

УДК 130.2

## ФИЛОСОФИЯ ВЕЩИ В ЭПОХУ МОДЕРНА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ)

*А.А. Усманова*

Статья посвящена проблеме философско-культурологического осмысления вещи в условиях мифотворчества и театрально-игровых стратегий Серебряного века.

*Ключевые слова:* вещь; красота; искусство; Серебряный век; театр; эстетика; игра; миф; русская культура; стиль модерн.

В системе отношений человека и вещи вещь выступает как значимый элемент материального и духовного мира. Для современной культуры актуален вопрос осмысления предметного мира в его взаимодействии с человеком. Этот существенный аспект давно изучается как теоретиками, так и практиками дизайна, архитекторами, этнографами, археологами и культурологами. Исследования мира вещей Серебряного века — это исследования достижения цивилизации и одновременно определенного этапа развития русской культуры.

В конце XIX – начале XX в. тема растворения вещи в функциональных отношениях стала решающей в философской и научной мысли. Модерн, зародившийся в это время, ставил основной целью не только возрождение искусств, но и противостояние растворению вещи в функциональных отношениях, преобразование повседневного мира вещей. «Вещь, как во времена греков, становится выразителем определенной философии. Пользование, любование слились здесь с чувством владения, родственного формального и эмоционального созвучия» [1, с. 16] В Англии, Германии, Франции, России стала актуальной идея привнесения красоты в жизнь. Модерн стремится к изменению окружающего мира средствами всех искусств, само искусство понимается в нем как жизнестроение и одновременно игра, стилизация на основе традиций прошлых эпох. Очень ярко в модерне проявились конфликты пользы и красоты, естественного и искусственного, массового и элитарного, природы и цивилизации. Как идеальный проект гармонизации жизненного пространства, он утверждает действенность стремлений «челове-

ка творящего» [4, с. 136], предлагает пути эстетического разрешения противоречий, перед которыми на новом витке истории вновь оказалась русская культура.

Важной проблемой модерна стала потребность «поиска себя», в том числе и себя как «человека творящего». Именно модерн стремился выйти за пределы только искусства, основным его принципом стал принцип жизнотворчества, а исходным положением — признание практической человеческой деятельности как основы эстетического отношения человека к миру. Актуальным и необходимым стало изучение возможных основ, способов и форм жизнотворчества, обустройства окружающего мира. Эстетическая теория модерна, как непосредственно включающая этот принцип, может стать примером и основанием в решении современных проблем создания гармоничного жизненного пространства.

Для стиля модерн характерна декоративно-орнаментальная организация художественной реальности. Декорирование не имеет никакой прикладной цели, кроме как — стать способом эстетизации жизни. Искусству модерна было свойственно стремление вырваться за пределы обыденности, соединить быт и бытие. Роль дизайнера становится не прикладной, а метафизической. При тотальной эстетизации частной жизни интерьеры и предметы убранства оказываются подобием театральных декораций, на фоне которых разворачивается повседневная творческая деятельность человека. «Эстетика русского модерна подчеркивает ценность освоенности вещи и интерьера в духовном опыте владельца», — замечает И.В. Коняхина [7, с. 72].

Идеология жизни как жизнотворчества привела к тому, что искусство начало служить, задачам гармонизации повседневного быта. «Каждый должен быть произведением искусства или носить на себе произведение искусства», — считал Уайльд [15, с. 18]. Данная концепция способствовала формированию нового стилистического языка, для которого стали характерны такие черты, как изыск, кокетливая эстетизация манерности, преодоление диктата природных форм, насаждение элитарной искусственности. Искусство должно было выйти из стен галерей и художественных салонов и окружать человека на улице, на службе, дома, в театре и в магазине, в саду и в парке. Русский живописец М. Врубель называл музей «покойницей», где произведения искусства спрятаны от подлинной жизни. Сегодня очевидно, «что эстетика Серебряного века — это эстетика великих утопий, маньеристского эстетизма, смелых и радикальных экспериментов и серьезных открытий» [2, с. 57].

