



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. Г. В. Варакина
г. Москва, Россия

ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ АНТРЕПРИЗЫ СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА)

Аннотация: В статье поднимается одна из ключевых проблем художественной культуры Серебряного века — проблема синтеза. Данная проблема рассматривается с разных точек зрения: исторической, эстетической, художественно-практической. В научный дискурс оказываются вовлеченными такие значимые вопросы эпохи, как музыка и ее тотальное влияние на искусство, теургия и общая религиозность искусства, мистерия и идея универсального произведения искусства. Автор обращается к научно-теоретическому наследию Р. Вагнера, русских философов В. Соловьева и Н. Бердяева, поэтов-символистов А. Белого и Вяч. Иванова. Большое значение в исследовании играет реконструкция образа древней мистерии, что чрезвычайно важно в осмыслении феномена синтеза. В статье доказывается, что имел место быть не только синтез искусств, но и синтетизм мышления. Обозначенный круг проблем рассмотрен на примере антрепризы С. Дягилева. Деятельность знаменитого импрессарио способствовала рождению принципиально нового балета, в котором танец, музыка и декорационное искусство не только соподчинены друг другу, но находятся в тесном взаимодействии и даже взаимозависимости. Любопытно то, что не танец выступает в качестве основы синтеза элементов балета, а его музыкальное начало. Хореография же понимается в этом контексте как пластический «контрапункт» (Л. Мясин) к музыкальной основе спектакля. Лучшими образцами балета нового типа стали сочинения И. Стравинского, созданные для антрепризы С. Дягилева: «Петрушка», «Весна священная» и другие. Все это позволило не только осветить одно из значительнейших художественных событий эпохи — русские балетные сезоны, — но и выявить природу синтеза и особенности его проявлений.

Ключевые слова: эстетизм, синтез искусств, религиозно-философский ренессанс, мистерия, теургия, русский балет.

Информация об авторе: Галина Владиславовна Варакина — доктор культурологии, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: galina_varakina@mail.ru

Дата поступления статьи: 18.03.2018

Дата публикации: 28.03.2019

Для цитирования: Варакина Г. В. Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 243–256.

Рубеж XIX и XX вв. в русской культуре — время значительных перемен, породившее и новую действительность, и новые ценности, и нового человека, а вместе с ним и новое искусство. Изменения коснулись всех жизненных сфер: политики, экономики, философии, искусства. Наибольший контраст рождает сопоставление сферы материального производства и художественного творчества. В конце XIX в. в России начинается техническое перевооружение производства в рамках Второго промышленного переворота, происходит становление новых социально-экономических отношений. В свою очередь это порождает общественные и ценностные изменения в русском обществе. Важной чертой времени становится демократизация культуры: появляется новый тип потребителя — широкие массы городского населения (пролетариат) — и новый тип заказчика — класс промышленников-предпринимателей (буржуазия). В обоих случаях формируется новая ценностная система, мерилom которой является практическая польза.

Два эти процесса — механизация и демократизация — не только преобразили русскую действительность, но и привели к качественным изменениям в искусстве. С одной стороны, искусство расширило круг тем, получило новые технические возможности, с другой — стало заложником новых вкусов. Если раньше эта зависимость была связана с аристократической и духовной (церковь) элитой, то теперь с прагматичностью, а подчас и меркантилизмом среднего класса.

Еще одна проблема, ставшая основой формирования нового мировоззрения новой эпохи, связана также с промышленным переворотом и рождением новой действительности. Наряду с экономическим ростом менялись место и роль человека в культурно-историческом процессе. Происходило разрушение гуманистической модели человека-творца, созидателя. «Страшная социальная болезнь XX века — отчуждение личности — обозначилась именно на рубеже веков. Тотальное одиночество перед лицом жестокого, но и прекрасного мира и поиск путей преодоления этого положения — такова исходная точка отсчета художественного сознания рубежа веков» [5, с. 134].

Вопреки новой социальной действительности, художественная культура России конца XIX – начала XX вв. развивалась в принципиально ином ключе. Это был период глобальной переоценки ценностей, определения сущности и миссии искусства, поиска дальнейших путей его развития. «Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил» [3, с. 301]. Конец века переживали не как окончание эры, но в большей степени как ощущение начала нового периода в истории.

Искусство рубежа веков характеризовалось эсхатологизмом с безусловной верой в силу человеческого духа. Это получило отражение в философских учениях Владимира Соловьева, Николая Бердяева, отца Павла Флоренского, литературно-эстетических эссе Андрея Белого и Вячеслава Иванова, художественной практике поэтов-символистов (Александр Блок, Андрей Белый, Осип Мандельштам), музыкантов и художников модернистов (Александр Скрябин, Николай Черепнин, Игорь Стравинский, Василий Кандинский, Каземир Малевич), реформаторов классического балета (Михаил Фокин, Александр Горский, Вацлав Нижинский).

Таким образом, русская культура Серебряного века находилась в глубоком кризисе, о чем свидетельствует несовпадение утопичных взглядов относительно сущности истории и ведущей роли в ней искусства наряду с прагматизмом буржуазной действительности и порожденной ею системой ценностей. Состояние кризиса ощутили уже современники эпохи. Так, Н. Бердяев видел в этом несовпадении «основную проблему

XIX и XX века — проблему отношения творчества (культуры) к жизни (бытию)» [4, с. 298].

