

Н. А. Хренов

## Русское искусство рубежа XIX–XX веков в ракурсе цикличности

**Аннотация:** статья посвящена одной из самых блестящих страниц в истории русского искусства. Этот период, получивший название Серебряного века, иногда называют русским культурным ренессансом, сближая его с западным ренессансом XV–XVI вв. Он развертывался на протяжении незначительного временного отрезка, что не помешало почти одновременному возникновению многих художественных течений, в том числе символизма, футуризма, модерна, акмеизма, кубо-футуризма, конструктивизма. Последующие события истории, связанные с революциями, гражданской войной, установлением тоталитарного режима, Второй мировой войной и др., заслонили культурный ренессанс и усложнили понимание его финала. Но автор убежден, что возникшие на рубеже XIX–XX вв. формы искусства продолжали развиваться. Со второй половины XX в. происходит реабилитация искусства той эпохи. Исследователи пытаются установить все касающиеся ее факты. Однако собиранием фактов осмысление этого времени исчерпаться не может. В статье предлагается новая интерпретация, в соответствии с которой искусство указанного времени рассматривается в контексте циклического принципа. Такой подход позволяет усматривать в обычно неадекватно осмысляемых фактах необычную форму преемственности в истории искусства, понимаемую в соотнесенности не с непосредственно предшествующим искусством, а с гораздо более удаленными историческими эпохами.

**Review:** the article is devoted to one of the most brilliant pages in history of the Russian art. This is the period of Silver Age that is also sometimes called the Russian cultural Renaissance, which brings it closer to the Western Renaissance of the XV–XVI centuries. That period lasted for quite a short time, yet it was enough time for many new art trends to be created, including Symbolism, Futurism, Modern, Acmeism and Cubo-Futurism. Subsequent historical events such as revolutions, the civil war, totalitarian regime, the Second World War and others, have blurred recollection of the cultural Renaissance and made it more difficult to understand its ending. However, the author of the article is confident that forms of art that had been created at the turn of XIX–XX centuries, continued to develop. Since the second half of XX century this art has being 'rehabilitated'. Researchers try to discover all facts related to the art of those times. Yet, in order to understand those times it is not enough just to collect facts. The author of the article offers a new interpretation according to which art is being viewed based on the periodicity principle. This approach allows to find an unusual form of succession in art history. This form of succession can be understood if compared not to preceding art but to most distant epochs.

**Ключевые слова:** искусствоведение, Серебряный век, художественная жизнь, ретроспективизм, время культуры, переходная эпоха, бифуркация, циклический принцип, ренессансная традиция, новое религиозное сознание.

**Keywords:** art history, Silver age, art life, retrospectivism, time of culture, transitory period, bifurcation, periodicity principle, Renaissance tradition, new religious concept.

С некоторых пор искусство рубежа XIX–XX вв. постоянно привлекает и, видимо, еще долго будет привлекать внимание исследователей. Чтобы осмыслить этот период во всей его сложности, приходится заниматься буквально археологическими раскопками. Эпоха построения так называемого социализма, продолжавшаяся почти столетие, кажется, перечеркнула его значимость. Создавалось впечатление, что искусство этого времени окончательно ушло в историю. Конечно, победа большевиков и следующие за этим политические события затормозили многие художественные процессы, а часть активных

представителей искусства этой эпохи оказались в эмиграции. Другая часть, хотя и оставалась в России, не могла творить в соответствии с духом новой эпохи. Но вопрос о забвении творческой вспышки, что имела место в этот период, вовсе не сводится к идеологическим и цензурным барьерам в последующей истории. То, что в ту эпоху в искусстве произошло, и многими было обозначено и продолжает обозначаться как «ренессанс», не могло быть осознано сразу и во всей сложности в принципе.

В данном случае история с искусством русского Серебряного века, называемого иногда русским или славянским ренессансом, кажется, лишь по-

вторяет историю с западным Ренессансом XV – XVI веков. Как это ни покажется странным, но до 1839 года применительно к XV – XVI векам понятия «Ренессанс» вообще не существовало. Истинное обозначение эпохи оказывается возможным лишь по истечении длительного времени. Как показал Л. Февр, понятие «Ренессанс» было введено в XIX веке историком Жюлем Мишле<sup>1</sup>.

Смысл того, что произошло в России на рубеже XIX – XX веков, приоткрывается постепенно. Приблизительно с середины XX века, а, точнее, с эпохи «оттепели» массив исследований на тему Серебряного века постоянно увеличивается. Дело не только в необходимости восстановления фактов, но и в потребности найти для выражения духа этой эпохи более точное понятие. Поэтому находят не только новые факты, но возникают все новые и новые интерпретации этой эпохи.

Идеологи социализма не просто заслонили эту эпоху, но они сформировали и ее негативный образ, подобно тому, как когда-то просветители создали отрицательный образ Средневековья, разрушение которого развертывается в XX веке. Этот процесс имел место и в Серебряном веке. Так, негативная характеристика этой эпохе была дана в докладе М. Горького на Первом Съезде советских писателей в 1934 году. Начало XX века в России пролетарский писатель рассматривал как эпоху морально-го разложения и интеллектуального обнищания. Подвергая критике многих ярких деятелей искусства того времени, например, Д. Мережковского и Ф. Соллогуба, он сказал: «Проповедовали “эрос в политике”, “мистический анархизм”; хитрейший Василий Розанов проповедовал эротику, Леонид Андреев писал кошмарные рассказы и пьесы, Арцыбашев избрал героем романа сластолюбивого и вертикального козла в брюках и – в общем, десятилетие 1907 – 1917 гг. вполне заслуживает имени самого позорного и бесстыдного десятилетия истории русской интеллигенции»<sup>2</sup>.

На протяжении многих десятилетий XX века о некоторых художниках и мыслителях этого времени нельзя было говорить, поскольку после революции 1917 года они оказались в эмиграции. Часть из них, как известно, была выдворена насильно. Начиная с периода оттепели, общество постепенно возвращается к этой эпохе, пытаясь осознать ее во всей сложности и противоречивости. Так, радикальная переоценка целого периода, преподносимого большевиками как построение социализма, ближе к концу XX века снова вернула к началу это-

го столетия. Вновь и вновь возникает вопрос, почему либерализация и демократизация общества как цель Февральской революции потерпели крах, что имело своим продолжением приход большевиков, который некоторые, например, З. Гиппиус оценивали как контрреволюцию<sup>3</sup>. Собственно, так будет позднее ставиться вопрос в прозе и в публицистике А. Солженицына.

Возвращение к этой эпохе предполагает, в частности, и воссоздание полной картины художественной жизни этого времени с его 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 художественной жизни принадлежит Г. Стернину. В искусствоведческий оборот он первым ввел понятие «художественная жизнь». Под ним ученый подразумевал 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 увеличивалось, причем, дискуссии в среде не только критики, но и массовой публики<sup>4</sup>.

Иначе говоря, испытывая влияние реабилитируемой в результате общественной активности в Советском Союзе социологии, что было характерно с середины XX века, Г. Стернин решительно ставит 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.

Практически вся вторая половина XX века развертывается как открытие и осмысление этой творческой эпохи. Ее негативное истолкование сменяется положительными характеристиками. Все чаще приходится убеждаться, что вся эта эпоха, получившая ныне название «Серебряный век», предстает неким «ренессансом» русской культуры, который был заслонен событиями политической истории и идеологической цензурой.

Впрочем, в истории русского искусства подобная ситуация с запаздывающими оценками уже имела место. Известно, например, что по отношению к некоторым явлениям истории русского

<sup>1</sup> Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // Февр Л. Бои за историю. М., 1991. С. 378.

<sup>2</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 12.

<sup>3</sup> Гиппиус З. Живые лица. Тбилиси, 1991. С. 361.

<sup>4</sup> Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 3.

искусства XVIII века устоявшихся оценок не существовало, а иные художественные явления этого времени оценивались отрицательно. Под воздействием славянофильских настроений и идей в XIX веке имело место отрицательное отношение к искусству этой эпохи. Оно оценивалось исключительно как подражание западным образцам, а значит отрицательно<sup>5</sup>.

Именно на рубеже XIX – XX веков развернулась радикальная переоценка искусства XVIII века. Рубеж XIX – XX веков заново открывал красоту Екатерининской и Александровской эпохи. «Русский XVIII век – живопись Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Алексева, скульптуры Козловского, Прокофьева, постройки Растрелли, Росси, 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 понимающих 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, помещицкой и придворной России»<sup>6</sup>. Нечто подобное сегодня происходит и с искусством рубежа XIX – XX веков. Мы открываем его с большим запозданием.

Открытие Екатерининской и Александровской эпохи произошло именно в начале XX века, чему способствовали такие журналы, как «Мир искусства» и «Старые годы». Эта мысль прозвучала в издававшейся «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. Было продемонстрировано, что даже та архитектура послепетровской эпохи, что относится к классицизму, сохраняет связи с древнерусским зодчеством. Но в XIX веке классицизм называли уничижительным словом «ложноклассицизм». Против этого И. Грабарь решительно восставал. «Еще недавно – пишет И. Грабарь – для определения всей эпохи этого второго возрождения классических идеалов был в ходу термин “ложноклассицизм”, которым совсем не имели в виду отмечать поэтов и художников, ложно понимавших классический мир, от таких, которые понимали его иным, “неложным” образом: весь конец XVIII века и начало XIX были попросту объ-

явлены 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»<sup>7</sup>.

