

СТЫЛЬ МАДЭРН У СІСТЭМЕ СВЕТАПОГЛЯДУ РУСКАЙ ІНТЭЛІГЕНЦЫІ СЯРЭБРАНАГА ВЕКУ

Эпоха сярэбранага веку ў рускай культуры заўсёды прыцягвала ўвагу шматлікіх даследчыкаў мнагаграннасцю і глыбінёй светаўспрымання яго творцаў. Перыяд канца XIX – пачатку XX ст. у Расіі – час, адзначаны складанейшымі пераўтварэннямі як у сацыяльным, так і ў духоўным жыцці грамадства. Непрыманне гэтых змен сучаснікамі і востра адчувальнае выпяванне рэвалюцыйных настрояў непасрэдна ці ўскосна абумоўлівалі агульны інтэлектуальны настрой рускай інтэлігенцыі, характар тых ці іншых эстэтычных пошукаў. Абвостранае адчуванне дысгармоніі рэчаіснасці выклікала ў дзеячаў культуры настойлівае імкненне зазірнуць у “невядомае заўтра”, шматлікія пакутлівыя пытанні, звернутыя не толькі да цяперашняга, але і будучага. Па гэтай прычыне мастак па-новаму ўспрымаў і ўласнае Я ў яго ўзаемаадносінах з іншымі людзьмі і навакольным светам.

На мяжы XIX і XX стст. чалавек пачынае ўсведамляць, што цывілізацыя мае выгоды, але “адбірае” душу. Імкненне да абнаўлення і вызвалення ад усяго нарматыўнага, традыцыйнага, патрэба вярнуцца да вытокаў уласнага асэнсавання і спасціжэння свету сведчаць аб спробе захавання духоўных каштоўнасцей. М.Бярдзязеў, характарызуючы асноўныя тэндэнцыі свайго часу ў працы “Русская идея”, заклікае вызваліць духоўную культуру ад прыгнёту сацыяльнага утылітарызму, пераадолець матэрыялізм і пазітывізм [1]. Але, нягледзячы на гэта, ідэалам для рускай інтэлігенцыі па-ранейшаму застаюцца вяршыні духоўнай культуры мінулых стагоддзяў, у першую чаргу XIX ст. Падобнае спалучэнне традыцыйнай творчай арыентацыі на вяршыні з’явы культуры XIX ст. і імкненне перагледзець усю сістэму каштоўнасцей мінулага, выпрацаваць новы падыход да культуры выклікалі шмат вострых супярэчнасцей, якія стваралі ўнутранае напружанне эпохі, пазбаўлялі стылістычна неаднароднае мастацтва гэтага часу адзіных каштоўнасцей арыенціраў і крытэрыяў.

Супярэчліvasць мастацкіх памкненняў сярэбранага веку не магла не адбіцца на асаблівасцях светапогляду творчых асоб “рускага рэнесансу”. У псіхалогіі сучаснікаў М.Бярдзязеў адзначаў такія рысы, як культурная вытанчанасць і настроі заняпаду, празмерная мнагазначнасць слоў, страта праўдзівасці і прастаты класікі, памнажэнне “двайных думак” і славеснай гульні (“магіі слоў”), інтэрпрэтацыя жыцця як своеасаблівага “мастацтва жыць”, “жыццятворчасці”.

Творчая, гранічна вольная трактоўка звыклых культурных сфер і відаў духоўнай дзейнасці размывала межы паміж імі. У той жа час у канцы XIX ст. розныя галіны мастацкай творчасці набылі выразную самастойнасць, заснаваную на ўсведамленні спецыфікі ўласнай мовы. Усё гэта вымагала ад дзеячаў культуры выпрацоўкі новых формаў сінтэзу мастацтваў, якія б не толькі прадугледжвалі разнастайнасць відаў дзейнасці, але і былі заснаваныя на новых да іх адносінах.

Вырашэнне складаных задач разнастайных творчых пошукаў абумовіў сфарміраваны ў канцы XIX ст. *стыль мадэрн*. Яго пазытку і стылёвыя асаблівасці вызначалі такія якасці светаўспрымання інтэлігенцыі на мяжы стагоддзяў, як павышаная нервовая адчувальнасць, вытанчанасць густаў, што сілкуюцца ўсім досведам эстэтычнай культуры мінулага. Гэта спалучалася з парадаксальнасцю мастацкага мыслення і з прыхільнасцю да розных відаў эстэтычнай гульні, тэатралізацыі жыцця як адной з формаў сцвярджэння Я мастака.

