

С.А. СЕРОВА. ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РОССИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСТОКА (КИТАЙ, ЯПОНИЯ, ИНДИЯ)

М.: Институт востоковедения РАН, 2017 (первое издание 1999 г.). 416 с., ил.

© 2018

М. А. НЕГЛИНСКАЯ

DOI: 10.7868/S0869190818010259

Рецензируемая книга посвящена теме культурного диалога, участниками которого явились Россия эпохи Серебряного века и соседние с ней восточные страны. Предложенный автором анализ формирования синтетических транскультурных моделей в русском искусстве начала минувшего столетия особенно актуален сегодня при сложившейся ситуации открытого противоборства в общемировом пространстве двух полярных тенденций — глобализма и национализма.

Как сказано во введении к монографии, Серебряный век, пределы которого, по традиции, условно обозначаются 1890–1910-ми (реже — 1930-ми) гг., “ставил перед собой задачу духовного возрождения России”, однако попутно он заложил основы “художественного и общегуманитарного языка XX в.” и сформировал “новые принципы искусства” (с. 28). В этом смысле значение упомянутой эпохи для современности невозможно переоценить.

Творческая позиция автора книги обусловлена уверенностью в том, что Россия, самым географическим положением и всей историей развития предназначенная для межкультурных синтезов, неизменно играет роль перекрестка цивилизаций, евразийского моста. Феномен “евразийства”, зачастую оцениваемый негативно, понимается С.А. Серовой как тонкий баланс между полюсами, позволяющий российской культуре познать себя через другие традиции и вместе с тем обеспечивающий ее целостность и гармонию. А это, в свою очередь, служит основанием для осознания и принятия “евразийства” как собственного национального своеобразия (с. 12–14).

Подобную точку зрения разделяет и составитель научного сборника “Культура на рубеже XX–XXI веков” Н.А. Хренов, утверждая, что положение России между двумя полюсами — Западом и Востоком, долгое сосуществование в ней многих этносов и конфессий делают ее “цивилизацией-лабораторией, вырабатывающей разные формы развертывания глобализационных процессов”. Поэтому “в России глобализация — перманентный процесс и практический вопрос выживания этой цивилизации” [*Культура на рубеже XX–XXI веков*, с. 10].

В рецензируемой книге тема русского “евразийства” связывается не с одной лишь геополитикой. С.А. Серова видит продолжение этой темы в духовной, философской, психологической и художественной моделях Серебряного века, подчеркивая, что отсутствие перечисленных дифференциаций препятствует пониманию творческой личности и культуры в развитии. Следуя В.В. Розанову (1856–1919), она считает, что кризисная ситуация в европейском и русском искусстве той поры есть прямое следствие утраты Западом и Россией содержательного стержня — древней христианской традиции и погружения их в духовный вакуум (с. 9–10). Исследовательница пытается провести не всегда осознаваемую Серебряным веком грань между двумя одновременно протекающими, но все же разными процессами — национальным религиозным и культурным “ренессансами”. Такой подход, позволяя оценивать “евразийство” как питательную среду для творческих новаций, способен стимулировать сохранение конфессиональных границ и взаимное уважение в сфере духовной (с. 23).

Как известно, Серебряный век обязан своими формообразующими понятиями (“заката Европы”, “последних времен”) европейскому и русскому символизму, иначе именуемому декадансом [*Эстетика*, с. 313–314; Демпси, с. 41–44]. Оспаривая широко распространенное в прошлом утверждение, что кратковременность этой исторической эпохи не позволила ей сформировать единую школу или стилевое направление, С.А. Серова замечает, что итогом Серебряного века явилась целая культура, составившая наше наследство (с. 27).

К сказанному можно добавить, что единый стиль рубежа веков все же существовал. Речь идет о модерне, который, по мнению Д.В. Сарабьянова, долгое время считался (и художниками, и историками искусства) проявлением “упадка культуры”, не достойным статуса стиля, поскольку он зачастую был рыночным продуктом и в целом способствовал развитию художественной промышленности. Тем не менее модерн сыграл ведущую роль в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, в том числе книжной гравюре и театральной декорации рубежа XIX–XX вв. Оставшееся

в прошлом пренебрежение модерном объясняется и другими причинами: “сами художники выступали против стиля модерн не только потому, что он не соответствовал новым принципам и приемам образного обобщения, а также новому характеру художественного мышления, но и потому, что их тяготил стиль вообще; они стремились отбросить правила и законы, которые он диктовал, искали возможность выразить свое индивидуальное и видели в наличии стиля препятствие на пути к самовыражению” [Сарабянов, с. 9–12]. Сказанное прежде всего относится к авангардистам, среди которых были и художники, работавшие над оформлением театральных постановок, в том числе Н. Гончарова и М. Ларионов, упомянутые С. А. Серовой (с. 344–346).