Причины возвращения к Екатерининской и Александровской эпохе в ситуации, когда в искусстве этой эпохи торжествовала романтическая традиция, о чем свидетельствовал, например, символизм, лежат в социальной психологии эпохи. Культ иррационального и жажда дионисийской стихии, получившие выражение в искусстве этого времени, породили ностальгию по аполлоновскому, светлому искусству, искусству рациональному, уравновешенному и организованному. Вызванная к жизни уже в самом начале XX века традиция классицизма конца XVIII – начала XIX веков еще долго продолжала быть актуальной. По сути, она гипнотически притягивала еще художников советской эпохи. Опыт искусства нескольких десятилетий XX века подтверждал мысль И. Грабаря.

Что же касается пересмотра оценок, касающихся русского искусства рубежа XIX – XX веков, во второй половине XX века, то последняя точка в этом пересмотре связана упразднением в 1991 году цензуры, когда стало возможным вернуть и осмыслить явления русского искусства, связанные с пребыванием русской интеллигенции в эмиграции. С тех пор много сделано по выявлению и осмыслению русского зарубежья. Это в первую очередь касается русской эмиграции первой волны<sup>8</sup>. К началу XXI века из забвения извлечены сотни имен, описано множество забытых и оставшихся длительное время неизвестными последним поколениям фактов. Будучи извлеченными из архивов и описанными, эти факты возвращают к оценке того времени, сделанной в 1919 году В. Кандинским. В своей автохарактеристике он признавался, что «рассматривает конец XIX века и начало XX-го как начало одной из

<sup>7</sup> Грабарь И. Введение в историю искусства // История русского искусства в 10-ти тт. Т. 1. М., 1910. С. 24.

<sup>8</sup> См.: Культурное наследие русской эмиграции. 1917–1940. Т. 1–2. М., 1994; Культура русского зарубежья. 1917–1939. М., 2008; Толстой А. Художники русской эмиграции. М., 2005; Азаров Ю. Диалог поверх барьеров. Русское литературное зарубежье: центры, периодика, взаимосвязи. 1918–1940. М., 2005.

<sup>5</sup> Виннер Б. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 29.

<sup>6</sup> Маковский С. Страницы художественной критики. Т. 2. СПб., 1909. С. 117.

величайших эпох в духовной жизни человечества» или «эпохой Великой Духовности»<sup>9</sup>.

Казалось бы, современным исследователям остается и впредь продолжать дополнять уже собранную об этой эпохе информацию, что, по всей видимости, представляет одну из задач современного искусствознания, в чем оно в последних десятилетиях преуспело. Но следующая стоящая перед современным искусствознанием неотложная задача, видимо, будет заключаться в необходимости не столько собрать и описать оставшиеся неизвестными факты, сколько осмыслить собранный материал, его обобщить. Историческая дистанция, составляющая почти столетие, уже позволяет ставить вопрос о включении собранных и прокомментированных фактов в существующую концепцию истории русского и мирового искусства с присущими ей преемственностью и разрывами.

Сопоставление современной ситуации, сложившейся с изучением искусства столетней давности ситуацией с ситуацией кардинальной переоценки на рубеже XIX – XX веков искусства XVIII века уже вооружает исследователя более глубоким пониманием закономерностей движения истории искусства вообще. Что касается искусства рубежа XIX – XX веков, то очевидно, что существует необходимость собранных в последнее десятилетие массив фактов рассмотреть с точки зрения и преемственности в истории искусства, и многочисленных контактов между разными культурами, которые в интересующий нас период оказались просто беспрецедентными. Включение искусства этого периода в историю мирового искусства неизбежно обязывает этот вопрос решать.

Дает ли собранный материал, касающийся искусства этой эпохи, основание говорить о преемственности в истории искусства или же он дает повод утверждать, что преемственность, имеющая место в предшествующие эпохи, в этот период нарушается? Есть основание утверждать, что рубеж XIX – XX веков позволяет больше говорить об нарушении преемственности как следствии некоего бифуркационного взрыва, не соответствующего привычной логике и впускающего в разворачивающиеся процессы много непредсказуемого и воспринимающегося случайным и чуждым.

Конечно, такое нарушение преемственности, реальность разрыва не являются признаком лишь русского искусства рубежа XIX – XX веков. Д. Сарабьянов писал, что «идея разрыва, как вечное проклятие, тяготеет над русским искусством»<sup>10</sup>. Однако что касается рубежа XIX – XX веков, то та-

кой разрыв в преемственности в это время оказывается исключительным, даже беспрецедентным.

Результатом такого взрыва явились факты, которые из традиционного понимания процесса преемственности невозможно вывести. Может быть, опыт искусства этого времени диктует новое понимание преемственности. Но это уже обязывает ставить вопрос и о новых методологических подходах. Здесь, разумеется, воссоздания искусства этой эпохи как полной картины только художественной жизни уже недостаточно. Этот исследовательский подход в методологии исследования искусства, воспринимавшийся в 60 – 70-е годы прошлого века столь новаторским, уже недостаточен.

Если уж к этой эпохе возвращаться (а что-то подсказывает, что ее смысл все еще не исчерпан), то нужно прибегнуть к таким процедурам, которые ранее не использовались, но которые позволяют если и не поставить точку в понимании этой эпохи, то, по крайней мере, способны помочь углубить наше понимание искусства этого времени. Есть необходимость обратить внимание на такие процессы этого времени, которые ранее не обращали на себя внимания, но которые, тем не менее, представителями той эпохи уже фиксировались. Следовательно, к ним и нужно вернуться.

Совершенно очевидно, что происходящее в искусстве этого времени воспринималось чем-то вроде «взрыва» или «пожара». Летописец той разновидности художественной жизни, что связана с живописью, С. Маковский эту ситуацию обозначает именно как пожар, который, как он полагал, начался с выхода в 1898 году первого номера журнала «Мир искусства», когда все перевернулось, и началась радикальная переоценка ценностей. Старые авторитеты были преданы забвению, а их место начали занимать дотоле никому неизвестные художники, которые мгновенно становились популярными. Под старыми кумирами, конечно, следует понимать передвижников.

Сопоставляя эту ситуацию с тем, что происходило на Западе, С. Маковский констатирует: в России все ломалось радикальнее, чем это имело место на Западе. «Горючий материал долго и незаметно накопился, и пламя пожара взмывало вдруг каким-то вулканическим извержением. Старому, изжитому не было пощады, и, зная это, старое цеплялось за прошлое свое величие и мстило молодому упорно, сварливо, всеми способами. В смене художественных поколений на Руси радикализм ломки и ожесточенность междоусобия объясняются, следовательно, характером общего русского эволюционно-культурного процесса. Он совершался порывами, скачками и притом на поверхности нации, почти не затрагивая народной толщи. Россия, в значительной степени отделенная стеной от

<sup>9</sup> Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М., 2001. С. 20.

<sup>10</sup> Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 65.

Европы, где волны искусства сменялись с ритмической постепенностью, а если, случалось, выходили из берегов при столкновении друг с другом, то вызывали лишь местное наводнение, не потопа; художественная Россия, не связанная культурно с первобытными массами населения, творящая на верхах, в столичных центрах не поспевавшей за Западом огромной империи; художественная Россия, при Петре утратившая свою византийскую традицию, а при Царе-освободителе традицию XVIII-го столетия; новая, по-интеллигентски “не помнившая родства” Россия, хватавшаяся то за случайные образцы европейской живописи, то за пресловутую стасовскую самобытность, ложнозападническая и ложнославянофильская Россия передвижных и академических выставок – оказалась в середине 90-х годов накануне одного из этих испепеляющих “вчерашний день” пожаров»<sup>11</sup>.

Если же применительно к этому времени и можно говорить о преемственности, то ее следует понимать отнюдь не в привычном, традиционном смысле. В ситуации возрождения славянофильских настроений, когда внимание снова было обращено в допетровскую Русь, русским людям история приоткрывалась как всемирная история. Отказываясь от непосредственно предшествующего художественного опыта, искусство рубежа XIX – XX веков устремляется к архаическим эпохам истории искусства, причем, не только отечественного, к опыту искусства уже не существующих и даже архаических культур.

Достаточно пролистать лекции В. Брюсова, прочитанные им в Народном университете имени Шанявского в Москве и опубликованные в 1917 году в журнале «Летопись», чтобы ощутить восторг поэта от археологических открытий последнего времени, когда время истории культуры было раздвинуто за пределы традиционного представления об античности, того, что «считалось конечным пределом истории»<sup>12</sup>.

Трактат В. Брюсова свидетельствовал, что возрождением славянофильской традиции, т.е. отторжением от императорской России и идеализацией допетровской, средневековой и языческой Руси (что захватило и искусство, о чем свидетельствовало, например, увлечение славянским фольклором в музыке Стравинского, в живописи Нестерова и Васнецова, Рериха, в поэзии К. Бальмонта, С. Городецкого, В. Хлебникова и т.д.) художественный процесс отнюдь не исчерпывался. В искусстве ощущалось необычайное

<sup>11</sup> *Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 20.