Эпоху Серебряного века нередко называют неоромантической, проводя параллели между идеями и идеалами Пушкинского времени и умонастроениями конца XIX в. Само метафорическое название — «серебряный» — намекает на эту преемственность между «золотым веком» и эпохой рубежа веков. Существует и эстетическое родство двух глобальных периодов в русской культуре. К началу XX в. главенствующее место как в России, так и в Европе занимает так называемая теория «чистого искусства», сформировавшаяся еще в середине XIX столетия. Искусство понималось как самостоятельная сила, независимая ни от политики, ни от экономики, ни от морали или от каких бы то ни было других форм общественного нормирования. В 1889 г. в программной статье первого номера журнала «Мир искусства» Сергей Дягилев писал: «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно» [12, с. 151]. Тем самым была объявлена решительная война и переживавшему кризис классицизму, и критическому реализму.

Если в конце XIX в. подобные идеи нередко именовали декадентскими (упадочническими), то к началу XX в. они получили мощное теоретическое обоснование в рамках русской религиозной философии. Именно философы сформировали новую концепцию искусства будущего, абсолютизовав красоту мира и осмысливая ее как божественное начало. Сутью нового понимания искусства был разрыв устоявшейся связи, и даже подчинения, эстетики этике. Искусство обретает свободу; а вместе с ней становится свободным и человек, творческая личность. «То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности» [3, с. 302]. В условиях прогрессирующего капитализма это было настоящей революцией.

Однако новая концепция искусства очень скоро подверглась мистификации, приближаясь к древней форме священнодействия — теургии. В конце XIX в. религиозность получает большое развитие и тяготеет к синтезу всех мировых ее форм (идея теософии Рудольфа Штейнера, Елены Блаватской, Николая и Елены Рерихов). Более того, она приобретает тотальный характер, распространяя свое влияние и на другие формы культуры, в том числе и на искусство. Искусству приписывается новое качество: прорицать истину мира, преображать действительность. Критик начала XX в., известный своими символистскими взглядами, Д. Имгардт писал на страницах журнала «Золотое руно»: «Новые артисты будут поистине пророками и жрецами. <...> Языком призраков, сновидений, красок и звуков станут они вещать там, где бессильно умолкнет позитивное научное знание. <...> Вот почему тогда искусство станет действительно священнослужением и творчество — экстатической молитвой» [13, с. 56].

Идея теургического искусства родилась в среде русских поэтов-символистов «второй волны» — А. Белого, Вяч. Иванова, А. Блока и других. В основе лежали утопические взгляды на искусство Николая Гоголя, Федора Достоевского и В. Соловьева. Термин «теургия» был заимствован из позднеантичной религиозной практики III–V вв. н. э., сутью которой было мистическое воздействие на Демиурга (Творца) с целью пересоздания мира. Наиболее полное философское обоснование теургии дал Н. Бердяев в работе «Кризис искусства»: «Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни» [2, с. 413].

Основной задачей рождения нового искусства символисты считали синтез искусств. Он стал отражением общекультурной тенденции синтеза всех форм бытия и человеческого сознания. Для русской культуры начала XX в. характерен феномен титанизма, близкого итальянскому Ренессансу. Не случайно, что в это время складывается феномен религиозно-философского (а в интерпретации Н. Бердяева и художественно-эстетического [3]) ренессанса, напрямую выразившего актуальность синтетических процессов в русской культуре. Эту особенность на уровне человеческого сознания эпохи Серебряного века отмечал Л. К. Долгополов: «Человеческое сознание вступило в новую фазу своего развития. Мир стал восприниматься в единстве, независимо от того, какой сферы познания касалось человеческое мышление — научной, исторической или художественной» [11, с. 24].

Синтез искусств рубежа XIX–XX вв. — явление сложное, многосоставное. Оно представлено тремя проблемами, получившими в этот период философское и художественное осмысление. Во-первых, в искусстве Серебряного века наблюдаются процессы тотального обновления средств выразительности, поиска новых возможностей и рождения нового художественного языка. Большую популярность получают синтетические виды искусства — театр (особенно музыкальный) и архитектура (включая сам объект, прилегающий ландшафт, интерьеры и их предметное наполнение). Здесь вырабатывается общая стратегия достижения единства между всеми компонентами целого.

Ярким примером синтетических явлений в искусстве рубежа XIX–XX вв. выступает балетный спектакль. Вплоть до конца XIX столетия балет занимал подчиненное положение по отношению к другим разновидностям музыкального театра — опере, кантате и оратории. Подчас он трактовался лишь как вставной дивертисмент в рамках оперного вечера либо выполнял второстепенное значение непосредственно в опере, как один из ее номеров. И в том, и в другом случае балет мыслился декоративно, развлекательно; он не имел самостоятельного значения.