Художники «Мира искусства» провозглашали, что «место нового искусства не в музеях, а на улице, где его могут видеть все: оно должно найти себе применение в проектировании и украшении железнодорожных вокзалов, в мозаике, декорирующей стены новых общественных зданий, и в церковных фресках» [10, с. 106].

Серебряный век в границах модерна — время, когда произведения искусства впервые стали тиражироваться, постепенно утрачивая свою элитарность. Образцы массового производства теперь могли встать рядом с рукотворными шедеврами и на равных соперничать с ними. Такие мастера, как В. Васнецов, М. Врубель, К. Сомов, Е. Лансере, В. Борисов-Мусатов, активно участвовали в создании новой художественной среды, рассчитанной на «массового потребителя», — они разрабатывали жилые интерьеры, выполняли заказы на оформление мебели и изделий из фарфора, не говоря уже о плакатах, книжной графике и театральных декорациях.

Театр Серебряного века, несмотря на краткость своего существования, является важным, судьбоносным периодом для всей истории русского театра. Не столько отражение жизни на сцене, сколько привнесение элементов театра в жизнь, «артистическое жизнотворение становится решающим для художников Серебряного века. Творчество жизни становится самоцелью» [8, с. 16]. Театрализация и эстетизация, мифотворчество и театрально-игровые стратегии действительности шагнули со сцены в повседневность.

Идеалом времени становится художник универсального типа, идеалом искусства становится театр, осуществляющий синтез искусства. Синтез же искусства осуществляется через игру, фантазию, которые напрямую подводят к театральному искусству.

Исследователи этого периода искусства называли рубеж столетий периодом «театрокрапии», театральными художниками стали Бенуа, Добужинский, Головин, Коровин, Сомов, Бакст, Кустодиев, Рерих, Сапунов, Судейкин... «Они с равным успехом “обслуживали” полемизировавшие друг с другом направления, наиболее энергично представленные Мейерхольдом в Петербурге и Станиславским в Москве» [12, с. 15]. Они оформляли спектакли знаменитых «русских сезонов» Дягилева в Париже.

А.М. Эфрос писал, что «мирискусникам» была свойственная «любовь к “памятнику”, к старой вещи, к материальной красоте прошлого быта». Он склонен был рассматривать весь период деятельности «мирискусников», как главенство художника над режиссером: «Триумфы декоративизма в театре, памяты всем» [12, с. 16]. Но «идейный реализм» передвижников не был близок художникам «Мира искусства», «...их уход в прошлое знаменовал собой нескрываемое отречение от жизни, реально окружавшей художников» [12, с. 13]. Предпринятая «мирискусниками» эстетизация русского искусства оказала свое воздействие на театральные декорации. Попытка максимальной обобщенности спорила с «жаждой конкретности вещей», бытовая достоверность и «обжитость» интерьеров была свойственна постановкам того времени. Стилизованные вещи по-прежнему гордо заявляли о своей подлинности, костюмы кичились достоверностью. «Количество доподлинных вещей на сцене было очень невелико. Они не могли уже претендовать на воссоздание исторической атмосферы. Скорее, они выглядели опознавательными приметами эпохи, ее знаками, способными только изредка об этой эпохе напоминать» [12, с. 19].

В старинном театре возникло противоречие «между эстетизмом стилизации (к которой во всеоружии мастерства и вкуса стремились художники) и целями прямой, по возможности, точной, “музейной” реконструкции старинных представлений (о которой мечтали режиссеры)...» [12, с. 23]. Не воспроизведение достоверного быта в вещах, костюмах, декорациях,

но «воссоздание красоты стиля», извлечение его эстетической «эссенции» стало важным и в постановках Мейерхольда. Проблему стилизации Мейерхольд каждый раз решал заново, но прежде всего его занимало общее художественное целое, та искомая гармония красок, которую мог дать только живописец и которая обеспечила бы сценическому действию интенсивный фон.