<sup>12</sup> *Брюсов В.* Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения // *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми тт. Т. 7. М., 1975. С. 279.

расширение географического пространства и неслыханное до того усиление интернационального комплекса искусства. Продолжением испытываемого В. Брюсовым восторга перед открывающимися историческими горизонтами явились путешествия А. Белого в Египет, Н. Гумилева в Абиссинию, К. Бальмонта в Мексику, Новую Зеландию, И. Бунина в Индию. В русском искусстве возникали темы и мотивы древней Америки, Ассирии-Вавилонии, Греции, Рима, Иудеи, Персии, Египта, Индии, Китая<sup>13</sup>.

В этом смысле весьма показательны путевые заметки А. Белого, посетившего Сицилию, Тунис, Египет, Палестину и Африку. Он, в частности, был восхищен Африкой. «Что-то древнее, вещее, еще грядущее и живое в контурах строгих африканских пейзажей»<sup>14</sup>. По его мнению, в Африке ощущается строгость, величие, вечность и даже «созерцание платоновских идей», что из западной цивилизации совершенно исчезло. Стоит ли удивляться, что с Востока А. Белый вернулся с антизападными настроениями.

Путешествия такого рода питали образы искусства этого времени. Тот же В. Брюсов уже в статье 1921 года напишет: «Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мистическая Атлантида и средневековые бредни – все шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы»<sup>15</sup>.

Открывалось не только искусство уже угаснувших великих культур за пределами России, но и искусство древней Руси. Новое открытие средневекового русского искусства было частью наметившейся с этого времени общей реабилитации Средневековья, что свидетельствовало о возрождении в истории искусства традиции романтизма и, соответственно, затухании той традиции, что появилась уже в раннем модерне. Об этом, например, свидетельствовал широкий общественный резонанс заново открытой в эту эпоху древнерусской иконы.

До этого времени русская древняя иконопись была совершенно неизвестной. Многие ее образцы просто не сохранились. Развернувшаяся уже в XVII веке, т.е. еще до петровских реформ вестернизация России способствовала культивированию ренессансной традиции и, соответственно, забвению альтернативных ей художественных систем.

<sup>13</sup> *Белый А.* Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого // *Восток – Запад.* Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 156.

<sup>14</sup> *Воспоминание о Серебряном веке.* М., 1993. С. 8.

<sup>15</sup> *Брюсов В.* Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения // *Брюсов В.* Собр. соч. в 7-ми тт. Т. 6. М., 1975. С. 470.

Единственными хранителями древней иконописи оставались гонимые старообрядцы. В 1913 году была организована первая выставка древнерусской живописи, имевшая широкий резонанс в художественной среде. Многие впервые увидели древнюю икону именно на этой приуроченной к трехсотлетию дома Романовых выставке.

Как утверждает П. Муратов, выставленные иконы более всего поражали сознание самих художников. Вскоре авангардная живопись этого времени продемонстрирует усвоение приемов древнерусской иконописи. Дело не только в том, что общество открывало древнюю икону, чему способствовала активизация в это время славянофильских настроений. Оно открывало целую художественную систему, альтернативную по отношению к Ренессансу. Это открытие явилось частью переоценки ценностей, связанной в это время с осознанием негативных последствий так называемого европоцентризма.

Осознание этого позволило уяснить, что русская живопись XV и XVII веков вовсе не является провинциальной, как этого иногда представлялось. Провинциальной она казалась, если оставаться на позиции европоцентризма. В ней, оказывается, сохраняются элементы почти целиком исчезнувшего искусства античной живописи. «Благодаря уединенности от Европы, Древняя Русь – пишет П. Муратов – удержала тайну искусства, о котором Запад уже давно успел забыть, – тайну живописи, в основу которой легли воззрения и стилистические приемы, не встречающиеся в живописи европейского Возрождения»<sup>16</sup>.

Таким образом, в древней иконописи Руси сохранились элементы не только доренессансной, но, в том числе, и довизантийской живописи, которая, как часто утверждается, и определила иконописный стиль Древней Руси. Как пишет П. Муратов, «русские иконы представляют, быть может, единственный случай испытать общее зрительное впечатление, близкое к общему зрительному впечатлению от исчезнувших произведений древнегреческой станковой живописи»<sup>17</sup>.

В докладе, прочитанном в 1933 году в Лондоне, П. Муратов отмечал: «Когда в начале XX столетия возродился интерес к историческому художественному наследству России, деятели этого движения нашли обширную область исторических фактов, неизвестных и неисследованных. Они должны были признать то странное обстоятельство, что богатая и одаренная русская литература XIX столетия прошла как-то мимо явлений, представляющих первостепенный интерес не только

с точки зрения высших духовных ценностей мирового порядка. Открылись вдруг неожиданные обширные перспективы древнего русского искусства. Стало понятным, что древнерусская архитектура являет собою пример чрезвычайно оригинального и совершенно самостоятельного национального творчества. К изумлению широких кругов русской интеллигенции, воспитывавшейся на литературе XIX века, выяснилось, что древняя русская живопись от XII до XVII столетия создала ряд замечательных памятников в стеновых росписях русских церквей и в украшающих эти церкви иконах. Этими прекрасными произведениями архитектуры и живописи русского прошлого мы имеем право гордиться так же, как гордится итальянец фресками эпохи раннего Ренессанса и француз или немец готическими соборами и готическими статуями, сохранившимися на германской и на французской земле»<sup>18</sup>.

Почему же древняя икона имела в России этого времени такой резонанс, что повлияло на практику искусства этого времени? Проблема заключалась, видимо, во многом в том, что к этому времени становилось все более очевидным то, что Запад уже начинал испытывать кризис, а потому не столько продолжал излучать художественные импульсы, сколько сам нуждался в художественных заимствованиях и, собственно, уже демонстрировал активность в этих заимствованиях. Поэтому он начал проявлять интерес не только к Востоку, но, в том числе, и к русскому искусству. В ситуации распада картины мира, характерной для европоцентризма, русское искусство стало заметно поворачиваться от Запада к Востоку. Стало очевидным, что история России как история петербургского ее периода заканчивается.

В средневековом искусстве Древней Руси стали видеть альтернативу художественной традиции Запада. Средневековая икона, иногда называемая «примитивом», стала заметно воздействовать на авангардную живопись, отказывающуюся от знаменитой линейной перспективы Ренессанса. Так, в русской средневековой иконе К. Малевич усматривал альтернативу художественной традиции Запада. Приемы обратной перспективы, характерные для древней иконы, привлекали и западных художников. Так, в 1911 году А. Матисс заявил, что в Москве имеются такие образцы живописи, которые не только не уступают тем, что существуют в Италии, но и являются превосходящими их<sup>19</sup>. По мнению Х. Бельтинга, следы увлечения древней иконой можно обнаружить в произведениях Кандинского, Шагала, Татлина, Гончаровой.

<sup>16</sup> Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005. С. 126.

<sup>17</sup> Там же. С. 134.

<sup>18</sup> Там же. С. 411.

<sup>19</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 35.

Открытие древних культурных корней, в том числе, и византийских, и довизантийских помогло обнаружить влияние на русское искусство на разных этапах его истории восточных культур. Но ощущение кризиса Запада означало также и кризис того слоя отечественной культуры, который начал формироваться с эпохи Петра I, с петербургским периодом российской истории. Именно так освещает этот вопрос, описывая ситуацию открытия иконы в России, Х. Бельтинг. Он пишет, что интерес к иконе во многом объясняется возникшей национальной ситуацией. «Связь с собственной традицией, – пишет он – которая со времени основания Санкт-Петербурга как будто официально была прервана в пользу предписанной европеизации, стала предметом дискуссии. Лишь кризис этого самосознания способствовал в XIX веке размышлениям о собственном прошлом. При этом обратили внимание на икону, которая, по существу, была единственной формой русской станковой живописи на досках до времени поворота к Западу»<sup>20</sup>.

Так выяснялось, что чем глубже в историю собственно России, тем становились более очевидными заимствования, без которых русскую культуру представить невозможно. Так подвергались сомнению поверхностные славянофильские идеи, которые в отдельных случаях перерастали в национализм.

От возникающей открытости искусства рубежа XIX – XX веков захватывало дух. В. Брюсов опьянен атмосферой открытия «неизмеримых далей веков и тысячелетий». «То, – писал он – что раньше представлялось всей историей человечества, оказалось лишь ее эпилогом, заключительными главами к длинному ряду предшествующих глав, о существовании которых наука долгое время не подозревала или не хотела подозревать»<sup>21</sup>. Поскольку первые наброски этой работы В. Брюсов сделал в 1914 году, то, следовательно, он еще не был знаком с появившейся позднее концепцией О. Шпенглера. Но поэт, как и философ, уже ставит вопрос о разрушении существовавшей до рубежа XIX – XX веков концепции мировой истории.