История упрочения позиций балета, по сути, начинается с появления музыки, написанной специально для этой цели: балеты Петра Ильича Чайковского, затем Александра Константиновича Глазунова. Во многом это определяется зависимостью танца от музыки, их тесным взаимодействием в рамках балетного спектакля. «Возникновение танца было бы невозможно, если бы на помощь пластике не приходила музыка. Она усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу» [7, с. 8], — пишет в своей книге «Статьи о балете» В. В. Ванслов. Общность музыки и танца В. В. Ванслов обосновывает через установление единого механизма перенесения в искусство явлений реальной жизни. Опираясь на речевую интонацию (музыка) или движение (танец), они не изображают мир, его явления и процессы, но «используют лишь сам принцип выражения чувства и смысла в голосовом звукоизвлечении и в пластическом движении» [7, с. 21]. Именно общность природы двух этих искусств дает возможность их органического соединения в рамках балетного спектакля.

Однако именно высокий образец музыкального искусства, изначально ориентированный на хореографическое воплощение, мог стать основой рождения нового балета. Сама музыка в балетном спектакле также не самостоятельна, она лишь переводит на язык чувств смысл коллизии, дает эмоциональное наполнение действию, пластически-зримым воплощением которого становится танец. Таким образом, музыка способствует раскрытию содержания основной коллизии, действия.

Здесь возникает еще один компонент синтеза в рамках балетного спектакля — сюжет. Любой спектакль имеет сюжетную основу, которая заключена в либретто и существует в виде текста. Чаще всего либретто создается на основе уже существующего литературного текста либо на материале былин, сказок, истории. Так, балет-сказка «Жар-птица» на музыку И. Стравинского, не имея в своей основе конкретного литературного текста стал музыкально-хореографической интерпретацией былинного сюжета о мифической жар-птице. Еще более интересна история рождения замысла и либретто балета «Петрушка». Идея балаганной куклы, освободившейся от воли кукловода, пришла в голову И. Стравинскому, замыслившему оркестровую пьесу с партией солирующего фортепиано. Однако замысел перерос в театральное действие, когда Александр Бенуа предложил свое либретто на уже готовую музыку, доработав изначальную идею композитора и развив сюжетную линию.

Трудно не согласиться с В. В. Вансловом, что сюжет (литературный или иной) накладывает определенный оттенок на балет в целом: «Родство балета с литературой накладывает отпечаток и на балетные жанры, к которым применяются понятия, свойственные литературе. <...> Эпос, лирика и драма» [7, с. 10]. Не случайно балеты начала XX в. весьма часто имели необычные жанровые наименования: балет-сказка, балет-драма, балет-мистерия.

Еще одним компонентом синтеза в рамках балета является сценография, включающая в себя оформление сцены (декорации, панорамы) и костюмы. Художник-декоратор — личность весьма важная в деле рождения спектакля. Он не просто создает декорации, но формирует объемно-пространственную и эмоционально образную среду спектакля. Придумывая костюмы, художник должен соблюсти технические и эстетические условия хореографического искусства. Более того, декоратор продумывает общую композицию мизансцен, не только учитывая статический режим их существования, но и мысля состояние сцены и ее декор в динамике, подчиненной действию.

Проникновение изобразительного искусства в балет может носить и более значимый характер, влияя даже на танцевальные движения, пластику. В. В. Ванслов проводит интересные параллели между танцем и скульптурой: «Скульптурная (статическая) выразительность человеческого тела является как бы одним из моментов, или частным случаем танцевального искусства» [7, с. 30]. Такого рода общность характерна для хореографии балета «Послеполуденный отдых фавна», выполненной В. Нижинским при активном участии Льва Бакста. В качестве прообраза здесь выступают архаические рельефы Греции с их своеобразной пластической системой и условностью. Известный театральный критик начала XX в. А. Я. Левинсон назвал этот эксперимент «археологическим» [14], не считая данное направление перспективным с точки зрения дальнейших путей развития балета.

Надо понимать, что и музыка, и замысел, либретто, и сценография не могут заменить собой собственно танец. Все эти органические части балетного спектакля должны служить одной цели — раскрытию замысла через различные образы, всеми возможными художественными способами. Они могут стать катализаторами непосредственно хореографии, но только при наличии желания и возможности изменить ее сущность. Начало XX в. связано с творчеством целой плеяды замечательных хореографов, многие из которых стали подлинными реформаторами балета. Михаил Фокин и Александр Горский, Вацлав Нижинский и Леонид Мясин, Серж Лифарь и Джордж Баланчин — вот неполный список тех мастеров танца, благодаря деятельности которых сформировался новый балет — балет XX в.

Балетный спектакль стал подлинным синтетическим действием, создаваемым усилиями автора либретто, композитора, хореографа, художника и исполнителей. Как музыканты в оркестре, все участники спектакля призваны не демонстрировать исключительно свое мастерство, а приносить своим участием недостающие элементы в общее творение, раскрывать драматическую коллизию, каждый своими средствами.

В процессе сотворчества неизбежен был процесс взаимообмена идеями и даже приемами с учетом языковых особенностей каждого вида искусства. Происходило обогащение возможностей одного вида искусства выразительными средствами другого. Так, в процессе сложения «нового балета» менялась не только роль коллизии в общем спектакле, но и музыка, декорации, характер танца и его составляющих. Нередко музыка писалась совместно с рождением хореографической постановки. В практику входит создание декораций и костюмов для конкретного спектакля. Сама хореография строилась не исключительно на основе готовых клише, а была призвана следовать за действием, раскрывая драматическую коллизию.

