

12. Розанов В.В. Уединенное. М. : ЭКСМО-Пресс, 1998.
13. Русская литература XX века. 1890 – 1910 / под ред. С.А. Венгерова; послесл., подгот. текста А.Н. Николокина. М. : Республика, 2004.
14. Тосин С.Г. Колокола и звоны в России. Новосибирск : Сиб. хронограф, 2002.
15. Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. М. : АСТ, 2003.
16. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Его же. Вопросы религиозного самопознания. М. : АСТ, 2004. С. 213–232.
17. Франк С.Л. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. М. : Книга, 1990. С. 380–396.
18. Цветаева М.И. Об искусстве. М. : Искусство, 1991.
19. Щедровицкий Д.В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево. М. : «Оклик», 2008.

### **Russian romance: praying daring to God**

*There are considered the peculiarities of implementation of prayers in the Russian vocal music. There is made the conclusion that in the light of prayers in Russian romances there are revealed the mental peculiarities of the Russian soul.*

Key words: *Russian romance, prayer, suffering, love to a neighbor.*

**Ф.В. СМОЛЯКОВ**  
(Краснодар)

### **ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

*Проблематизированы границы эпохи Серебряного века как исторического и культурного события. С опорой на принципы феноменологии Э. Гуссерля и концепта «конечности исторического события» Ж. Деррида дана попытка переопределить данные границы на основании изменения смысловых кодов, нашедших выражение в языке живописи.*

Ключевые слова: *Серебряный век, русская живопись, феноменология, Гуссерль, Деррида, периодизация, текст, историчность.*

Феноменология Э. Гуссерля и критика ее Ж. Деррида в работе «Начало геометрии» [5] дают новые основания для рассмотрения периодизации изобразительного искусства Се-

ребряного века. Исходя из понимания Э. Гуссерлем и живописного произведения, и самого мироощущения художника как текста, читаемого в рамках существующей социально-экономической, социокультурной и политической ситуации рубежа веков, взгляд на периодизацию эпохи через призму феноменологии Э. Гуссерля и ее интерпретации Ж. Деррида приводит к проблеме рассмотрения существенных характеристик метатекста в художественном творчестве.

В качестве основных характеристик, определяющих хронологические рамки Серебряного века, мы выделяем 1) поиск национальной идентичности через обращение художников к истории Древней Руси; 2) символизацию художественного пространства, сокрытие объективной истины в символическом образе; 3) обращение к культуре Востока; 4) глубинную связь живописи с религиозной философией второй половины XIX – первой трети XX в.; 5) воплощение в художественном творчестве философии всеединства (в частности, синтез Добра и Зла в сакральное единство в «Демониане» М.В. Врубеля); 6) переход к беспредметности как выражению в тотальном символе объективной истины.

Можно выделить следующие этапы развития художественного творчества в истории живописи Серебряного века.

1. Разочарование в философии рационализма и переход в живописи от реализма к изображению символических образов, воплощенных в обращении к исторической и былинной проблематике (В.М. Васнецов, М.В. Нестеров). Данный период можно датировать началом 1880-х гг., когда прекращаются традирование и реактивация смыслов предыдущей эпохи и происходит зарождение новых смыслов в творчестве художников, а в общественном сознании уже началась их объективация.

2. Период символизма в творчестве М.В. Врубеля и представителей «Мира искусства». Пользуясь терминологией Ж. Деррида, они реактивируют и одновременно дополняют тот смысловой контекст, который был заложен их предшественниками. Художники этого периода уже отходят от реалистической живописи, не только все больше используя авангардную технику письма, но и наполняя свои полотна глубоким метафорическим смыслом, пренебрегая реальностью. Хронологически этот период можно определить концом 1890-х– 1910-ми гг.

