, эволюционируя от 1880-х гг., начиная с Частной мамонтовской оперы, через театральный синтез миriskусников к новым конструктивным и декоративным поискам А. Экстер и протосупрематизму Малевича, адекватным новейшим течениям в станковой живописи, рельефе и скульптуре 1910-х годов. Особой сферой воплощения идей синтеза и одновременно реализации художественной универсальности поэтов и художников авангарда становится литографированная книга футуристов.

Понимая всю неполноту осознания столь сложной эпохи и ее проблем, считаем исследование открытым, ступенью в понимании культуры Серебряного века и взаимодействия ее искусств.

- ¹ Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 167
- ² Блок А. «Без божества, без вдохновенья» // Собр. соч., В 8 т. М.; Л., 1962. С. 175 – 176.
- ³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., 1965.
- ⁴ Аверинцев С.С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 7 – 24.
- ⁵ Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 301 – 302.
- ⁶ Бердяев Н.А. Конец ренессанса и кризис гуманизма // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т.1. С. 393.
- ⁷ Бердяев Н.А. Варварство и упадничество // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 371.
- ⁸ Блок А. Владимир Соловьев в наши дни // Собр. соч., В 8 т. Т. 6. С. 154.
- ⁹ Блок А. Памяти Врубеля // Собр. соч., В 8 т. Т. 5. С. 421.
- ¹⁰ Блок А. Три вопроса // Собр. соч., В 8 т. Т. 5. С. 261.
- ¹¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С.122.
- ¹² Блок А. Дневник 1901 – 1902 года // Собр. соч., В 8 т. Т. 7. С. 22.
- ¹³ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч., В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 404.
- ¹⁴ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С. 217.
- ¹⁵ Там же. С. 235.
- ¹⁶ Там же. С. 136.
- ¹⁷ Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 400.
- ¹⁸ Там же. С. 402.
- ¹⁹ Аверинцев С.С. Разноречие и связность мысли Вячеслава Иванова. С.10.
- ²⁰ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 75.
- ²¹ Там же.
- ²² Шехтель Ф.О. Сказка о трех сестрах: живописи, архитектуре, скульптуре. 1919 г. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 1. С. 20 – 21.
- ²³ Бердяев Н.А. Очарование отраженных культур // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 296.
- ²⁴ Блок А. Письма 1898 – 1921 // Собр. соч. В 8 т. Т. 8 С. 306.

- ²⁵ Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 39.
- ²⁶ Яремич С. Михаил Александрович Врубель. М., 1911. С. 120.
- ²⁷ Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 51.
- ²⁸ Там же. С. 95.
- ²⁹ Там же. С. 57.
- ³⁰ Дягилев С. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 45 – 46.
- ³¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 33.
- ³² Там же. С. 37.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 38.
- ³⁵ Там же. С. 40.
- ³⁶ Там же. С. 95.
- ³⁷ Кандинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. Пг. 1919. № 1. С. 40.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Маяковский В. Живопись сегодняшнего дня // Собр. соч. В 12 т. М., 1978. Т. 11. С. 21.
- ⁴⁰ Маяковский В. Капля дегтя: «Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае» // Собр. соч., В 12 т. М., 1978. Т. 11. С. 75.
- ⁴¹ Трактат представлял собой лекцию, прочитанную Малевичем в Смоленске во время одного из его визитов в 1920 году; в Смоленске работал филиал УНОВИСа, возглавляемый Владиславом Стржеминским и скульптором Катаржиной Кобро, впоследствии виднейшими художниками польского авангарда.
- ⁴² Малевич К. К вопросу изобразительного искусства // Собр. соч. В 5 т. Т. 1. С. 210.
- ⁴³ Малевич К. Перелом // Собр. соч. В 5 т. Т.1. С. 105.
- ⁴⁴ Там же. С. 104.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Малевич К. Супрематизм // Сарабьянов Д.В., Шатских А.А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 358.
- ⁴⁷ Цит. по: Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 47
- ⁴⁸ Лучисты и будущники: Манифест // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 12.
- ⁴⁹ Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996. С. 187.
- ⁵⁰ Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр. соч. В 5 т. Т. 1. С. 159.
- ⁵¹ Хлебников В. Радио будущего // Собр. соч. В 4 т. Л., 1930. Т. IV. С. 290-294.
- ⁵² Хлебников В. Скуфья Скифа. Мистерия // Собр. соч. В 4 т. Л., 1930. Т. IV. С. 83.
- ⁵³ Хлебников В. Утес из будущего // Собр. соч. В 4 т. Л., 1930. Т. IV. С. 311.

⁵⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 202.

⁵⁵ Там же. С 47 – 48.

⁵⁶ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 44

⁵⁷ Блок А. «Без божества, без вдохновенья» // Собр. соч. В 8 т. Т. 6. С. 181.

⁵⁸ Там же.

Э.И. ЧИСТЯКОВА

Московский государственный открытый университет

ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Начиная с П.Я. Чаадаева русские философы рассматривали философию как мировоззрение, способное умственным взором охватить мир как целое. Идея цельного знания, включающего знание не только внешнего мира, но и внутреннего мира человека, провозглашенная русскими философами XIX–го века, исходила из анализа самого термина «философия» – любви к мудрости. Впервые созданная на Руси школа цельного знания с преемством поколений (Г.В. Флоровский) с одной стороны, раскрывала философию как общий итог и общее основание всех наук, с другой, – объявляла ее «проводником мысли между ними и верою» (И. Киреевский).

Усилия русских философов были направлены не на создание «религиозной философии», а на раскрытие ее специфики как философии цельного духа. Философия не существует вне связи ее с наукой, искусством, религией, но и не в них ее сущностное определение. В центре философского миропонимания – рефлексивная установка человека, его само-со-знание, охватывающее мир как целое в едином взгляде.

Слово «мир» употребляется философами не в естественно-научном или социальном смысле, а это то целое, которое доступно разумному пониманию. Только целостные состояния сознания создают условия для превращения понимания в способность человека.

Русские символисты начала XX века Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок и др. возвращались «к религиозности» через эсте-