Наряду с расцветом синтетических видов и жанров искусства, приведших к обогащению языковых возможностей каждого из искусств, на рубеже веков можно наблюдать и явные смещения одного вида искусства в сторону языковых особенностей других без учета природы каждого из них. Нередко происходило размывание межвидовых границ искусств, примером чего могут служить визуальная поэзия футуристов Василия Каменского и Алексея Крученых, сценическая композиция Василия Кандинского, мистерия Александра Скрябина, живописные сонаты Микалоюса Чюрлениса и т. д.

К началу XX в. складывается концепция универсального языка искусства будущего, основой которого призвана была стать музыка. Символисты музыку трактовали шире, чем только вид искусства, говоря о музыкальности мира в целом, называя музыку душой мира. Основанием теории символизма стала эстетика Артура Шопенгауэра и Фридриха Ницше, а также античная теория Пифагора о «гармонии сфер». «Если заглянуть в глубь веков, то уже в 6–4 вв. до н. э. в рамках пифагореизма существовала теория гармонии сфер, утверждавшая тождественность законов и принципов существования космоса и музыки. Но пифагорейцы подходили к проблеме музыкальности мира рационалистически, видя основу гармонии космоса в численных отношениях, аналогичных тем, что управляют миром музыки как акустическим явлением. Представители русской культуры “серебряного века”, и в первую очередь русского символизма, трактовали музыку мистически, считая, что в музыке проявляется сущность мира» [9, с. 9].

В искусстве балета так же наблюдаются близкие процессы. Особенно ярко стремление к синтезу с выработкой нового языка искусства было продемонстрировано в балетных постановках антрепризы С. Дягилева. Здесь складывается принципиально новый балет, в котором не только синтезируются основные его компоненты — музыка, танец и сценография, — но все они подчиняются единой для них цели — действию. «Любопытно то, что не танец выступает в качестве основы синтеза элементов балета, а его музыкальное начало. Хореография же понимается в этом контексте как пластический “контрапункт” (Леонид Мясин) к музыкальной основе спектакля» [8, с. 5].

Еще одним проявлением синтеза искусств стал поиск новой универсальной художественной формы. Она должна была вмещать в себя все многообразие искусства и в то же время быть единым целым, органичным и жизненным. В качестве основы для экспериментов в поиске универсальной формы искусства будущего выступали два культурно-исторических образца: музыкальная драма Рихарда Вагнера и практика античных мистерий.

Реформа, проведенная Р. Вагнером, стала настоящей революцией в области музыкального театра, хорошо известной в России. Теоретические воззрения Вагнера получили распространение в России в конце XIX столетия и оказали значительное влияние на эстетику эпохи модерна. Программой работы стала его статья «Произведение искусства будущего». В ней Вагнер изложил свою позицию на дальнейшую эволюцию искусства: «Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели — непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, — это великое универсальное произведение искусства не является для него произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего» [6, с. 159]. Вагнер выступил поборником синтеза искусств наряду с признанием искусства как результата коллективного творчества наподобие древних мифов и религиозных ритуалов.

Основой синтеза Р. Вагнер считал музыку, называя ее «сердцем человека». Именно музыка, по его мнению, способна преобразить искусство, так как в ней «соприкасаются и сочетаются законы, на основании которых танец и поэзия выражают свою сущность» [6, с. 177]. Главным законом мира и искусства он считал ритм, пронизывающий не только музыкальную ткань, но и танец, архитектуру, живопись, поэзию, более того, саму жизнь (смена времен года, дня и ночи, ритмические удары сердца, труд человека и т. д.). Итогом этого слияния должно было стать достижение каждым искусством своей полноты, воплощение истинной природы и, как следствие, рождение нового совершенного искусства.

Моделью, предвестником нового искусства Вагнер считал музыкальную драму, рожденную в результате его реформы оперного спектакля. В России, признавая важность реформы Р. Вагнера, к новой опере относились лишь как к искусству, которое не перетекало со сцены в жизнь, не становилось теургией. Не случаен огромный интерес в это время к античному (древнегреческому) наследию, в том числе к религиозной практике мистерий. Именно мистерии, а также их народная форма в виде трагедии считались идеальной формой искусства будущего. В мистерии сочетались разные искусства — танец-шествие, музыка, «актерская» игра с перевоплощением. Сюжетом мистерий служила трагическая судьба бога Диониса, убитого Титанами и Титанидами и возрожденного Зевсом. Он разыгрывался сценически (трагедия) или в виде ритуала (мистерия), при этом строгого деления на исполнителей и зрителей не существовало, что, несомненно, делало всех соучастниками единого действия.

Цель мистерий состояла в достижении экстатического состояния, при котором человек чувствовал себя частью мира и бога. «Ее суть заключалась в символическом преодолении смерти через обретение новой жизни, не подверженной тлену и распаду. Мистерияльный ритуал, по мнению адептов, давал возможность нового рождения, обретения лучшей участи в ином мире. Тем самым, в рамках мистерияльной практики по-новому осмысливался феномен смерти — как рождение» [10, с. 146]. Близкий эффект — моральное перерождение — в трагедии достигался катарсисом (очищением страстей).