Что особенно в этой работе обращает на себя внимание, так это то, что в предшествующих античности культурах – культуре Крита и Микен поэт улавливает сходство с некоторыми явлениями современного ему искусства. Он, в частности, передает ощущение исчезновения различия между современным человеком с его телефонами, аэропланами и кино, с одной стороны, и обитателями критского дворца, с другой. В эгейской женщине он видит современную парижанку. Мужчины

Эгейского мира напоминают ему петиметров старого французского двора. Именно в Эгейском мире поэт обнаруживает декадентство, орнамент, геометрический стиль, т.е. все то, что характерно для современного поэту стиля модерн<sup>22</sup>. В Микенах поэт обнаруживает то, что характерно для моды и новых идей Парижа XVIII века. Затрагивая вопрос таинственного момента зарождения культуры, В. Брюсов обращается к эстетическому опыту ацтеков и майя. Но эта тема необычайно интересует, например, К. Бальмонта, о чем свидетельствует вышедший в 1910 году сборник его стихов «Змеиные цветы».

Приведенные факты свидетельствуют о том, что существовавшая до этого в России художественная традиция, если ее понимать вполне традиционно, разрушается. Возникает ситуация, которую можно было бы обозначить как хаос. В ней практически невозможно обнаружить никакой последовательности и логики. Но, может быть, стоит попытаться искать иную логику, и тогда сквозь хаос способен проступить какой-то такой порядок, который нам до сегодняшнего дня остается неизвестным. Но чтобы такой порядок обнаружить, необходимо использовать иные методологические процедуры. В данном случае становится актуальным тот новый ракурс исследования искусства рубежа XIX – XX веков, который уже не ограничивается лишь реконструкцией художественной жизни эпохи и исследованием социологического фактора истории искусства. Хотя исследование художественной жизни составит значимый момент предстоящего исследования, но оно не может исчерпать его сверхзадачи.

Чтобы представить исключительную сложность исследуемого периода, мы привели несколько характерных примеров. Обнаружить в этой эпохе какую-то сквозную нить и достичь понимания целостности эпохи необычайно трудно. Ведь применительно к этой эпохе можно фиксировать множество кружков, группировок, объединений, течений, но во всем этом многообразии проявлений художественной жизни невозможно уловить какой-то единый стиль, который в предшествующих эпохах истории искусства всегда имел место. Впрочем, единого стиля в XX веке не существует не только в русском, но и в мировом искусстве. Ситуация в искусстве этого времени воспринимается чем-то похожим на хаос. Но задача аналитика заключается в том, чтобы, несмотря ни на что, постараться обнаружить то, что все же множество разнородных явлений этого времени объединяет. Ведь не может же, в конце концов, все это множество объединять ни понятие «Серебряный век», ни словосочетание «рубеж XIX – XX веков». Они могут способствовать

<sup>20</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. С. 34.

<sup>21</sup> Брюсов В. Т. 7. С. 279.

<sup>22</sup> Там же. С. 316.

лишь описательности исследования, которой современное искусствознание явно грешит.

Конечно, по поводу выявления желаемой целостности возможен и скептицизм. Раз естественная логика искусства Серебряного века была прервана наступающей новой эпохой, в которой на место чистого искусства были поставлены формы искусства, соответствующие идее общественного служения (т.е. установке на функциональное отношение к власти и государству), то можно ли вообще говорить о какой-то логике и какой-то целостности в принципе? Но кто сказал, что возникшая в искусстве Серебряного века традиция прервалась именно в 1917 году? А если она и прервалась, то не было ли это естественным затуханием той творческой вспышки, что вызвала к жизни русский Ренессанс?

В конце концов, его история рано или поздно должна была закончиться. Так не закончилась ли она уже к 20-м годам? Ведь признавал же в статье 1921 года В. Брюсов, много сделавший для того, чтобы символизм воспринимался целостным художественным направлением, что к 1910 году символизм успел оказаться в упадке, а сменяющий его футуризм приносил новые темы и образы, а потому воспринимался более современным и оказался весьма актуальным<sup>23</sup>. Какое-то время утверждающей себя большевистской идеологии футуризм казался созвучным, что уже в наше время прокомментирует Б. Гройс<sup>24</sup>.

Попытаемся обнаружить тот ракурс, который может способствовать применению новаторской методологии и в то же время позволит выявить пока неисследованные, но ощущаемые глубины искусства рубежа XIX – XX веков. Правда, здесь мы сталкиваемся с трудностями, которые возникают в силу различия между подходами к одним и тем же фактам историка, искусствоведа и культуролога. В данном случае мы предлагаем этим представителям разных наук прийти к некоторому единству.

Говоря о задачах, стоящих при интерпретации искусства рубежа XIX – XX веков, мы, по сути дела, пока имели в виду лишь задачи, стоящие исключительно перед искусствоведением. Развитие гуманитарных наук во второй половине XX века постепенно подводит к тому, что решение возникающих перед искусствоведением задач может быть успешным лишь в том случае, если искусство рассматривать в контексте культуры. Лишь рассмотрение противоречивых художественных процессов этой эпохи в плоскости культуры позволит сделать те обобщения, которые пока не сделаны, но которые сегодня оказываются актуальными.

<sup>23</sup> Брюсов В. Т. 6. С. 472.

<sup>24</sup> Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. № 11.

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 рассматривается фактом культуры и, соответственно, история искусства рассматривается историей культуры. 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 начале XX 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»<sup>25</sup>. В письме 1907 года А. Бенуа он еще более определенно эту свою идею излагает. «История искусства, понятая широко – пишет он – 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.»<sup>26</sup>. Таким образом, настаивая на совпадении двух историй – искусства и 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 ставит своей целью хотя бы «почувствовать ход истории».

Но что значит формула И. Грабаря: история искусства есть история культуры? Это значит, что исследование этой истории необходимо погрузить в общий контекст культуры, в культуру, составными частями которой является и наука, и религия, и философия, и игра, и миф, и ритуал. Следовательно, если под культурой мы подразумеваем и то, что не имеет отношения к искусству, то, стараясь следовать этой формуле, мы вынуждены рассматривать искусство в его взаимодействии с остальными слагаемыми культуры.

Но известно, что в последние столетия искусство от этих сфер успело обособиться, автономизироваться. Не оказываемся ли мы, утверждая подобное, во власти ошибочной мысли, требуя возвра-

<sup>25</sup> Грабарь И. Письма. 1891–1917. М., 1974. С. 195.

<sup>26</sup> Там же. С. 192.

щения к тесной зависимости искусства от остальных сфер культуры? Но 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.

Так, находясь в эмиграции, В. Вейдле в 1937 году в Париже печатает книгу под названием «Умирание искусства»<sup>27</sup>, в которой ставит диагноз «смерти» искусства и выписывает рецепт, в соответствии с которым искусство способно выздороветь. Для него таким способом выхода из кризиса является возвращение искусства в лоно религии. В 1937 году эта идея кажется уже не оригинальной, хотя ее повторит Х. Зедльмайр в своей знаменитой книге 1948 года «Утрата середины».

Но, пожалуй, одним из первых, кто эту идею высказывал со всей определенностью, анализируя произведения символизма и футуризма, был Н. Бердяев, выпустивший в 1918 году книгу под названием «Кризис искусства»<sup>28</sup>. Хотя справедливости ради следует отметить, что и Н. Бердяев не был первым, кто диагностировал кризис искусства. Пожалуй, все, а, может быть, во многом даже и ведущие тенденции всего Серебряного века начались с философии В. Соловьева.

Таким образом, выходом из этого кризиса казалось, начиная с В. Соловьева, преодоление разветвляющейся 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 делом дискуссий и публикаций. О нем свидетельствовала практика искусства этого времени. Наверное, еще и поэтому искусство, разрушая все некогда установленные границы, устремлялось к культу, мифу, игре, сакральному, религии. Однако когда интеллигенция начала возвращаться в религию, то выяснилось, что русская православная церковь нуждается в реформах. Так получалось, что художники и мыслители этой эпохи вызвали к жизни «новое религиозное сознание».

Очевидно, что художники и мыслители этой эпохи возрождали то состояние искусства, для которого была 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». Вот почему художникам и мыслителям этой эпохи потребовались ретроспекции в самые разные эпохи и

культуры, что так ярко проявилось и в цитируемом нами трактате В. Брюсова, и в открытии в начале XX века древней иконы. Это, пожалуй, следует отнести к основополагающим признакам искусства этой эпохи, синтезирующей все возможные и имевшие 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 ситуации, сложившейся в искусстве Серебряного века, 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 свои интенсивные, но часто забываемые связи с другими культурами. Тот и другой момент художественная критика этого времени активно обсуждает. Так, реагируя на возрождение византизма в русской живописи этого времени (например, у В. Васнецова) и вообще на открытие в искусстве под воздействием возрождающегося славянофильства в это время допетровской Руси, С. Маковский подчеркивает, что «прививки» в русском искусстве связаны не только с византийскими и скандинавскими корнями. Важно, например, указать на 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»<sup>29</sup>.

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»<sup>30</sup>. Этот национальный дух критик улавливал и в утонченном вкусе ретроспективистов – Сомова, Лансере и Бенуа, и в пейзажах Левитана, и в

<sup>27</sup> Вейдле В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб. 1996.

<sup>28</sup> Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918.

<sup>29</sup> Маковский С. Страницы художественной критики. Т. 2. СПб., 1909. С. 36.

<sup>30</sup> Там же. С. 38.

портретах Серова, и в северных пейзажах Рериха, и в гениальных образах Врубеля.