Русский традиционализм в спектаклях МХТ — это стилизация, которая «означает прежде всего стремление уловить и воссоздать эстетическую сущность, квинтэссенцию вещи» [12, с. 31]. Станиславский отказывается собирать по мелочам отдельные подробности достоверного облика прошедшего времени. Своеобразный «вещизм», который всегда был свойственен Художественному театру, приобрел благодаря «мирискусникам» Бенуа и Добужинскому новую изощренность, «целое воспринималось как идеально организованная сумма частных» [12, с. 69]. Характерная для Бенуа и Добужинского утонченность рисунка тяготела к изяществу, к эстетизации вещи на сцене. Действовать на сцене согласно разработанной Станиславским партитуре означало не «играть», а просто жить, как живут люди. В системе Станиславского принималась непрерывность жизни на сцене, привычность отношений людей между собой и отношений людей с вещами, их окружающими, для создания иллюзии абсолютной подлинности и сиюминутной естественности бытия. Игра с вещью вводилась Станиславским для того, чтобы на сцене шла не пьеса — творилась сама жизнь, сложная и беспроектная. Над игрой с вещами ехидно посмеивались: мол, «закуривание папирасы — целый ритуал из четырнадцати движений» [13, с. 86]. Взаимодействие актера с вещами тогда, когда на него «не смотрят», позволяет ему находиться в центре внимания зрителя постоянно. Вещи в этом взаимодействии помогают актеру создавать естественную повседневность на сцене, избегая эффектных театральных жестов. Такая игра с вещами и среди вещей создает настроение и особую атмосферу действия. Эстетизация вещи как части игрового сценического пространства в театре Серебряного века придает ей новые смыслы, семантические признаки, наделяет ее новыми символическими образами. В лирике модерна вещь остается немым действующим лицом: любовный плач у двери обращается к дверному косяку и окну и этим создается

специфика, уже утраченная в европейском театре.

В России культура Серебряного века — это эпоха реабилитации мифа. Активация мифологического сознания в период Серебряного века обусловлена тем, что происходит распад ценностных ориентаций предшествующей культуры в еще не сформированных новых ценностях нового века. Культура Серебряного века стремится осознать и понять миф, опираясь на рационализм европейского модерна. Идеи мифотворчества пронизывают теоретические эссе и исследования А. Белого и В. Иванова. Миф приходит в искусство первой половины XX в. с идеологией, в формах идеологии. Как в архаических обществах, так и в тоталитарных режимах миф является своеобразной системой внедряемых в массовое сознание ценностных установок. «Повальная креативно эстетическая эпидемия Серебряного века, жизнетворчество и мифотворение были формой культурного мирового анамнеза целого поколения. Можно сколько угодно иронизировать по этому поводу, но дело культуры свершалось в формах непосредственного преемства, актуализации памяти, благодарного и творчески перспективного (до поры, до времени) припоминания вечно живой архаики современными средствами мнемонического активизма» [6, с. 355–356].

Эпоха бессознательного мифотворчества Серебряного века выражалась в художественной и эстетической формах, очень часто в форме свободной игры воображения. Интерес научной, творческой и художественной интеллигенции к традициям предков является закономерным, тенденция эстетизации и одухотворения повседневности, стремление создать ее романтический образ — актуальными. Размышляя о мифе и мифотворчестве, можно утверждать, что важным условием его является душевный подвиг самого художника, «миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию. Обращение к мифу в искусстве — это возвращение к истокам, культу предков: в реальности и художественных выражениях, породившим вкуче с эстетизацией Серебряного века новую образность» [5, с. 160]. Творчество представителей «Мира искусства» — это философия ностальгии по канувшим в Лету эпохам и по настоящему, не такому, какое оно есть, а тому, каким могло бы быть, точнее, каким его — «настоящее» хоте-