3. Творчество русских авангардистов в лице К. Малевича, В. Кандинского и П. Филонова. Они уже окончательно отрицают всякую реалистичность изображения, прибегая к чистой беспредметности. Однако философский и религиозный заряд их творчества субстанционально связан с теми же смыслами, которые вкладывали в свои произведения их предшественники. Хронологически этот период накладывается на предыдущий и может датироваться 1910–1930-ми гг.

1930-е гг. можно считать окончанием эпохи Серебряного века в отечественном изобразительном искусстве, т.к. последующая живопись либо порвала с символизмом и авангардизмом Серебряного века, обратившись к соцреализму, либо просто перестала реактивировать те сущностные характеристики, которые были характерны для творцов Серебряного века. В этом отношении интересен феномен «расколотого сознания», который обычно относят к начальному периоду эпохи. Практическая реализация радикальных философских идей привела к разрыву горизонтов культуры. Другими словами, действительно расколотое сознание появилось не в момент слома мировоззренческой парадигмы, а на исходе Серебряного века, когда истинные свои мысли авторы вуалировали, лавируя между политическими институтами Советского государства 1930-х гг. и собственной совестью [9].

Символизм возник как альтернатива исчерпавших себя эстетики и художественной практики натурализма и реализма. Он обратился к антиреалистическому и антирационалистическому видению действительности. В основе символистского мировоззрения лежала идея существования за миром видимых реальных вещей другой, настоящей действительности, смутным отражением которой и является наш мир. Тем не менее символисты не разделяли эти миры, а воспринимали их, как некое единство. М.М. Бахтин писал: «Символ для них не только слово, которое характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи» [1, с. 375]. Все случающееся с нами и вокруг нас символисты считали порождением ряда причин, сокрытых от обыденного сознания, а единственным путем достижения истины – творческий процесс. Художник становится посредником между иллюзорным миром и сверхчувственной реальностью, выражая в художественных образах «идею в виде чувств». В сущности, это

было возвращение на каком-то новом уровне к исконным традициям национальной культуры. Н. Бердяев следующим образом комментировал эту ситуацию: «По свойствам русской души, деятели ренессанса не могли оставаться в кругу вопросов литературы, искусства, чистой культуры. Ставились последние вопросы. Вопросы о творчестве, о культуре, о задачах искусства, об устройстве обществ, о любви и т.п. приобретали характер вопросов религиозных» [2, с. 145]. Символисты стремились найти в истории метаисторичность, в конечном историческом времени – Вечное. Тайны прошлого прочитывались в каждом мгновении современности. Прошлое, в понимании символистов, может быть заново пережито через творения искусства, литературы, архитектуры. Культурное наследие понимается в широком плане – как живая память. В связи с этим своим внутренним достоянием символисты считали весь духовный опыт человечества. Художники-символисты, по словам Е.В. Ермиловой, «погружаются в античность, в мифологию северных и восточных народов, обращаются и к собственным, славянским корням, и к современному народному творчеству» [6, с. 149]. В этой связи важна идея М.М. Бахтина о так называемом «большом диалоге», когда автор произведения может общаться не только со своим читателем, но и с авторами давно минувших эпох, т.е. в творчестве человек выходит за рамки самого творчества и становится неравен самому себе, становится «больше и лучше себя».

Особое место отводилось возрождению мифологического мировоззрения, которое изначально давало целостный взгляд на мир. «Мифу присуща своя особая достоверность, которая опирается не на доказательства, но на силу и убедительность непосредственного переживания» [3, с. 61]. Можно сказать, что миф представляется символом, имеющим в своей основе ценностное значение, а не эмпирическое. Мифологические образы обретают черты реактивируемого, читаемого смысла, который, по мысли Ж. Деррида, и является объективным смыслом исторической реальности. При этом основные идеи философов Серебряного века – Всеединство, Соборность, София, Богочеловечество, Теургия – сами стали такими мифами-символами, осевшими в сознании художественной интеллигенции и конституируемыми ими в своем творчестве.