Но когда ставится вопрос о преемственности и влиянии других культур, а именно, эти два момента и оказались в эту эпоху в поле внимания критики и истории 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 попытаемся этот вопрос обсудить. В поле нашего внимания – и вопрос преемственности, и вопрос влияния на русское искусство этого времени других культур.

В эту эпоху казалось, что преемственность заметно нарушена, а влияние Запада на отечественное искусство хотя и продолжает быть актуальным, тем не менее, начинает уступать влиянию со стороны других культур и, прежде всего, Востока. Особая значимость для русской культуры Востока начинает осознаваться потому, что на рубеже XIX – XX веков история России заново осознается и в своих древних формах, когда, как потом будут утверждать евразийцы, древняя Русь вообще входила в евразийский комплекс народов и была частью восточных культур. Кстати, евразийство в 20-е годы, возникшее уже в эмиграции, в среде русских философов, историков и публицистов, также обязано именно этой эпохе, в которой уже складывалась атмосфера нового открытия и нового прочтения Востока (например, в творчестве Н. Рериха или В. Хлебникова). Окончательно она будет осознана евразийцами (Трубецким, Вернадским, Савицким и т.д.).

Что же касается преемственности, то, прерываясь в малых длительностях истории, она актуализируется в таких длительностях, которые по принципу историзма в его современных формах не соответствуют. Подход, при котором история искусства предстает как история культуры продиктован не только настоящим моментом в развитии гуманитарных наук, когда культурология выдвигается в центр этих наук, 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. То, что предметом исследования является культура, подчеркивается самим названием замысливаемого труда. В связи с этим обратим внимание на факт совпадения. Параллельно предпринимаемой на историческом факультете МГУ истории русской культуры в нескольких томах в Инсти-

туте искусствознания ведется подготовка много-томного труда по истории русского искусства<sup>31</sup>.

Например, если мы обратимся к двум уже вышедшим томам «Очерков русской культуры конца XIX – начала XX веков», то обнаружим, что они свидетельствуют о широком понимании предмета исследования, элементами 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.<sup>32</sup>. Первое, что бросается в глаза читателю двух первых томов, – это привычный подход историка, ставящего своей целью описать и проанализировать разные стороны культуры этой эпохи, которые, может быть, до этого не имели своей истории, т.е. не были предметом внимания историков.

В готовящемся в настоящее время третьем томе «Очерков русской культуры конца XIX – начала XX веков» объектом исследования становится искусство, что продиктовало особый состав авторского коллектива, состоящего преимущественно из искусствоведов. Между тем, предметом исследования все же является культура, что подчеркнуто в названии данного труда. Поэтому можно утверждать, что методологический ракурс исследования продиктован не только ситуацией, сложившейся на рубеже XX – XXI веков в гуманитарных науках, но и конкретной задачей, стоящей перед авторским коллективом настоящего издания.

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 разрешаться искусствоведами? Ставя акцент на методологическом аспекте исследования, попробуем перечислить десять основных пунктов, проясняющих наиболее оптимальный подход к исследованию искусства в его культурологическом понимании.

Первый аспект исследования мы связываем с пониманием временных ритмов предмета исследования, т.е. культуры, с выявлением специфического времени культуры как времени, для которого характерны большие длительности. Это время

<sup>31</sup> История русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М., 2007.

<sup>32</sup> Очерки русской культуры. Конец XIX – начала XX века. Общественно-культурная среда. М., 2011; Очерки русской культуры. Конец XIX – начала XX века. Власть. Общество. Культура. М., 2011.

будет отличаться и от социального времени, и от времени политической истории, в контексте которой обычно искусство рассматривается. В таких больших длительностях история культуры предстает тем, что Ф. Бродель называет историей структур, а не событий. Лишь такое понимание времени позволяет понять ту открытую искусством рубежа XIX – XX веков разновидность в преемственности, которая актуализируется в этот период и является специфичной для времени культуры разновидностью.

Второй аспект исследования связан с пониманием рассматриваемого периода в истории искусства как периода переходного. А в переходных периодах имеет место именно разрыв преемственности в функционировании структур, в данном случае, структур искусства. При этом применительно к этому периоду переходность как минимум следует рассматривать в трех смыслах. В первом смысле под ней следует понимать переход от старой разлагающейся российской империи к новым формам жизни, которые так не смогли утвердиться, и последствия этого несостоявшегося перехода определяют нашу историю до сих пор. Современный философ П. Гайденко по этому поводу 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»<sup>33</sup>. Эта связь с интересующей нас эпохой и зависимость нашей ситуации от происходящего в начале XX века, лишь подчеркивает актуальность предстоящих в этом направлении исследований. Она также ориентирует нас на прослеживание процессов в больших длительностях исторического времени.

Во втором смысле переход следует понимать как переход от того мировосприятия, которое немецкий философ Ю. Хабермас назвал модерном и истоки которого связаны с эпохой Просвещения, к тому, что позднее получит обозначение как постмодерн, черты которого уже улавливаются на рубеже XIX – XX веков. Так, современные исследователи постмодерна к предтечам этого направления, которое обычно связывают с последними десятилетиями XX века, относят, например, В. Розанова как весьма представительной для Серебряного века фигуры. Так, В. Бычков пишет: «Розанов занимал специфическую позицию, намного опередив в методологическом плане свое время, был религиозным “эстетом” (не терпевшим современного ему эстетства и декаданса) предпостмодернистского толка, что и воздвигало нередко стену непонимания между ним и его современниками. Сверхсерьезная “веселая игра” ценностями культуры и их

переоценка, провозглашенные его современником Ницше, иронизм по отношению к устоявшимся нормам, правилам и закономерностям, дискуссия между многими его “Я”, его внутренними голосами, как бы постоянная игровая полемика между ними его стихия...»<sup>34</sup>.

Но начавшаяся переоценка модерна, пожалуй, все же начинается с философии Ф. Ницше, имя которого для деятелей Серебряного века слишком многое значило. Известная идея Ф. Ницше о реабилитации мифа, без чего не существует искусства всего XX века, тем более, искусства самого начала этого столетия, в котором миф был просто абсолютизирован, оказалась весьма двусмысленной. Был ли реабилитированный Ф. Ницше миф в ранней работе о происхождении трагедии уже выходом из мировосприятия модерна, для которого мифа не существовало, или же это было со стороны Ф. Ницше попыткой включить миф в сознание модерна и тем самым продлить его время? На этот вопрос ответить трудно. Но очевидно, что постмодернистская, т.е. наша эпоха не может его не ставить.

Таким образом, уже эта констатация позволяет отдавать отчет о необходимости понимания переходности применительно к этой эпохе в двойном смысле. Уже это обстоятельство позволяет уяснить корни того хаоса или смуты, что сопровождают разные попытки эту эпоху понять и осмыслить. В соответствии с концепцией А. Тойнби на рубеже XIX – XX веков Россия входит в специфический период своей истории, который следовало бы назвать «надломом», не важно, идет ли речь о государстве, империи или о цивилизации. Эпохи надлома драматичны хотя бы уже потому, что порождают распад коллективной идентичности. В такие эпохи единственным способом поддержать такую идентичность может быть не столько империя или государство, сколько культура. Именно в переходные эпохи, когда рушатся многие устои социальной и государственной жизни, обращение к культуре означает активность спасительного инстинкта народа.

Применительно к интересующему нас периоду можно утверждать, что именно это обстоятельство выводит на первый план проблематику культуры как средства, способствующего выживанию больших человеческих коллективов, особенно в ситуации кризисов и переходных ситуаций. Рубеж XIX – XX веков, кроме всего прочего, для исследователя интересен открытием и попытками впервые осмыслить и особенности русской культуры, и вообще проблематику культуры. Для нас любопытно зафиксировать, как искусство стало мыслить в категориях больших длительностей, чему достаточ-

<sup>33</sup> Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 8.

<sup>34</sup> Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005. С. 135.

но примеров. Удивительно, но именно теоретики искусства, поэты и мыслители этой эпохи впервые обратили внимание на новый предмет исследования. В зависимости от этого предмета они ставили и искусство (А. Белый, Вяч. Иванов и др.). Но раз люди той эпохи вплотную подошли к этой проблеме, представляется логичным подхватить их прозрения и эту эпоху рассмотреть именно в этом специфическом ракурсе.

Однако актуальность культурологического подхода к этому периоду этими соображениями не исчерпывается. В том-то все и дело, что применительно к данной эпохе переходность следует понимать в еще одном – третьем смысле, и для нас он может быть наиболее значимым. Именно этот третий смысл способен пролить свет на многие эксперименты в искусстве этого времени, в том числе, и маргинальные. Их значение мы до сих пор все еще до конца не постигли.

Дело в том, что понятие «надлома» можно применить, в том числе, и к культуре этого времени. Речь должна идти о переходности, развертывающейся на уровне времени культуры. Под этим углом зрения искусство рубежа XIX – XX веков исследовано не было. В этом смысле переход следует понимать как переход от одного культурного цикла к другому. В этом отношении переходность в истории случается не столь часто. Можно утверждать, что рубеж XIX – XX веков иллюстрирует переходность в глобальном и общекультурном смысле. Обоснование этой переходности дано в концепции социодинамики культуры П. Сорокина.