Асноўную прычыну, што стала штуршком да стварэння новага стылю, даследчык мадэрна Д.Сараб’янаў бачыць у кульце *прыгажосці*, калі яна пераўтвараецца ва ўсеагульную, глабальную катэгорыю, у прадмет абагаўлення. Бачанне свету праз прызму прыгажосці для рускай інтэлігенцыі на мяжы стагоддзяў набывае форму абарончай рэакцыі на прагматызм і бездухоўнасць рэчаіснасці. Рэлігіяй эпохі называе прыгажосць М.Урубель. У такой сітуацыі прыгажосць і яе непасрэдны носьбіт – мастацтва – надзяляліся ўласцівацю пераўтвараць жыццё, будаваць яго па нейкім эстэтычным узору на пачатках усеагульнай гармоніі і раўнавагі.

Прыгажосць у межах стылю мадэрн паўстае як упрыгожанасць, багацце дэкару, празмернасць пластычных варыянтаў формы. Пазытычнасць пераўтвараецца ў вытанчанасць. З дапамогай мастацтва ствараецца не падобны ні на што з існуючага раней свет рэчаў, якія акаляюць чалавека. Менавіта арганічнасць уваходжання мастацтва ў жыццё разумеецца рускім мадэрнам як вышэйшы тып натуральнасці. Мастацтва робіцца ўзорам і сродкам такой праграмы, дзе рэчы і творы – толькі аб’екты “ствараемага жыцця”. Ідэю неабходнасці мастацкай жыццятворчасці Д.Сараб’янаў

назвае цэнтральнай ідэяй “апошняга стылю”. Рускі мадэрн імкнуўся прыпадобніць жыццё мастацтву, гэта значыць стварыць жыццё такое ж дасканалае, як мастацтва, каб між імі не бачылася адрознення. Для светаўспрымання мастака на мяжы XIX–XX стст. сапраўднай і натуральнай была гэта хісткая і вычварная гульня ў жыццё, якое стала своеасаблівым творам мастацтва. Не выпадкова яшчэ ў пачатку XX ст. мадэрн называлі не мастацкім стылем, а “стылем жыцця”, а яго асноватворным прынцыпам лічылі прынцып *міфалагізму*.

Д.Сараб’янаў піша аб створанай у XX ст. новай міфалогіі, якая заснавана на культурнай памяці. У новым міфалагізме таксама ёсць элемент гульні. Але калі сапраўдны міф з’яўляўся спосабам пазнання рэчаіснасці, то ў новых умовах міф робіцца прыёмам утойвання ісціны замест яе раскрыцця. Ён дазваляе мастаку балансаваць на грані паміж бачным і нябачным, яўным і таемным. “У руках мастака мадэрна міф роднасны масцы. Надзяваючы яе на твар мадэлі ці на ўласны твар, мастак і хавае, і адначасова адкрывае сваю сутнасць. Ісціна застаецца да канца не раскрытай. І мастак, стомлены ад ўсёвядання пазітывізму і знявераны ў магчымасці ўсё пазнаць, свядома хоча спыніць непазнанае і непазнавальнае” [4, с. 268]. Мастак стварае “дэкарацыі”, інтэр’еры, у якіх жыццё працякае нібы спектакль з пэўным сюжэтам і ва ўжо зададзенай інтэрпрэтацыі. Фантастыка гэтага сюжэта праяўляецца не ў дэталях, не ў кампазіцыі, але ў ствараемых сітуацыях, дзе мінулае вытанчанае стылізацыяй уваходзіць у сучаснае. Міфалагічны пачатак пераўтварае штодзённае існаванне чалавека ў нейкае дзейства, напоўненае схаваным сэнсам. Падобнае двайное бачанне свету замацоўваецца ўласцівымі мастацкай культуры рускага мадэрна прыёмамі тэатралізацыі, іроніі, гратэску.

Мастацтвазнаўцы пішуць аб “тэатральнасці” стылю мадэрн, маючы на ўвазе *тэатралізацыю* ўсяго, што не належыць непасрэдна тэатру, а знаходзіцца па-за яго межамі. Жывапіс, архітэктура, дызайн імкнуцца ўнесці ў жыццё адценні штучнасці, нерэальнасці, пэўнай ненатуральнасці, гульні сэнсамі і вобразамі. Як карнавал, гульня, змена масак, паўстае штодзённасць, пераасэнсаваная мастаком мадэрна. У гэтай гульні ўмоўныя прастора і час, аксесуары і абставіны. “Тэатральнасць” тут – гэта перш за ўсё ўяўленне аб хісткасці і падманлівасці існуючага, аб несупадзенні “лічыны” і “твару”. Для мастакоў на мяжы стагоддзяў “тэатральнасць” робіцца тэмай часу і ўяўляе сабой пераходную зону між рэальным светам і фантазіяй, у якой чалавек адчувае сябе інакш, чым у штодзённым жыцці.