В то же время на творчество русских художников рубежа XIX–XX вв. значительное

влияние оказывала культура Востока. Если Европа воспринимала Восток во многом как антитезу своего собственного развития, то для России поворот к Востоку означал возможность самопознания. Русский ориентализм развивался в едином русле европейского модерна, но на русской почве устремленность к Востоку стала не просто экзотической приправой к изысканному искусству. Особенности русской души, «чуткой к мистическим веяниям» (по определению Бердяева), привели к тому, что культура Серебряного века от стилистически формальных приемов обратилась к таким глубинам духа, что ее эксперименты в области эстетического подхода к действительности вскоре переросли в поиски некоего единого религиозно-мистического мировоззрения.

Теория символа, которую разрабатывали П.А. Флоренский, А. Белый, Н.А. Бердяев и др., стала основой не только для живописи символистов, но и для творчества авангардистов, поскольку они также пытались показать в своих картинах сверхчувственный, божественный, метафизический мир. Русский авангард, несмотря на его общеевропейский характер, отрицание связи со всей предшествующей культурой, – явление вполне русское, поскольку он впитал в себя и национальные мотивы, и традиции средневекового русского иконописания, и художественные приемы восточного изобразительного искусства, и идеи русской религиозно-философской мысли.

Среди множества различных течений авангарда и представляющих их художников хотелось бы выделить трех наиболее ярких, на наш взгляд, живописцев – К.С. Малевича (1878–1955), В.В. Кандинского (1866–1944), П.Н. Филонова (1882–1941). Все эти художники стремились выйти из области реального мира и перейти к беспредметной живописи, обращаясь, как многие творцы того времени, к Востоку с его абстрактной геометрией, актуализируя наследие древнерусского искусства. Абстракция трактуется как возможность выхода из мира множества проявлений единичного к Единому. Художественным образам авангарда свойственна «многозначность языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомое и служат мостами, переброшенными к неведомым берегам» [10, с. 224].

В этом отношении, по мнению В.В. Бычкова, полотна русских авангардистов сравни-

мы с иконами, поскольку являют собой произведения высшего духовного характера, воплощающего в себе самодостаточную идею Бога. Абсолютная свобода, отказ от всех ограничений творческого процесса – это качества, приемлемые только для теурга, т.е. творца новой реальности [4, с. 58–75]. Возводя дух верующего в духовные сферы, икона не только обозначает и выражает их, но и реально являет изображаемое в нашем преходящем мире. Это сакральный, или литургический, символ, наделенный силой, энергией, святостью изображенного на иконе персонажа или священного события. Такими же свойствами обладают и полотна К. Малевича, В. Кандинского, П. Филонова и некоторых других авангардистов. В то же время В.В. Бычков отмечает принципиальную разницу между иконой и произведениями авангарда: «...если икона является выражением соборного опыта Православия, то есть принципиально анонимна (личное авторство для иконописца не имело значения), то авангард в своей практике продолжает традиции новоевропейского индивидуального художественного выражения» [4, с. 61]. Таким образом, художник становится здесь не столько творцом художественного произведения, сколько создателем предельно индивидуализированного символа собственного Я.

Теоретик и практик абстракционизма В.В. Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве» обосновывает необходимость беспредметного искусства как мистического выражения воли Божественного Духа через личность художника. «Абстрактный Дух» подступает к душе художника и возбуждает в ней некое стремление, внутренний порыв. И художник сознательно или бессознательно устремляется на поиски материальных форм для воплощения «живущей в нем в духовной форме новой ценности» (Там же, с. 87). Кандинский пришел в конце концов к убеждению, что в живописи наиболее полно и глубоко выразить это звучание можно только с помощью гармонизации на холсте абстрактных пятен цвета и свободно движущихся линий. Художник писал: «Искусство во многом подобно религии. Его развитие не состоит из новых открытий, которые зачеркивают старую истину и клеймят ее как заблуждение (как это, по-видимому, обстоит в науке). Его развитие заключается в мгновенных озарениях, подобных вспышкам молнии» [7, с. 72].