Третий важный методологический момент исследования связан со специфической морфологией русской культуры, для которой характерна активная ассимиляция элементов других культур, как западных, так и восточных. Такая ассимиляция имеет место и в других культурах. Но, может быть, этот процесс в русской культуре оказывается специфическим, свидетельствующим не только о позитивных, но и негативных последствиях такой активной ассимиляции. Такая ассимиляция в ее гипертрофированных формах представляет один из значимых признаков этой эпохи. И она объясняется именно надломом. Но, с другой стороны, эта культура, тем не менее, в отдельных случаях достигает поразительного синтеза разнородных элементов. Известно, что византийская культура была одним из вариантов такого синтеза, в котором соединялись элементы античности и восточных культур. Россия, заимствуя традиции византийской культуры, демонстрирует очередной и специфический вариант синтеза. Поэтому интересно было бы рассмотреть искусство этой эпохи и в том случае, когда эксперименты, преследующие

синтез, не удаются, и в том случае, когда они являются удачными. Любопытно также, что многие представители русского ренессанса о синтезе философствовали.

Четвертый момент исследования связан с выявлением сходства и несходства времени развития культуры, с одной стороны, и времени развития искусства, с другой. Следует отметить, что гештальт модерна был неблагоприятным не только для культуры, но и для искусства. Это произошло потому, что эпоха модерна развертывалась в соответствии с абсолютизацией времени событий как времени кратких длительностей. Это время развития общества, но не культуры и искусства. Время постижения законов развития общества, т.е. социологических, а, следовательно, и позитивистских законов, а не постижения логики функционирования культуры. Открытие времени культуры приходит по мере угасания мировосприятия модерна, что достигает пика в последних десятилетиях XX века, но что ощущается уже в начале этого столетия. Популярность философии Ф. Ницше в интересующую нас эпоху во многом объясняется сопоставлением и сближением им исторических эпох и выходом за пределы представлений об историческом времени как линейном времени (идея «вечного возвращения»).

С этой точки зрения интересен авангард в искусстве, который разрушает социальное время и выводит искусство на уровень космических ритмов. Авангард пророчит выход из культуры, развивающейся в несоответствующем ей социальном времени, и обещает утверждение иных ритмов функционирования культуры, которые новыми совсем не являются.

Пятый момент исследования связан с выявлением слагаемых культуры. Искусство не является синонимом культуры, а представляет лишь одно из ее слагаемых. Кажется, что в исследовании только и нужно ограничиться его историей. Между тем, исключительность интересующей нас эпохи состоит в том, что сдвиг происходит не только в восприятии времени, но и в отношениях между художественными и нехудожественными сферами культуры. Развертывающийся в это время на фоне общего кризиса культуры кризис искусства продиктовал необходимость прервать прогрессирующую автономизацию искусства и попытаться вернуть искусство в состояние, когда оно не успевает разорвать с другими сферами, например, с культуром, мифом или бытом. В этом отношении весьма показателен интерес искусства Серебряного века к религии. Она становится основой ренессанса искусства и началом начавшего, но не состоявшегося реформирования церкви. Ренессанс религии в

это время начинается в искусстве и продолжается в церкви. Вопрос о необходимости Реформации в русской православной церкви ставили именно художники, поэты и мыслители Серебряного века. С этой точки зрения любопытно проанализировать различные кружки и группировки, в которых этот вопрос обсуждался.

Это обстоятельство свидетельствует о способности искусства этого времени возвращать свое духовное (религиозное) ядро и становиться эффективным способом утверждения и становления новых культурных ценностей. Отрицая культуру старую, искусство демонстрирует активность в построении новой культуры, которой, например, были так озабочены символисты. Правда, на рубеже XIX – XX веков взаимодействие искусства и культуры усложняется возникновением и распространением массовой культуры, свидетельствующей и об отчуждении человека от культуры, и об отчуждении в формах самой культуры. Эскалации массовой культуры на рубеже XIX – XX веков способствуют, с одной стороны, новые технологии (и в этом смысле особенно показательно кино), а, с другой, рыночные отношения, без которых ни массовую культуру, ни художественную жизнь этого периода невозможно понять. Для понимания данного вопроса исследование социологического фактора художественной жизни совершенно необходимо.

Шестой момент в исследовании касается источников. Специфический ракурс исследования диктует и отбор источников, которые помогли бы выявить ту характерную для этого периода логику развертывания художественного процесса. Поскольку нас интересует не вообще история, не политическая и не социальная история, а история культуры, то корпус уже используемых, т.е. традиционных источников здесь или отвергается или прочитывается в определенном направлении, т.е. под углом зрения выявления предмета исследования. Такими источниками являются, во-первых, мемуары деятелей Серебряного века, во-вторых, художественная критика этого времени.

Что касается мемуарной литературы, то источников этого рода, касающихся истории искусства и художественной жизни Серебряного века, по сравнению с другими эпохами сохранилось больше. Мемуары необходимы для воссоздания социальной психологии эпохи. Здесь важным представляется то, как люди этой эпохи воспринимали свое время и оценивали ситуацию. Источники этого рода позволят разрушить внешние и поверхностные схемы, обычно навязываемые при интерпретации этой эпохи. Например, многими первые два десятилетия воспринимались как оттепель. Искусство оттепели этого времени уходит от общественного

служения и демонстрирует уклон в чистую эстетику, гедонизм, что является одним из основных признаков развертывающегося на рубеже XIX – XX веков художественного ренессанса.

Однако ни мемуарная литература, ни публицистика, ни художественная критика еще не исчерпывают необходимых для данного труда источников. Поскольку в данном случае речь идет о беспрецедентной переходной ситуации, переходе на уровне смены культурных циклов, то обращение к тому, что обычно называют философией истории, которая в российской науке имеет давние традиции, неизбежно. Собственно, именно для переходного времени характерна и активизация этого научного направления. Переходность эпохи стимулирует активность этого направления. Такая активность способна пролить свет и на сознание художников и мыслителей, и на основополагающие процессы искусства этой эпохи.

Седьмая методологическая установка исследования касается хронологии объекта исследования, а именно, начала и конца того периода, который оказывается предметом внимания. Название труда эту хронологию уже обозначает. Это рубеж XIX – XX веков. Однако такое понимание хронологии расплывчато. Что следует понимать под исходной точкой процессов, что подлежат исследованию? От какого факта художественной жизни отталкиваться, чтобы потом проследить ее эволюцию? Необходимо зафиксировать возникновение какого-то явления, его последующее развитие, апогей его становления в истории, а затем затухание. Наконец, чего было в искусстве этого времени больше – того ли, что связано с его упадком или того, что подразумевается под его ренессансом? В ту эпоху этот вопрос активно обсуждался. Нередко ситуация воспринималась именно как упадок, как кризис.

На этот счет среди представителей Серебряного века – философов, художников, поэтов существуют разные точки зрения. Но такую же проблему представляет и то, что считать завершением или финалом тех процессов, которые будут в центре нашего внимания. Закончился ли Серебряный век второй русской революцией, т.е. 1917 годом или же характерные для Серебряного века процессы, набрав инерцию, продолжают еще и в 20-е годы, а, может быть, даже в последующие годы? Эта необходимая определенность хронологии, понимаемая в соответствии с предметом исследования, опять-таки зависит от уточнения и выявления признаков нашего предмета исследования, а именно культуры, находящейся в ситуации перехода.

Раз культура находится в состоянии бифуркационного взрыва, следовательно, необходимо проследить, какие факты этот взрыв предвещают. Это и

будет исходной точкой исследования. Хронологию начавшихся на рубеже XIX – XX веков переходных процессов в литературе в разное время видели и понимали по – разному. В качестве попыток определиться в хронологии можно сослаться на мнения В. Розанова, Н. Бердяева, Д. Мережковского.

Однако насколько можно доверять непосредственным свидетелям и участникам художественной жизни той эпохи? Чтобы проверить истинность наблюдений и обобщений, сделанных людьми той эпохи, обратимся к открытиям, сделанным в исторической и гуманитарной науке, к тем концепциям истории, в которых понимание разворачивающихся исторических процессов связывается уже не с представлениями, сложившимися в эпоху раннего модерна. В таких трудах принцип линейного времени, определивший философию Нового времени сменяется принципом цикличности. Так, в данном случае можно воспользоваться концепцией Л. Гумилева, выделяющего в истории культуры разные фазы или циклы. Л. Гумилев приходит к выводу, что интересующая нас в данном исследовании эпоха разворачивается как фаза надлома в российской цивилизации. Такая точка зрения подтверждается и переходностью на уровне политической истории (надлом и распад империи). Она просматривается и на уровне истории культуры.

Циклический принцип, применяемый к истории культуры, позволит прояснить повторяющуюся в мемуарах, критике и публицистике тех лет мысль о возвращении в XX веке к Средним векам, что не противоречит возрождающимся в это время традициям романтизма. Обращение к теории циклического разворачивания истории как раз и предполагает, что с окончанием цикла процессы истории возвращаются к исходной точке. Параллель между процессами рубежа XIX – XX веков и Средневековьем лишь утверждает в том, что культура модерна как культура Нового времени клонится к своему «закату». В истории готовится переход, что мы будем наблюдать в искусстве рубежа XIX – XX веков. Искусство этого времени пророчит культуру нового типа и может быть понято лишь тогда, когда эта культура определится и войдет в зрелый этап своего развития.