Первая глава рецензируемой книги (с. 43–154) призвана показать, что культура Серебряного века создавалась интеллектуальной и художественной элитой, существовавшей в собственной стране “словно на необитаемом острове”, в окружении неграмотного люда, бывшего основной частью населения Российской империи (с. 74). Эта элита по уровню развития вполне соответствовала творцам европейского символизма, образуя в свою эпоху то самое культурное меньшинство, которое, начиная с петровских времен (рубежа XVIII в.), развивалось в общих ритмах с Западом, т.е. почти автономно от низовой народной культуры, проявляя к ней лишь сдержанный интерес. Подобная диспропорция, помноженная на чувство творческой исключительности элитарного слоя, дает объяснение роковым последствиям – революций начала XX в., в конечном счете послуживших цели культурного выравнивания среды.

Современники Серебряного века остро ощущали напряжение, чреватое катастрофой, что объясняет характерный для эпохи мистицизм, переходящий в увлечение разными эзотерическими системами (с. 77–81). Общее негативное настроение усугублялось кризисом европейской цивилизации, которую российская элита привыкла считать эталоном, и это побуждало обратиться к опыту восточных культур, вслед за европейскими миссионерами-иезуитами XVII–XVIII вв. и философами Гегелем, Шопенгауэром и особенно Ницше (с. 123–126).

Как резюмирует С. А. Серова, множественность ориентиров, граничащая с хаосом, обусловила снижение на рубеже XIX–XX вв. роли традиционных этических и нравственных координат, что имело для русской культуры далеко идущие последствия (с. 83). Положительные способы выхода из кризиса были связаны с попытками “обратиться к истокам” своей и других культур, возродить христианство (в том числе в его православной форме) или ощутить связь с миром через “космизм” (с. 98, 117). Просеянный сквозь фильтры старорусской и европейской традиций опыт культур Китая, Японии, Индии был в начале XX в. восторжен в национальном художественном контексте. Проявив углубленный интерес к Востоку, Серебряный век способствовал преодолению комплекса “азиатчины”.

Во второй и третьей главах монографии приведены многочисленные примеры достигнутого синтеза в отечественном театральном искусстве, которое само по себе обладает сложной синтетической природой. В центре внимания автора – режиссерские новации В. Э. Мейерхольда (1874–1940), вобравшие в себя театральные каноны Дальнего Востока (с. 155–303), и реформы А. Я. Таирова, отдавшего предпочтение традициям индийского искусства (с. 304–390).

Интересна, хотя и не бесспорна точка зрения автора на разные пути адаптации Серебряным веком ориентальных традиций. Первый из них, давно проторенный модой на экзотику Востока, использовал принцип стилизации *шинуазри* – подражание без понимания источника. Второй – явил образцы стилизаций на основе духовного, интеллектуального, художественного (в том числе колористического, музыкального и кинетического) освоения восточных канонов (с. 161–168). В большинстве случаев символисты действительно искали в культуре Азии “не цитаты, а вдохновения” (по формулировке С. А. Серовой). Можно с некоторыми оговорками принять и утверждение, что сама потребность творческой элиты в духовном и эзотерическом опыте Востока стала принципиальным новшеством культуры рубежа XIX–XX вв., отличавшей ее, в частности, от *шинуазри* XVIII столетия. (Исключение составляет проявленный в эпоху Просвещения интерес к духовности Востока католических миссионеров, продиктованный целями прозелитизма, однако давший начало востоковедению.) И все же следует напомнить, что при общей раскованности творческого процесса, культивации личных трактовок культурного инварианта, а также нередкого и в Серебряном веке диктата потребительского (рыночного) вкуса в искусстве рубежа веков могли по-прежнему возникать (и возникали) ориентальные версии любого качества, нередко близкие к не изжитой до сих пор экзотической “китайщине”.