Таким образом, античные мистерия и трагедия были не просто формами культуры — богослужением и театральным и драматическим жанром, — они вплетались в реальную жизнь человека и способствовали его совершенствованию. Именно это качество трагедийно-мистерияльной практики было наиболее привлекательно для русских символистов: способность средствами искусства изменять человека и саму жизнь. Именно этот феномен они называли теургией.

Синтетические явления и процессы в искусстве Серебряного века неизбежно вели к сближению искусства и религии. Синтез разрушал не только внутривидовые границы искусства, но и границы, отделяющие искусство от других форм культуры. Однако, если теоретики нового искусства считали, что итогом синтеза станет рождение религиозного искусства, художественная практика этого периода породила явление модерна — стиля рубежа XIX–XX вв. В рамках модерна синтез искусства и не-искусства осуществлялся отнюдь не на религиозной почве; итогом синтеза стало привнесение эстетики в повседневную жизнь человека, т. е. сближение художественного и утилитарного.

Флагманом новой эстетики и стиля модерн в России явилось художественно-эстетическое объединение «Мир искусства», возникшее на основе деятельности одноименного журнала по вопросам эстетики и искусства. Его лидерами были участники кружка самообразования школы Карла Мая Дмитрий Философов, Константин Сомов, Вальтер Нувель и присоединившиеся к ним Александр Бенуа, Сергей Дягилев, Лев Бакст, и др. Сама идея журнала принадлежала С. Дягилеву, о чем он писал другу и соратнику художнику А. Бенуа: «Я весь в проектах один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую развивающуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом, я вижу будущее через увеличительное стекло» [1, с. 35].

Журнал, а вместе с ним и художественное объединение просуществовало с 1898 по 1904 г. Журнал стал популяризатором наиболее передового западноевропейского художественного опыта, а также той платформой, которая способствовала объединению прогрессивных художественных сил России с целью рождения нового искусства.

Первоначально практическая деятельность журнала и общества реализовывалась в выставочных проектах, и в целом художественная линия доминировала. «Мир искусства» — это прежде всего группировка художников Петербурга (а позже и Москвы в лице Абрамцевского кружка). В журнале идея синтеза достигалась в большей степени через присутствие разных разделов: художественного (возглавлял А. Бенуа), литературного (возглавлял Д. Философов) и музыкального (возглавлял В. Нувель). Однако именно объединение усилий представителей разных искусств способствовало рождению новой эстетики, формированию нового художественного вкуса и рождению нового искусства. В 1903 г. Дягилев замыслил реформу журнала (либо открытие нового вместо «Мира искусства»), где к существовавшим разделам планировалось добавить театральный, что во многом связано с изменениями в деятельности и увлечениях С. Дягилева. Последний, начиная с 1899 г., руководил выпуском «Ежегодника императорских театров», состоя на службе в дирекции казенных театров для исполнения особых поручений.

В дальнейшем интерес к театру и театральному искусству только возрастал и стал для Дягилева основным делом жизни. Еще находясь на казенной службе, Дягилев пытался провести реформы в театре, добиваясь повышения качества постановок. С этой целью он привлекал к оформлению спектаклей художников из «Мира искусства» — А. Бенуа и Л. Бакста. Это было временем приобретения необходимого для последующих проектов Дягилева опыта в создании единого сценического действия.

К 1904 г. «Мир искусства» включал в себя и творческое объединение передовых художественных сил России, художественный журнал и выставки, оказывая значительное воздействие на эстетические вкусы публики. Таким образом, «Мир искусства» является одним из ярких примеров синтетических исканий в России на рубеже XIX–XX вв. и своей структурой, и пропагандируемыми идеями, и последующей деятельностью лидеров объединения. «Щупальца “Мира искусства” захватывают все больше и больше все области русской художественной и культурной жизни и создают новую художественную культуру и новую общественность, новое понимание и новое восприятие не только искусства, но и жизни, новое мироощущение» [15, с. 85], — писал позже Сергей Лифарь в своих мемуарах.

После закрытия «Мира искусства» С. Дягилев и его соратники А. Бенуа, Л. Бакст начали разрабатывать новый проект по ознакомлению французской (а вместе с ней и европейской) публики с передовым русским искусством. И опять на первом месте оказалось изобразительное искусство, показанное в рамках Осеннего салона в Париже в 1906 г. Русская выставка имела огромный временной диапазон, включая и средневековые иконы, и работы современных художников-мирискусников. По закрытии Парижского Салона русская экспозиция была показана также в Берлине и Венеции, что было важно с точки зрения популяризации отечественного искусства и подготовки зарубежной аудитории для последующих проектов Дягилева.

В дополнение к выставке были даны небольшие концерты русской музыки, но соседство живописи и музыки носило, скорее, формальный характер. Ситуация изменится в следующем 1907 г. во время проведения Дягилевым и его кругом знаменитых Исторических концертов, в рамках которых были показаны фрагменты русских опер, таких как «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Садко», «Снегурочка», «Млада» и другие оперы Н. А. Римского-Корсакова. Наряду с оперными фрагментами, парижская публика познакомилась и с целым рядом инструментальных сочинений П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и М. А. Балакирева, А. К. Лядова и многих других авторов.