лось бы видеть. Отсюда эстетизация и театрализация бытия, основанные на традициях театра прошедших эпох — театра Возрождения, комедии дель арте, что выразилось в произведениях К. Сомова: «Язычок Коломбины», «Итальянская комедия» и др. За маской художник Серебряного века прятал свою неудовлетворенность и разочарование. На картине мирискусника М. Добужинского из цикла «Город» образ маленького деревянного домишки в окружении современного индустриального города-монстра не что иное, как поиск своего духовного «Дома» — родного дома с духовно чистой атмосферой. Свой «Дом» в творчестве художников Серебряного века становится художественным концептом. Отеческий дом, город, деревня, повседневные вещи являются источником гармонии и счастья.

Одной из особенностей культуры Серебряного века является метафоризация и удивительная система аллегорий. Уникальные образы, формирующиеся в процессе метафоризации вещи и пространства повседневности, позволили создавать уникальные интерьеры Серебряного века.

Особняк Рябушинского, возведенный по проекту гениального русского архитектора Ф.О. Шехтеля, один из ярких примеров проникновения идей определенного мифического понимания мира в архитектурные формы. Основа планировки особняка отвечает древней мифологической схеме трехчастности бытия: подводный мир, земной, небесный. Первый этаж выполнен в форме морского подводного царства, в котором преобладают волнистые перетекающие формы: рамы на стеклах в виде морских водорослей, декор в форме раковин, потолок с рябью морских завитков. Второй этаж выполнен как мир земной, там ощущается присутствие человека, обилие кубических форм, наличие стилизаций наскальных рисунков на светлом пространстве обоев. Третий этаж выполнен как тайная молельная и символизировал мир горний, небеса. Шехтель гениально формирует переходы между уровнями бытия классической модели вселенной, где рай (небеса) — земля (мир человека) — ад (преисподняя). Сквозь первый и второй этажи проходит колонна, которая является связующей вертикалью — центром архитектурной композиции, на втором этаже эта колонна обращается в дерево, как символ земного мира, символ древа познания добра и зла. Интересным решением архитектора является переход на тре-

тий этап — в виде незаметной узенькой лестницы с крутыми ступеньками — символ трудного пути человечка на небеса, потаенность духовного пути человека. Узкая неприметная лестница на небеса противопоставляется роскошной, сверкающей, широкой лестнице, ведущей из земного мира в ад. Подобная философская организация архитектурного пространства обозначает размытость границ между мирами.

Очевидной и несомненной является привлекательность мифа для искусства. Мифологическое сознание человека Серебряного века адаптирует и объясняет множество жизненных событий увлекательными приемами развертывания сюжета, интриг и кульминации. Задача осмысления и овладения миром, подчинения его себе, не вытесняется научно трезвым взглядом на мир. Пересечение сознательного и бессознательного во множестве символов и аллегорий приводит к равновесию в трактовке мира, к примирению со своим душевным миром, к внутренней гармонии.

Миф как самоценная форма сознания, воспроизводящая духовные ценности и модели поведения, захватывает многих деятелей Серебряного века. Фигура А. Ремизова является одной из ключевых в процессе формирования стиля эпохи. В его творчестве привлекает славянское язычество: мифы, сказки, пословицы и поговорки, та первозданная древность, то знание наций о смыслах вещей, о вселенной и о человеке. Его творческую уникальность подтверждает манера организовывать жизненное пространство, неотделимое от его литературной эстетики. Его отношение к среде проживания как к живой среде утверждается художником в организации быта, в котором миф и ритуал становятся образом жизни. Из этого единства вещь возможна как вещь.