Иначе говоря, какие-то тенденции в искусстве и художественной жизни этого периода своевременно быть осознанными не могли. Может быть, именно это обстоятельство диктует исследователям постоянно обращаться к этой эпохе и ощущать в то же время неполноту наших знаний о ней. В самом деле, если переходность в двух первых смыслах легко постигалась, то переходность на уровне культуры могла проясниться лишь тогда, когда возникающая позднее наука о культуре создает для этого

основание и когда идея И. Грабаря, высказанная им во время подготовки «истории русского искусства», наконец-то, может осуществиться.

В искусстве рубежа XIX – XX веков впервые возникло то, смысл чего мы сможем сформулировать лишь спустя какое-то время, как это, собственно, и произошло с историей осмысления западного Ренессанса. Иначе говоря, в искусстве этого времени уже возник тип той культуры, которая как культура может быть осмыслена лишь с большим запозданием. То единство, которое необходимо обнаружить в этом хаосе (а именно в этом и заключается сверхзадача нашего исследования), вытекает собственно не из самого искусства, а из культуры, которая вызывается к жизни и делает первые шаги становления. Иначе говоря, логика движения искусства этой эпохи во многом вытекает не из закономерностей его развития, а из контекста, т.е. культуры, какой она оказывается в эту эпоху. Загадка этого единства вытекает из культуры, которая в XX веке натолкнулась на мощное сопротивление со стороны тоталитарных режимов и, казалось, в своем развитии прервалась.

Восьмая методологическая установка исследования связана с выявлением двух тенденций в истории культуры Нового времени: одной, связанной с модерном, история которого началась с XVIII века, другой, с романтизмом, начавшим историю сопротивления модерну. Эта оппозиция была реальной и до рубежа XIX – XX веков. Но она имеет специфическое выражение именно в эту эпоху. Все, что происходило в истории культуры до рубежа XIX – XX веков, разворачивается под преимущественным воздействием модерна, понимаемого здесь в соответствии не с принятой в искусствоведении традицией, а с точкой зрения, изложенной немецким философом Ю. Хабермасом<sup>35</sup>. Тем не менее, возникнув на рубеже XVIII – XIX веков, романтизм также не сдавал своих позиций. Необходимо выявить точку отправления для тех процессов, которые развернутся на рубеже XIX – XX веков и которую пытались обнаружить сами деятели Серебряного века (В. Розанов, Н. Бердяев, Д. Мережковский).

Однако, пожалуй, для понимания происходящего в художественной жизни рубежа веков, как и исходной точки этих процессов, наиболее решающим фактом все же будет «второе пришествие» в этот период романтизма как самый решающий и определяющий факт начавшегося угасать модерна и формирование культуры нового типа. Разворачивающиеся в эту эпоху процессы объясняет не столько модерн, сколько романтизм. Именно романтизму

<sup>35</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003.

мы обязаны неослабевающим интересом к Средневековью, аналогии с которым происходящего в эту эпоху являются столь частыми. Именно «второе пришествие» романтизма объясняет, почему в этот период в русской культуре активизируется славянофильская традиция, определившая многие явления искусства, связанные с национальным началом, с религией, с интересом к древней, средневековой Руси.

Но романтическая традиция в искусстве этого времени проявляется и в необычайном интересе к другим культурам, в том числе, и угаснувшим. Возможно, продолжение процессов, развертывающихся в искусстве Серебряного века, оказалось свернутым после 1917 года еще и потому, что второе пришествие романтизма сменилось вторым пришествием модерна, точнее, возвращением к модерну, что с особой силой начало проявляться в политической истории. Возвращением к модерну накануне его окончательного исчезновения. Правда, на этот раз мы можем наблюдать вырождение модерна, о чем свидетельствует насаждаемое тоталитарной властью пролетарское и социалистическое искусство, которое на первых этапах новой истории и продолжало еще привлекать внимание только потому, что в нем еще что-то оставалось от открытого в эпоху Серебряного века

Девятая исследовательская установка связана с обращением к принципу цикличности, выдвинутому А. Тойнби и по-своему интерпретируемому Л. Гумилевым, а точнее, к выявлению того, как эта аргументированная в опытах по философии истории циклическая логика уже была открыта на рубеже XIX – XX веков в трудах русских философов этого времени. В своем наиболее завершенном виде циклическая логика была представлена в опубликованной перед второй мировой войной работе русского ученого-эмигранта П. Сорокина по социодинамике культуры<sup>36</sup>. Однако совершенно очевидно, что возникновению концепции П. Сорокина предшествовали опыты по философии истории в ее российском варианте. Причем, опыты, появившиеся именно на рубеже XIX – XX веков. В работе П. Сорокина получила окончательное выражение традиция, сложившаяся в отечественной гуманитарной науке. Да, собственно, и сам П. Сорокин был не только ученым, но и политическим деятелем времен Февральской революции. В качестве таких опытов, предшествовавших появлению циклической концепции П. Сорокина, можно рассмотреть идеи П. Флоренского и Н. Бердяева.

<sup>36</sup> Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000.

Основную идею социодинамики культуры П. Сорокина мы узнаем уже в суждении П. Флоренского о чередовании в истории двух культурных систем, одну из которых представляет средневековая, а другую ренессансная культура. Исходя из этой логики, П. Флоренский пытался понять исключительность складывающейся в русской культуре на рубеже XIX–XX веков переходной ситуации. Про его мнению, развитие культуры в последних столетиях было связано с ренессансной традицией. Но к рубежу XIX – XX веков эта традиция иссякает, и на смену ей приходит культура нового типа. Эту новую культуру П. Флоренский отождествляет со средневековой культурой, что соответствует идеям религиозной философии, какой собственно и была философия П. Флоренского, реабилитирующего принцип обратной перспективы и продемонстрировавшего уязвимые стороны центральной перспективы как определяющей для искусства Ренессанса.

Однако парадоксальным является то, что эта приходящая на смену ренессансной культура является совсем не новой. В истории она уже существовала и не однажды. Например, ее приметы улавливаются в средневековой культуре. Однако в книге П. Сорокина показано, что ее признаки можно обнаружить и в античной культуре, особенно в ее архаический период, для которого был характерен так называемый «геометрический стиль», и вообще в каждой культуре. Именно это обстоятельство объясняет, почему рубеж XIX – XX веков демонстрирует такую чувствительность к самым разным культурам. Приводимый нами пример с наблюдениями В. Брюсова в данном случае весьма показателен. Активизация традиции романтизма, столь очевидная для рубежа XIX – XX веков, как раз и свидетельствует о реабилитации ценностей средневековой культуры, ведь известно, что первыми Средневековье реабилитировали именно романтики.

Близкой к этой концепции истории культуры П. Флоренского оказывается и постоянно повторяющаяся в разных работах Н. Бердяева мысль о возврате в XX веке культуры средних веков. Так, одну из своих работ он так и называет – «Конец Ренессанса». Переходность этой эпохи он связывает с угасанием творческой стихии, что получила выражение в Ренессансе и в последующей ренессансной традиции. С наступлением новой эпохи, которая пока еще не определилась, но которая, как верил Н. Бердяев, возникнет в будущем, начнется становление альтернативной культуры. Признаки этой культуры осознаются с помощью сопоставления с имеющими в истории место культурами.

Возврат к средним векам, по Н. Бердяеву, является первой фазой движения к этой будущей

культуре. Под воздействием возникающей новой культуры и появляющегося нового типа человека оказывались многие художники этого времени. Будущую культуру Н. Бердяев видит как культуру, в центре которой будет религия, а сопровождающее расцвет русского искусства рубежа XIX – XX веков религиозное возрождение, точнее возникающее «новое религиозное сознание», поскольку русская православная церковь давно нуждается в Реформации, казалось, свидетельствовало об истинности такого понимания Н. Бердяевым разворачивающегося процесса. По его мнению, лишь вторжение в искусство религии позволит преодолеть ощущаемый в эту эпоху многими кризис культуры. Наиболее характерным признаком этого кризиса, по мысли Н. Бердяева, являлся разрыв искусства с религией.

Десятый и последний значимый момент в методологии исследования связан с переводом тех прозрений и наблюдений, которые на рубеже XIX – XX веков в связи с переходными процессами возникали у художников и мыслителей этого времени, на уровень фундаментальной концепции, из которой при интерпретации самых разных проявлений художественной жизни этой эпохи следует исходить. Этой фундаментальной концепцией является концепция П. Сорокина, позволяющая осмысливать переходность интересующей нас эпохи как переходность на уровне культуры, т.е. как переход от одного цикла к другому.

В этой фундаментальной концепции история культуры предстает как возникновение, развитие и угасание одной культуры и смена ее другой культурой. Следовательно в задачи исследователя входит необходимость проследить, как эта переходная ситуация, фиксируемая на уровне смены культур, воздействует на искусство, стимулирует появление разных художественных течений и направлений, нередко вступающих друг с другом в конфликт (например, в таких отношениях оказывались символизм и футуризм). Вообще, есть основание полагать, что именно в формах искусства эта новая культура и рождается. Согласно этой концепции в истории постоянно происходит чередование трех типов культуры. Прежде всего, той культуры, которая начинается с Ренессанса и заканчивается где-то, действительно, как и полагали многие мыслители Серебряного века, на рубеже XIX – XX веков. П. Сорокин называет ее культурой чувственного типа. Собственно, многие художники этой эпохи создавали свои произведения в соответствии с эстетикой, характерной для культуры этого типа.