В определенном смысле это тоже был компромисс — реальной художественной практики в России и художественной политики Дягилева в Европе, оперы и балета и их концертных версий, показанных в Париже. Однако ставка была сделана прежде всего на музыкальный театр, зрелищный и с обязательным национальным элементом. Важным оказался тот факт, что в большинстве своем музыкальное наследие России было незнакомо европейскому зрителю. Исторические концерты стали подлинной сенсацией, открывшей миру неизвестную и пугающую Россию. По возвращении на Родину С. Дягилев скажет в своем интервью: «Я уже три года пропагандирую русское искусство во Франции и могу уверенно сказать, что французы сильно им заинтересовались и пленились» [16, с. 206].

Правдивость слов Дягилева подтверждает тот факт, что осенью того же года он получил приглашение Парижской Grand Opéra на проведение концертов русской оперы, что и было осуществлено весной 1908 г. Дягилев поставил перед собой и участниками данного предприятия сразу несколько задач. Во-первых, он хотел «заставить Париж наконец оценить по их великому достоинству наши лучшие оперы» [16, с. 101], т. е. решить задачу просветительскую. Во-вторых, Дягилев всегда мечтал о признании самобытности культурного наследия России Европой, и этот музыкальный сезон стал шагом политическим.

Ставка была сделана на исключительно «русские» оперы, несколько адаптированные к особенностям парижской публики. Большое значение было уделено не только подбору репертуара, но и оформлению спектаклей: «Надо наши любимые оперы вставить в те рамы, через которые всемирная парижская публика увидела бы их не только без утомления и индифферентизма, но наоборот с тою жадностью, с какой она следила за концертами» [16, с. 102].

Центральным событием сезона стал «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в инструментовке и редакции Н. А. Римского-Корсакова. Однако Дягилев настоял на ряде изменений с целью усилить зрелищность оперы и оградить ее от типично русской затянутости спектакля. Картины оперного спектакля были выстроены по принципу контраста с ярким и зрелищным началом и финалом. Были добавлены опущенные в редакции Римского-Корсакова «сцена с курантами» и сцена под Кромами с их ярко выраженным национальным колоритом и богатством музыкального материала.

«В целом французская премьера “Бориса Годунова” стала подлинным триумфом, причем не только и не столько триумфом С. Дягилева, Ф. Шаляпина, Ф. Блуманфельда, хотя и это, несомненно, имело место; сколько это была победа гения М. П. Мусоргского и всей русской музыки» [8, с. 35]. Постановка «Бориса Годунова» была куплена Grand Opéra, а опера стала частью репертуара Национальной Академии музыки, что свидетельствует о признании Европой русской школы.

Однако подлинной победой России на международной художественной сцене, а также победой синтеза искусств над его дифференцированным прошлым, стали сезоны русского балета, ведущие свой отчет с 1909 г. Русская программа была показана в парижском театре Шатле. Изначальный план относительно оперно-балетной программы подвергся сильному пересмотру, и в итоге русская труппа привезла в Париж исключительно балетный репертуар. Сезон 1909 г. стал началом рождения нового русского балета и основой антрепризы С. Дягилева.

Вплоть до 1912 г. в «Русских сезонах» доминировали балеты на русскую музыку в отечественной сценографии и постановке. Тем не менее программы были чрезвычайно разнообразны. Так, в рамках первого сезона 1909 г. были показаны балеты на самые различные темы: стилизованный под рококо «Павильон Армиды»; «Половецкий стан» (фрагмент из «Князя Игоря» А. П. Бородин) с экзотикой восточного колорита; античная ретроспектива «Клеопатры» (на музыку Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова).

В сезоне 1910 г. появляется первый русский балет, не адаптированный и не переосмысленный для парижского показа, а созданный с учетом новой эстетики и концепции балета как синтетического действия. Им стал балет-сказка «Жар-птица» И. Стравинского, линию которого продолжили «Весна священная», «Петрушка», а также «Китеж» Н. Римского-Корсакова, «Шут» С. Прокофьева и др.

Реформа балета в рамках «Русских сезонов» носила революционный характер. Из «низкого жанра», подчиненного опере, балет становится самостоятельным жанром музыкального театра. «Из простого дивертисмента он превращается в особый язык, использующий все выразительные возможности жеста, пластики тела, линии, позы» [8, с. 44]. Это потребовало не только новой хореографии, но и новой музыки и новой сценографии. Все эти компоненты балетного спектакля должны были подчиниться действию, раскрыть которое они и были призваны.

Для реализации этого грандиозного замысла С. Дягилев привлек к работе в антрепризе лучших художников, композиторов и хореографов: А. Бенуа и Л. Бакста,

И. Стравинского и Н. Черепнина, М. Фокина и В. Нижинского. Круг имен постоянно расширялся. Начиная с 1912 г. балет Дягилева отходит от неорусского стиля, все больше и больше тяготея к космополитизму. «Основное, глубокое и коренное отличие “батального” 1912 года от первых Русских сезонов, — читаем мы в Воспоминаниях Сергея Лифаря, — заключается в том, что до 1912 года Дягилев показывал миру достижения русского искусства, с 1912 же года он вступил на путь искания новых форм в искусстве» [15, с. 302].