Прожитый опыт коммуникации с миром, организации жизненной среды, смещает принятые рамки пространства и времени. «Пространство, в котором пребывают вещи, на первый взгляд непонятные, функционально и причинно не обусловленные, но, как оказывается, открывающие перспективу видения, сообщающие особую точку зрения. Они не выводят за это место (земное бытие, реальное положение дел), напротив, эти “никчемные” вещи (шкурки, скелеты, игрушки) содержат в себе собственные и причину и следствие: они сгущают жизненное пространство, собирают его и открывают путь к срединным меридианам реальности, к точке, которой дер-

жится природное единство человека...» [9, с. 445]. Из воспоминаний современников, описывающих жизненное пространство художника в разные жизненные периоды, становятся очевидными смыслодвижущие эстетические механизмы. Эти ритуалы экзистенциально значимы для Ремизова, они преобразовывают пространство, содержательно укрупняют и конкретизируют вещи, поддерживают образ мысли и трансформируют телесность так, что она гармонично вписывается в такую топографическую размерность.

М. Волошин вспоминал, что в ремизовском жизненном пространстве письменный стол и полки с книгами уставлены детскими игрушками. «Белая мышка-хвостатка стережет шкатулку. А в шкатулке хранится колдовской платок “махнешь им, а за спиной озеро встанет”. Платок шелковый, полуистлевший от времени, точно из паутины сотканный. Вылинявший пурпур с черным. На желтых кожаных переплетках старопечатных книг сидят две белки-мохнатки “и орешки щелкают”. Около чернильницы стоит глиняная курица с глупым и растерянным лицом... На картонке сидит Зайчик Иваныч: одно ухо опущено и одним глазом глядит... Детские игрушки — это древнейшие боги человечества. Рукой первобытного дикаря были они вырезаны из обрубка дерева. Воцарились олимпийские боги, но они остались жить около человеческого очага» [3, с. 508–509].

Пространство мастерской, где художник проводит большую часть жизни, становится пространством игры, призванной расшевелить пространство и мысль в нем, фантазию и образность видения. Жизненный мир Ремизова был театрализован настолько, что не содержал ничего, не затронутого ритуальной театрализацией и игрой. Каждая вещь жилого пространства художника является знаком, будоражит привычный образ. Эта ремизовская театрализация пространства и игра с ним повлияли на творчество Д. Хармса. А. Седых замечает, что в квартире «с незапамятных времен помещалась Обезьяня Великая и Вольная Палата — в сокращении Обезволпал, пожизненным президентом и великим мастером которой состоял Алексей Михайлович... Президент Великой и Вольной палаты неизменно сидел за столом в вязаной бабьей кацавейке, поверх которой он надевал разные “шкурки”. На голове — вышитая золотом татарская тюбетейка, на ногах плед... Жил он и работал в “кукушкиной” комнате, названной так по-

тому, что на стене висели часы с кукушкой... Чего только не было в “кукушкиной”! Стены в книжных полках, а под потолком болтались на веревочках всякие ремизовские талисманы, “гипенсты” — черти, травы, рыбные кости, летучие мыши. На столе сидел подземный цверг, по-русски Огневик... на подушке Коловертыш, — лежит днем на кровати, вместо меня, тепло сохраняет — бородака какая-то!

И еще на нитках сушеные травы, весна прошлогодняя, оберегающие от несчастья кости, змейки и божки — вся Великая и Вольная Палата» [14, с. 103]. В таком же убранстве Палата была в Петербурге, откуда Ремизов эмигрировал и вывез с собою свой мир.

Мифологизация жилого пространства и укорененность сказки в образе жизни художника для пробуждения и поддержания творчества создают особую эстетическую гармонию, перманентное счастье. А. Седых пишет, что «Ремизов много читал... Писал и рисовал, низко согнувшись над бумагами... Время от времени отрывался от бумаг, поглядывал на своих животных: все ли на местах? Животные мирно болтались на нитях, покачиваясь потихоньку, и Ремизов был счастлив...» [14, с. 104]. Все эти странные и функционально непригодные вещи-чуждачества организуют бытие, волю и свободу писателя, сущность вещи подчеркивает сущность человека. Хайдеггеровское *Da-sein* — присутствие — пребывание-при-сути-вещей, из каждой конкретной вещи складывается реальность обживаемого ими же мира, сказка не только конструирует реальность, но и позволяет обывателю принять ее. Вещь уникальна в сказке настолько, насколько она единична и значима в опыте детской игры. Сама вещь сказывает мир, обнаруживает его сущностную ось, ось мира держится на сущности вещи, обнаруживающей себя в непосредственной коммуникации с нею, в опыте игры, и сама вещь реальна настолько, насколько пребывает в режиме со-общения с собственной сущностью. Сущность вещи указывается словом: через слово открывается путь к вещи.