Тэатралізацыя робіцца характэрнай рысай мастацкага метаду многіх дзеячаў культуры пачатку XX ст.. З асаблівай сілай праяўляецца яна ў творчасці аб’яднання “Мир искусства”, праграма якога была заснаваная на стылістыцы мадэрна. Дзеячы гэтага аб’яднання востра адчувалі дысгармонію жыцця і таму супрацьпастаўлялі ёй вобразы прыгожага, імкнуліся стварыць уласную вытанчаную і паэтычную культуру. Мастакі “Мира искусства” малявалі на сваіх палотнах дзіўны, падвойны свет, у якім розныя планы рэальнасці ўвесь час зрушваліся. У гэтым свеце адухаўляюцца рэчы (напрыклад, статуі ў карцінах “Версальскай серыі” А.Бенуа), а жывыя істоты прыпадабняюцца да неадушаўлёных рэчаў. Фігуры гістарычных персанажаў ператвараюцца ў марыянетак, жанчыны параўноўваюцца з лялькамі (К.Сомаў). Толькі натуральная прыгажосць прыроды супрацьпастаўляецца тэатралізаванай штучнасці чалавечага жыцця. Прычым станковая карціна ў гэтых выпадках часта ўспрымаецца як сцэнічныя падмосткі з “кулісным збудаваннем” і адмыслова пастаўленым святлом. Такім чынам жывапіс стварае свой тэатр на палотнах, а жыццё свой – у знакамітых інтэр’ерах мадэрна.

Падобныя тэндэнцыі ў культуры канца XIX – пачатку XX ст. вядуць да адраджэння ў стылістыцы рускага мадэрна традыцыі італьянскай *commedia dell’arte* з яе жыццярэдаснымі і лёгкадумнымі маскамі Арлекіна, Каламбіны, П’еро. Але цяпер гэтыя маскі набываюць настальгічнае адценне тугі па “чыстай тэатральнасці” і спрабуюць разрадзіць абстаноўку празмернай псіхалагічнай ускладненасці пачатку XX ст.. Увасабляючы народны гумар і мудрасць, камедыя масак усяляла надзею на знішчэнне ўсё большага расколу паміж мастацтвам і рэчаіснасцю гэтага часу.

Зварот да народнага тэатра для многіх рэжысёраў-наватараў гэтага часу быў звязаны з пераўтварэннем тэатральнага мастацтва. Напрыклад, рэтраспектыўны заклік вяртацца да ранейшых формаў тэатра, яго гульнёвай прыроды ўвасабляе маска ў творчасці У.Меерхольда часоў пастацовак “Шалік Каламбіны” і “Арлекін – завадатар вяселляў”. Але дваістасць, ускладненасць, уласцівая мастацкаму мысленню пачатку стагоддзя, і тут накладвае свой адбітак. Традыцыйныя сюжэты італьянскай камедыі масак звычайна трактуюцца ў духу твораў Э.Гофмана, дзе мастака прыцягвае вострае адчуванне рэальнага і фантастычнага планаў. Пры гэтым асноўным

прыёмам выражэння робіцца *гратэск*. У спробе вярнуцца да “здоровых” вытокаў мастацтва мастак іранічна высмейвае пошласць штодзённага жыцця.

Праблемныя супярэчнасці эпохі паміж паэтычнымі сэнсажыццёвымі памкненнямі чалавека і празаічнай, часам бездухоўнай рэчаіснасцю робяцца імпульсам для іранічнага погляду на свет. Супярэчлівасць развіцця культуры на мяжы XIX–XX стст. штурхае яе дзеячаў выкарыстоўваць *іронію* як схаваную форму самасцвярджэння. Гэта выяўляецца ў разнастайных прыёмах эстэтычнай гульні, калі зрушваюцца часавыя і прасторавыя планы, а вымысел і рэальнасць мяняюцца месцамі. У 1929 г., узгадваючы мастацкае жыццё першага дзесяцігоддзя XX ст., вядомы тэатральны крытык таго часу А.Кугель характарызаваў яго як “скрозь прапітанае” легкавер’ем, песімізмам, іроніяй спустошаных душ. У.Пігулеўскі характарызуе іронію сярэбранага веку як спосаб адмаўлення ўсяго абмежаванага, разумовага, як кампенсацыю суб’ектыўных магчымасцей асобы, не рэалізаваных у рэчаіснасці.