Балет обогащается экспериментальными элементами, в его оформлении — музыкальном и художественном — все чаще участвуют зарубежные композиторы и художники (большой частью французские): Клод Дебюсси, Морис Равель, Франсис Пуленк, Жорж Орик, Мануэль де Фалья, Дариус Мийо; Анри Матисс, Пабло Пикассо, Андре Бошан. Тем не менее балет не потерял главного своего открытия — идеи синтеза, подчинение танца драматическому действию.

Таким образом, балет стал одной из форм реализации идеи синтеза искусств на музыкальной основе, о чем грезил еще символисты конца XIX в. Русский балет Дягилева соединил лучшие достижения отечественного и мирового искусства как в музыке, так и в живописи и хореографии. Балет не стал теургией, он не создал новую реальность и нового человека. Однако он стал образцом новой эстетики и художественного вкуса. Не став новой религией, русский балет стал совершенным эстетическим феноменом новой реальности — XX века.

Подводя итоги, можно сказать, что рубеж XIX–XX вв. стал началом рождения новой культуры и нового искусства в России. В этот период происходит становление принципиально отличной от предыдущего столетия ценностной системы, ставящей на первое место не этические, а эстетические критерии. Искусство абсолютизируется, оно мыслится вне политических и общественных норм. Серебряный век выступает преемником романтизма, его теории «чистого искусства», утверждая принцип свободы творчества и личности от регламентации.

Одним из крупнейших завоеваний эпохи становится идея синтеза. В искусстве синтез мыслится глобально, получая мистический оттенок. Идею синтеза искусств активно разрабатывали символисты «второй волны», трансформировав ее в теургию. Синтетические процессы можно разделить на два направления: обновление языка искусства на основе заимствований выразительных возможностей смежных видов и создание универсальной синтетической формы.

Наиболее последовательно данная программа была реализована в рамках деятельности объединения «Мир искусства» и антрепризы Сергея Дягилева. Результатом стало формирование новой эстетики и художественного вкуса, которые помогли преодолеть русскому искусству региональную ограниченность и вывели ее на мировую художественную арену.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бенуа А. Н. и Дягилев С. П. Переписка (1893–1928) / сост., подгот. текста и коммент. И. И. Выдрина. СПб.: Сад искусств, 2003. 128 с.
- 2 Бердяев Н. Кризис искусства // *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 399–419.
- 3 Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» // *Философия творчества, культуры, искусства*: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 301–322.

- 4 *Бердяев Н.* Смысл творчества // *Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т.* М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 37–341.
- 5 *Береништейн Е. П.* Русский символизм: эстетика универсальности // *Культура и ценности.* Тверь: Изд-во ТГУ, 1992. С. 132–142.
- 6 *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // *Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева.* М.: Искусство, 1978. С. 142–261.
- 7 *Ванслов В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
- 8 *Варакина Г. В.* Антреприза С. Дягилева: Время перемен / под ред. В. П. Шестакова. Рязань: Рельеф-Принт, 2008. 128 с.
- 9 *Варакина Г. В.* Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века» / под ред. В. П. Шестакова. Рязань: Изд-во РИК, 2007. 261 с.
- 10 *Варакина Г. В.* Мистерия как феномен культуры: история и современность // *Религиоведение.* 2009. № 2. С. 146–151.
- 11 *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1977. 366 с.
- 12 *Дягилев С.* Сложные вопросы // *Мир искусства.* 1899. Т. I, № 1–12. С. 1–16, 37–61.
- 13 *Имгардт Д.* Живопись и революция // *Золотое руно.* 1906. № 5. С. 56–69.
- 14 *Левинсон А.* Старый и новый балет. Пг.: Свободное искусство, 1918. 133 с.
- 15 *Лифарь С.* Дягилев и С Дягилевым. М.: ВАГРИУС, 2005. 592 с.
- 16 *Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. / авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков.* М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. I. 496 с.

© 2019. Galina V. Varakina
Moscow, Russia

**THE PHENOMENON OF ARTS SYNTHESIS IN THE AESTHETICS
OF THE SILVER AGE (BY THE EXAMPLE OF SERGEI DIAGHILEV'S
ENTERPRISE)**