Однако на смену этой угасающей культуре приходит другая культура, которая, однако, как уже отмечалось, принципиально новой не является.

Вот почему искусство рубежа веков пытается обнаружить связи с древнейшими культурными эпохами, в том числе, самыми архаическими. Вариантом культуры этого типа является средневековая культура. Созданные этой культурой ценности вовсе не уходят в историю. Особенностью культуры этого типа является то, что ее основу составляет сверхчувственное начало, от которого культура, начиная с Ренессанса, стремилась освободиться. Этот пафос освобождения вызвал к жизни в XVIII веке целую науку – эстетику или философию искусства, исходящую из первостепенной значимости чувственной реальности как единственной реальности. Именно эстетика этого рода реабилитировала принцип мимесиса в аристотелевском понимании.

Приходящую на смену культуре чувственного типа культуру П. Сорокин называет культурой идеационального типа. В этой культуре возрождаются и воплощаются в художественные образы представления, сложившиеся еще в платонизме и неоплатонизме. Эта традиция по-иному понимает и принцип мимесиса. Авангардное искусство рубежа XIX – XX веков свидетельствует о реабилитации мимесиса именно в платоновском понимании. Кроме того, в концепции П. Сорокина учитывается и третий тип культуры, которую он называет смешанной или интегральной. В художественной жизни рубежа веков такой тип культуры тоже получил выражение.

В соответствии с этой фундаментальной концепцией рубеж XIX – XX веков и в самом деле предстает, как выражается Н. Бердяев, «концом Ренессанса» и реабилитацией сверхчувственного, что, собственно, и составляет ядро средневековой культуры, как и предшествующих ей разновидностей культуры этого типа. Не случайно русские религиозные философы (в особенности П. Флоренский) столь внимательны к средневековой культуре.

В свете данной традиции становится понятной роль традиции романтизма на рубеже XIX – XX веков. Пожалуй, более всего эта традиция получила выражение в символизме. Реабилитируя Средневековье, именно романтизм попытался культивировать то, что составляло смысл средневековой культуры, а и именно, сверхчувственное начало. Может быть, культивирование сверхчувственного начала как раз и является главным в художественном процессе рубежа веков. Лишь стремление реабилитировать сверхчувственное помогает понять, почему в этот период искусство так стремится возродить архаические формы культуры, для которых было характерно единство художественного и сакрального. Лишь в этой перспективе становится понятным столь обращающее на себя внимание в искусстве этого времени тяготение к мистике, что про-

явилось в популярности теософии и антропософии. Но в этой перспективе понятно и увлечение в это время мифом, который сопровождает стремление возродить сакральные смыслы.

В этой перспективе становится также понятным, почему художники этой эпохи пытаются соединить религию и искусство. В эпоху угасания религиозной экзальтации лишь искусство стремится культивировать «новое религиозное сознание». Это особенно очевидно в практике русского символизма, который, пожалуй, продемонстрировал все те художественные формы, которые на Западе известны как экспрессионизм, сюрреализм и другие разновидности авангарда, но в русской культуре как самостоятельные направления не получили

развития. Но даже и опыт вышедших из символизма авангардных течений свидетельствует о стремлении возродить и культивировать сверхчувственное начало. Близость символизма к романтизму позволяет проследить не только логику угасания сверхчувственного, но и обнаружить в искусстве этой эпохи очевидную его вспышку.

Таким образом, пытаясь представить факты искусства фактами культуры, мы приближаемся к ощущению недостаточной проясненности, сопровождающей искусство Серебряного века, до сих пор так привлекающей исследователей. Предстоящее исследование данной проблематики предполагает детальную разработку каждого из перечисленных здесь десяти тезисов.

### Список литературы:

1. Белый А. Путешествие на Восток. Письма Андрея Белого. В кн.: Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации., М., 1988;
2. Бердяев Н. Кризис искусства., М., 1918;
3. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002;
4. Брюсов В. Учителя учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения. В кн. : Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т.7., М., 1975;
5. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т.6., М., 1975;
6. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 6., М., 1975;
7. Вейдле В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества., СПб., 1996;
8. Виппер Б. Архитектура русского барокко., М., 1978;
9. Гайденко П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001;
10. Гиппиус З. Живые лица. Тбилиси., 1991;
11. Грабарь И. Введение в историю искусства. В кн. : История русского искусства в 10 т., т. 1., М., 1910;
12. Грабарь И. Письма. 1891-1917;
13. История русского искусства., т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XI века. М., 2007;
14. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства., т. 2., М., 2001;
15. Культурное наследие русской эмиграции. 1917 – 1940. , т. 1-2., М., 1994;
16. Культура русского зарубежья. 1917– 1939., М., 2008;
17. Маковский С. Страницы художественной критики., т. 2., СПб., 1909;
18. Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999;
19. Муратов П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. М., 2005;
20. Очерки русской культуры. Конец XIX– начало XX века. Общественно-культурная среда., М., 2011 ( Отв. Редактор Л. В. Кошман);
21. Очерки русской культуры. Конец XIX– начало XX века. Власть. Общество. Культура. М., 2011 (отв. Редактор Л. В. Кошман);
22. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934;
23. Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998;
24. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000;
25. Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М., 1970;
26. Толстой А. Художники русской эмиграции. М., 2005;
27. Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение. В кн.: Февр Л. Бои за историю. М., 1991;
28. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003;
29. Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005 ( Отв. Редакторы Н. А. Хренов, Мигунов А. С.).

**References (transliteration):**

1. Belyy A. Puteshestvie na Vostok. Pis'ma Andrey'a Belogo. V kn.: Vostok-Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii., M., 1988;
2. Berdyaev N. Krizis iskusstva., M., 1918;
3. Bel'ting Kh. Obraz i kul't. Istoriya obraza do epokhi iskusstva. M., 2002;
4. Bryusov V. Uchiteli uchiteley. Drevneyshie kul'tury chelovechestva i ikh vzaimootnosheniya. V kn. : Bryusov V. Sobranie sochineniy v 7 t., t.7., M., 1975;
5. Bryusov V. Sobranie sochineniy v 7 t., t.6., M., 1975;
6. Bryusov V. Sobranie sochineniy v 7 t., t. 6., M., 1975;
7. Veydle V. Umiranie iskusstva. Razmyshlenie o sud'be literaturnogo i khudozhestvennogo tvorchestva., SPb., 1996;
8. Vipper B. Arkhitektura russkogo barokko., M., 1978;
9. Gaydenko P. Vladimir Solov'ev i filosofiya Serebryanogo veka. M., 2001;
10. Gippius Z. Zhivye litsa. Tbilisi., 1991;
11. Grabar' I. Vvedenie v istoriyu iskusstva. V kn. : Istoriya russkogo iskusstva v 10 t., t. 1., M., 1910;
12. Grabar' I. Pis'ma. 1891-1917;
13. Istoriya russkogo iskusstva., t. 1. Iskusstvo Kievskoy Rusi. 1Kh – pervaya chetvert' Kh11 veka. M., 2007;
14. Kandinskiy V. Izbrannyye trudy po teorii iskusstva., t. 2., M., 2001;
15. Kul'turnoe nasledie russkoy emigratsii. 1917 – 1940. , t. 1-2., M., 1994;
16. Kul'tura russkogo zarubezh'ya. 1917– 1939., M., 2008;
17. Makovskiy S. Stranitsy khudozhestvennoy kritiki., t. 2., SPb., 1909;
18. Makovskiy S. Siluety russkikh khudozhnikov. M., 1999;
19. Muratov P. Drevnerusskaya zhivopis'. Istoriya otkrytiya i issledovaniya. M., 2005;
20. Ocherki russkoy kul'tury. Konets Kh1Kh– nachalo KhKh veka. Obshchestvenno-kul'turnaya sreda., M., 2011 (Otv. Redaktor L. V. Koshman);
21. Ocherki russkoy kul'tury. Konets Kh1Kh– nachalo KhKh veka. Vlast'. Obshchestvo. Kul'tura. M., 2011 (otv. Redaktor L. V. Koshman);
22. Pervyy Vsesoyuznyy s'ezd sovetskikh pisateley. Stenograficheskiy otchet. M., 1934;
23. Sarab'yanov D. Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati. M., 1998;
24. Sorokin P. Sotsial'naya i kul'turnaya dinamika. Issledovanie izmeneniy v bol'shikh sistemakh iskusstva, etiki, prava i obshchestvennykh otnosheniy. SP., 2000;
25. Sternin G. Khudozhestvennaya zhizn' Rossii na rubezhe Kh1Kh-KhKh vekov. M., 1970;
26. Tolstoy A. Khudozhniki russkoy emigratsii. M., 2005;
27. Fevr L. Kak Zhyul' Mishle otkryl Vozrozhdenie. V kn.: Fevr L. Boi za istoriyu. M., 1991;
28. Khabermas Yu. Filosofskiy diskurs o moderne. M., 2003;
29. Estetika i teoriya iskusstva KhKh veka. M., 2005 (Otv. Redaktory N. A. Khrenov, Migunov A. S.).