Несколько иное отношение к религии и искусству было у К.С. Малевича. Суть супрематизма

тизма может быть осмыслена как линия чистого эстетизма, апологии неутилитарного Искусства, независимого ни от каких социальных, политических, экономических или религиозных аспектов, имеющего свой самоценный предмет – красоту и гармонию – и свою цель – эстетическое наслаждение («приятное эмоциональное» состояние, «приятное удовлетворение чувства») [8, с. 275, 279–280, 290]. Линия классического эстетизма, которая приобрела у Малевича неожиданный поворот и вывела его к теории беспредметной экономично-минималистской живописи, в конечном счете отрицающей собственно живопись в ее традиционном бытии и переходящей в некое особое трансцендентное измерение, открывающееся по ту сторону Ничто, абсолютного «нуля». Суть высшего этапа искусства (супрематизма) состоит, по убеждению художника, в выходе искусства за свои традиционные рамки, в проникновении за видимый и умпостижимый мир – в абсолютное Ничто, которое, тем не менее, является не пустотой, а чем-то, не поддающимся описанию. Фактически К. Малевич интуитивно подошел к ощущению трансцендентности духовного Абсолюта и попытался выразить его в абстрактных цветных, черных или белых геометрических формах, достигших своего минималистского звучания в его «Черном квадрате», «Черном круге», «Черном кресте» и «Белом квадрате на белом фоне». Сведя к минимуму вещьность, телесность, образительность (образ) в живописи, Малевич оставляет лишь некий пустой, но значимый и энергетически наполненный элемент – собственно художественную пустоту (черную или белую) как знак-приглашение к бесконечному углублению в нее – в Нуль, в Ничто или – в себя. Не следует искать ничего ценностного во внешнем мире, ибо его там нет. Все благое – внутри нас, и супрематизм способствует концентрации духа созерцающего на его собственных глубинах. Таким образом, К.С. Малевич создал теорию о беспредметности как высшей точке развития искусства, а его «Черный квадрат» стал своеобразной «иконой своего века». Малевич указал путь культуры Серебряного века от обожествления природы к обожествлению искусства, но в то же время заложил основы для изменения первоначального смысла художественной традиции эпохи.

Таким образом, можно определить границы Серебряного века в русском изобразительном искусстве 1880–1930-ми гг. Опираясь на

предложенный Деррида концепт, можно говорить о начале Серебряного века как о конце редуцирования смыслов предыдущей эпохи (эпохи реализма в живописи). Следующий этап – объективация новых смыслов в момент расцвета культуры в рассматриваемый период. И своеобразная смерть эпохи – это изменение смысловых кодов и преобразование их из авангардных, модернистских концептов в конституированные формы, которые постепенно начинают терять те коннотации, которые вкладывались в них на рубеже XIX–XX вв., и в конце концов прекращение реактивации первоначального смысла.

### Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
2. Бердяев Н.А. Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990.
3. Булгаков С.Н. Христианский социализм. Новосибирск, 1991.
4. Бычков В.В. Икона и русский авангард начала XX века // Книга неклассической эстетики. М., 1998.
5. Гуссерль Э., Деррида Ж. Начало геометрии / пер. М. Маяцкого. М., 1996.
6. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1993.
7. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 2002.
8. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993.
9. Филонов П.Н. Дневники / отв. ред. Г. Соловьева. СПб., 2001.
10. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. Статья 1922 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М., 1987.

### *Issues of periodization of the Silver Age art*

*There are considered the time frames of the Silver Age as a historical and cultural phenomenon, attempted to redefine them basing on semantic codes, expressed in metatext. The article relies on the Husserlian principles of phenomenology and the concept of "the finiteness of a historical event", which was introduced by J. Derrida.*

**Key words:** *the Silver Age, Russian painting, phenomenology, Husserl, Derrida, periodization, text, historicity.*