Ремизовская архитектоника пространства — это ритуал как способ общения со средой, в котором каждая вещь имеет свою функциональную ориентированность. Именно ритуал сообщает логику жизненным событиям и закрепляет ее, становится личным обычаем художника. Из данного опыта организации пространства очевидно, что ритуал обозначает

перспективу видения вещи, «ритуал как сознательная и внимательная коммуникация с вещью пробуждает отрешенность от готовых смыслов...». Поэтому ритуалом востребована особая поэтика выговаривать опыт мира — поэтика мифа Серебряного века. «Весь мир, все вещи как слились со мной, — характеризует основания собственного мышления А. Ремизов, — прохожу через груды, отрываясь, протискиваюсь, и за мной тянется целый хвост, а к рукам от плеч и до пальцев тяготят тягчайшие крылья, и сердце стучит, как тысяча сердец всего живого от человека до “бездушной” вещи. И мне жалко всех», — и сердце стучит «ответно со стуком сердца всей страды мира» [11, с. 248].

Культурная модель Серебряного века, созданная представителями творческой элиты по законам эстетизации, мифотворчества и театрально-игровых стратегий, стала вариантом выхода из сложной исторической ситуации конца XIX – начала XX в. Модерн, ставший определенной философией Серебряного века, несет в себе тенденции обновления, нового миропонимания и эстетизма. Исключительное значение в этот период имеют особые принципы формообразования вещи, характерными чертами которого являются зрелищность и декоративность. Вещи Серебряного века открывают мир как миф, реальность обретает смысл. Реальность становится домом, космосом, в котором каждая вещь на своем месте, имеет свое имя, смысл ее приобретает статус живого мифа и остается уникальным.

### Список литературы

1. Быстрова Т.Ю. Феномен вещи в дизайне: Философско-культурологический анализ: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13. Екатеринбург, 2003. 42 с.
2. Бычков В.В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению. Вопросы философии. 2007. № 8. С. 47–57.
3. Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука. 1988. 845 с.
4. Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков. М.: Логос, 2005. 236 с.
5. Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
6. Исупов К.Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб.: Рус. христ. гуманит. академия, 2010. 590 с.
7. Коняхина И.В. Русская художественная культура рубежа веков и мир человеческой повседневности // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Пермь, 1993. Вып. 1. С. 72.
8. Костерина А.Б. История и метафизика русского театра. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. 311 с.
9. Кребель И.А. Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алтейя, 2010. 592 с.
10. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
11. Ремизов А.М. Взвихренная Русь. М.: Советская Россия, 1990. 400 с.
12. Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. М.: Наука. 1989. 384 с.
13. Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука. 1990. 279 с.
14. Седых А. Далекое, близкие. Нью-Йорк: Новое Русское Слово, 1979. 283 с.
15. Уайльд О. Избр. произв.: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.

---

## PHILOSOPHY OF THINGS IN THE MODERN (BASED ON THE RUSSIAN CULTURE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES)

Anna A. Usmanova

Russian State Professional-Pedagogical University;  
11, Mashinostroiteley str., Ekaterinburg, 620012, Russia

The article is devoted to the philosophical and culturological understanding things in terms mythmaking and theater and gaming strategies of the Silver Age.

*Key words:* thing; beauty; art; the Silver age; theatre; aesthetics; game; myth; Russian culture; modern style.