Адекватному осмыслению восточных традиций могло способствовать, по мнению автора книги, развитие отечественного востоковедения, ответственного за появление компетентных, снабженных комментариями переводов восточных памятников с языка оригинала. Так, в 1914 г. была издана “Поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту” молодого М. В. Алексева, где прозвучало новое слово в науке о Китае» (с. 121). Однако отразивший концепции времени художественный образ

Востока, не одного лишь Китая, но также Японии и Индии, уже оформился, и творческая элита не могла от него отрешиться. Эту авторскую мысль подтверждает ситуация, сложившаяся вокруг знаменитой древнеиндийской драмы “Шакунтала”, отдельные главы которой были переведены Н. М. Карамзиным еще в 1772 г., а столетием позднее (в 1879 г.) драма вышла, наконец, в научном переводе с санскрита А. Путяты. Но режиссер Камерного театра А. Я. Таиров, планируя постановку, осуществленную им в декабре 1914 г., предпочел этой научной версии творения Калидасы только что заверченный художественный перевод поэта-символиста К. Бальмонта (с. 343).

Представляется хорошо аргументированной авторская оценка театральной культуры Серебряного века, данная в заключении: Мейерхольд и Таиров (а также не раз упомянутые в тексте К. Станиславский, Е. Вахтангов, С. Дягилев, А. Скрябин, И. Стравинский), культивируя творческое отношение к “общей сокровищнице мирового искусства”, действительно “перевели стрелки театральных часов из века прошлого (а теперь уже позапрошлого. — *М.Н.*) в век нынешний”. Они возвели в эстетический принцип “пустое пространство сцены”, доказав необходимость театрального канона, и кардинально изменили поэтику и прагматику театра, что в конечном счете сформировало “нового зрителя” (с. 391–394).

Книга С. А. Серовой убедительно показывает, что результат, достигнутый театральной культурой Серебряного века, был итогом многочисленных синтезов русского драматического театра с национальной традицией и находками авангардного искусства, с опытом классического балета и театральными системами Востока — пекинской музыкальной драмой (включавшей элементы циркового и боевых искусств), японскими национальными театрами (но сохранившим связь с ритуальной культурой, и более молодым театром Кабуки), а также с пластикой индийского танца, восходящего к древним храмовым действиям (с. 366–367).

С. А. Серова — признанный специалист по классическому китайскому театру и культуре Серебряного века, многими жизненными обстоятельствами лично с ней связанная, детально рассмотрела и проанализировала огромный материал (литературный, философский, этнографический, художественный). Она сумела изложить свое понимание новаций этой яркой и противоречивой эпохи в стиле эссе, снабдив текст необходимыми ссылками и примечаниями. Добросовестное внимание к объекту исследования, глубокий интерес и желание не опустить ни одного существенного явления — совершенно очевидны и вызывают искреннее уважение.

В связи с информативностью текста и огромностью поднятого массива, распределенного по трем большим главам (до полутора страниц в каждой), хотелось бы предложить автору в последующих переизданиях ввести рубрикации глав по параграфам, что будет существенным подспорьем для читателя.

Разделяя с автором любовь к театру Серебряного века, позволю себе обратить внимание на взаимосвязь между внутренней поляризацией в культуре рубежа веков, ознаменовавшейся появлением беспредметного (абстрактного) искусства — полюса по отношению к искусству формальному — и устремлением Мейерхольда и Таирова к канонизации художественного языка ради обретения четкой (сохраненной восточным канонами) формы выражения.

В наши дни актуальность темы Серебряного века и его отношения к Востоку только возросла. На рубеже XX–XXI столетий русская культура, как будто совершив виток, снова оказалась перед комплексом проблем, волновавших людей Серебряного века. Эта блистательная эпоха, исподволь питавшая культуру советской поры, напоминает о себе вечными для России вопросами и вечными же попытками их решения. Она возвращается к ситуации “полистилизма” в искусстве [Малинина, с. 429], к отсутствию в нем единого канона и признанию свободы художника черпать из любых существующих или воображаемых источников. Эпоха Серебряного века жива и теперь благодаря достигнутому тогда пониманию возможности личного, лежащего за границами всякой религиозной доктрины решения экзистенциальной проблемы средствами искусства, которое одно способно апеллировать не только к интеллекту, но одновременно и к чувству, и к воле человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Демпси Э. *Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству*. М.: Искусство-XXI век, 2008.
- Культура на рубеже XX–XXI веков: глобализационные процессы*. Отв. ред. Н. А. Хренов. СПб.: Нестор-История, 2009.
- Малинина Т. Г. *Стилевое измерение искусства эпохи модернизма // Эпохи. Стили. Направления*. Сб. ст. Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 428–449.
- Сарабьянов Д. В. *Модерн. История стиля*. М.: Галарт, 2001.
- Эстетика: Словарь*. Под общей ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.