Няўстойлівасць жыццёвай пазіцыі, супярэчлівасць мыслення і скептычны настрой духоўнай эліты на мяжы стагоддзяў бяруць на ўзбраенне прынцып рамантычнай іроніі XIX ст. Гэта стан душы, пра які гаворыць самотны Г.Гейнэ: “Я не магу зразумець, дзе заканчваецца іронія і пачынаецца неба!” [цыт. па: 2, с. 187]. Мастакі рускага мадэрна ў поўнай меры рэалізуюць у сваіх творах такую рысу рамантычнай іроніі, як насмешка з рэальнага свету, з яго панурай паслядоўнасці прычынна-выніковых сувязей. Іх непераадольнасці стылістыка мадэрна супрацьпастаўляе вольную гульню рафінаванай фантазіі, у якой дамінуе лёгкадумны, карнавальны настрой. Шматстайнасць эстэтычных магчымасцей іроніі мадэрна рэалізуецца ў маскарадах і рэтраспекцыях “Мира искусства”, экзатызме балетных пастановак “Русских сезонов”, звароце рэжысёраў сярэбранага веку да тэатра *commedia dell'arte*.

У той жа час у настройх рускай інтэлігенцыі канца XIX – пачатку XX ст. з’яўляецца не толькі “трыумф мрой над рэальнасцю, але і трагедыя наканаванай перадвызначанасці лёсу” [3, с. 14]. У.Пігулеўскі адзначае, што сутнасцю іроніі з’яўляецца “ілюзія рамантычнага духу, які балансуе на мяжы аб’ектыўнага і суб’ектыўнага, рэальнага і магчымага. Істотнымі рысамі іроніі з’яўляюцца адмаўленне, гульня, інтэрпрэтацыя” [3, с. 14]. У сімваліцы рускага мадэрна падобны тып іроніі спалучае ў сабе скепсіс і летуценнасць. Іронія праяўляецца як настрой, інтанацыя, намёк, нават ігнараванне свету. Для яе характэрныя пародыя і розныя формы гратэску, заснаваныя на недаверы асобы да рэальнасці, на разуменні няўстойлівасці, хісткасці свету і яго сістэмы каштоўнасцей. Яркім праяўленнем рамантычнай іроніі ў свегаадчуванні дзеячаў культуры сярэбранага веку з’яўляюцца пастаноўка ў Пецярбургу “Маскараду” М.Лермантава рэжысёрам У.Меерхольдом у дэкарацыях А.Галавіна, а таксама задума стварэння балета “Маска Чырвонай смерці” І.Чарапніна.

Падсумоўваючы вышэйзгаданае, неабходна адзначыць, што вынікам крызіснасці і напружанасці рускай культуры пачатку XX ст. сталі дысгармонія і супярэчлівасць свегаўспрымання мастака. Гэта вымушае асобу шукаць розныя формы самаабароны, у ліку якіх непрыманне рэчаіснасці і спроба яе замены нечым прыгожым і відовішчным. Мэтай створанага ў гэты час стылю мадэрн з’яўляецца змена свету па законах прыгажосці і мастацтва як першаснага яе праяўлення. Дзеячы рускага мастацтва верылі, што гарманізацыя жыццёвага асяродку з дапамогай мастацтва можа стаць спосабам гуманізацыі грамадскіх адносін. У выніку гэта імкненне набывае форму эстэтычнай гульні, тэатралізацыя робіцца спосабам успрымання жыцця. Іронія як свядомая пазіцыя ў адносінах да навакольнага свету з’яўляецца адной з вызначальных рыс творчай асобы на мяжы стагоддзяў. Усё падпадае сумненню, само жыццё робіцца гульнёй, чаргаваннем ролей. Стыль мадэрн, створаны мудрагелістай фантазіяй дзеячаў мастацтва, увасабляў мару, з дапамогай якой яны хацелі пераадолець супярэчнасці рускага грамадства, але гэта мара засталася, па сутнасці, прыгожай утопіяй сярэбранага веку.

1. Бердяев Н.А. Русская идея // Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: ЭКСМО пресс; Харьков: Фолиа, 1998. – С. 11–248.

2. Блок А.А. Ирония // Блок А.А. И невозможное возможно... – М.: Молодая гвардия, 1980. – С. 167 – 196.

3. Пигулевский В.О. Эстетический смысл иронии в искусстве (от романтизма к постмодернизму): Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 (МГУ им. М.В. Ломоносова). – М., 1992. – 20 с.

4. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.