Abstract: The article raises one of the key issues of art culture of the Silver age — the problem of synthesis. The problem is examined from different points of view: historical, aesthetic, artistic and practical. Such important issues of the era as music and its total influence on art, Theurgy and General religiosity of art, mystery and the idea of a universal work of art are introduced into scientific discourse. The author refers to the scientific and theoretical heritage of R. Wagner, Russian philosophers V. Solovyov and N. Berdyaev, Symbolist poets A. Bely and Vyach. Ivanov. The study pays special attention to the reconstruction of the ancient mystery's image, which is extremely important in understanding the phenomenon of synthesis. The author demonstrates that one should talk not only about a synthesis of arts, but also a synthetism of thinking. The paper deals with the designated range of issues on the example of S. Diaghilev's enterprise. The activities of the famous impresario contributed to the birth of a fundamentally new ballet, in which dance, music and decorative art are not only subordinated to each other,

but are in close cooperation and even interdependence. Curiously it is not a dance but his musical beginning that serves as a basis for synthesis of ballet's elements. Choreography is understood in this context as a plastic "counterpoint" (L. Myasin) to the musical basis of the performance. The works of I. Stravinsky, created for S. Diaghilev's enterprise: "Parsley", "Sacred Spring" and others acted as the best examples of a new type of ballet. All this allowed not only to highlight one of the most significant artistic events of the era — the Russian ballet seasons — but also to reveal the nature of synthesis and the peculiarities of its manifestations.

Keywords: aestheticism, synthesis of arts, religious-philosophical renaissance, mystery, theurgy, Russian ballet.

Information about author: Galina V. Varakina — DSc in Culturology, Assistant Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Institute of Slavic Culture, Khibinskiy pr. 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: galina_varakina@mail.ru

Received: March 18, 2018

Date of publication: March 28, 2019

For citation: Varakina G. V. The phenomenon of arts synthesis in the aesthetics of the Silver age (by the example of Sergei Diaghilev's enterprise). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 51, pp. 243–256. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Benua A. N. *i Djagilev S. P. Perepiska (1893–1928)* [Benua A. N. and Diaghilev S. P. Correspondence (1893–1928)], preparation of text and commentary by I. I. Vydrina. St. Petersburg, Sad iskusstv Publ., 2003. 128 p. (In Russian)
- 2 Berdiaev N. Krizis iskusstva [Crisis of art]. *Filosofija tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 1, pp. 399–419. (In Russian)
- 3 Berdiaev N. Russkii dukhovnyi renessans nachala XX veka i zhurnal "Put'" [Russian spiritual renaissance of the early twentieth century and the magazine "Path"]. *Filosofia tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 2, pp. 301–322. (In Russian)
- 4 Berdiaev N. Smysl tvorchestva [Meaning of creativity]. *Filosofia tvorchestva, kul'tury, iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creativity, culture, art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, vol. 1, pp. 37–341. (In Russian)
- 5 Berenshtein E. P. Russkii simvolizm: estetika universal'nosti [Russian Symbolism: Aesthetics of Universality]. *Kul'tura i tsennosti* [Culture and values]. Tver, Izdatel'stvo TGU Publ., 1992, pp. 132–142. (In Russian)
- 6 Vagner R. Proizvedenie iskusstva budushhego [Work of art of the future]. *Izbrannye raboty* [Selected Works], compilation and commentary I. A. Barsovoy i S. A. Osherova; introductory article A. F. Loseva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, pp. 142–261. (In Russian)
- 7 Vanslov V. *Stat'i o balete. Muzykal'no-esteticheskie problemy baleta* [Articles on ballet. The musical and aesthetic issues of the ballet]. Leningrad, Muzyka Publ., 1980. 192 p. (In Russian)
- 8 Varakina G. V. *Antrepriza S. Diagileva: Vremia peremen* [Enterprise of Sergei Diaghilev: The Time of Change], edited by V. P. Shestakova. Ryazan, Rel'ef-Print Publ., 2008. 128 p. (In Russian)

- 9 Varakina G. V. *Mezhdu Dionisom i Apollonom: Ocherki o russkoi kul'ture "serebrjanogo veka"* [Between Dionysus and Apollo: Essays on the Russian culture of the "Silver Age"], edited by V. P. Shestakova. Ryazan, Izdatel'stvo RIK Publ., 2007. 261 p. (In Russian)
- 10 Varakina G. V. *Misteria kak fenomen kul'tury: istoria i sovremennost'* [Mystery as a phenomenon of culture: history and modern times]. *Religiovedenie*, 2009, no 2, pp. 146–151. (In Russian)
- 11 Dolgopolov L. *Na rubezhe vekov. O russkoi literature konca XIX – nachala XX veka* [At the turn of the century. On the Russian literature of the late 19th – early 20th century]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1977. 366 p. (In Russian)
- 12 Diagilev S. *Slozhnye voprosy* [Complicated Questions]. *Mir iskusstva*, 1899, vol. I, no 1–12, pp. 1–16, 37–61. (In Russian)
- 13 Imgardt D. *Zhivopis' i revoliucia* [Painting and Revolution]. *Zolotoe runo*, 1906, no 5, pp. 56–69. (In Russian)
- 14 Levinson A. *Staryi i novyi balet* [Old and new ballet]. Petersburg, Svobodnoe iskusstvo Publ., 1918. 133 p. (In Russian)
- 15 Lifar' S. *Diagilev i S Diagilevym* [Diaghilev and With Diaghilev]. Moscow, VAGRIUS Publ., 2005. 592 p. (In Russian)
- 16 *Sergei Diagilev i russkoe iskusstvo: v 2 t.* [Sergei Diaghilev and Russian art: in 2 vols.], authors-compilers I. S. Zil'bershtein, V. A. Samkov. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. Vol. 1. 496 p. (In Russian)