

## Розділ 3

# ГУМАНІТАРНИЙ ДИСКУРС У ЦАРИНІ МИСТЕЦТВА

УДК130.2

Елена Соболевская

### СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК КАК СОЦИАЛЬНО- ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ТИП

*Статья посвящена осмыслению Серебряного века в качестве особого культурно-исторического типа с присущими ему принципами творческой жизни, специфическим образом мышления и способом бытия личности.*

**Ключевые слова:** *Серебряный век, границы культуры, культурно-исторический тип, житнетворчество, единство вины и ответственности.*

По-видимому, каждый исследователь культуры рано или поздно сталкивается с проблемой границ: границ жизни той или иной культурной эпохи, направления, школы. Данная проблема не была бы во все времена столь насущной, если бы речь шла только лишь об отличительных чертах различных культурных универсумов. Но, размышляя над теоретическими вопросами отдалившихся от нас во времени культурных миров, мы зачастую не замечаем, что оказываемся вовлеченными в сферу всеобъемлющей экзистенциальной проблематики, где какие бы то ни было теоретические вопросы неизбежно упираются в проблему границ человеческой жизни, границ нашего в мире бытия. Так, устанавливая границы той или иной культуры, мы ориентируемся, прежде всего, на относительно определенные границы социально-исторической эпохи и единство пространственно-временных координат и при этом не придаем должного внимания вещам, казалось бы, очевидным и достойным такового: субъективно налагаемые нами границы зачастую не совпадают с объективно существующими границами жизни тех личностей, которые, в конечном счете, и создают специфические культурные миры. Более того: не совпадают границы смерти. Не могут одновременно умереть все представители того или иного культурного пространства. К тому же есть непосредственное преемство, есть духовное сыновство. Одним словом: есть нескончаемый, не сообразуемый с чисто научной систематичностью поток жизни, «жизнь – без начала и конца»...

В определении границ культуры Серебряного века это несовпадение играет ключевую роль, по сути дела – роль смыслообразующую. Можно с уверенностью утверждать, что в ходе изучения русской культуры ни одна культурно-историческая эпоха не провоцировала исследователей на столь длительные дискуссии по поводу своей временной продолжительности. И неслучайно мы до сих пор задаемся вопросом, *когда же закончился*

*Серебряный век* и, соответственно, вопросом о *статусе сформировавшейся в его пространстве культуры*. Прояснение данных вопросов – цель настоящей статьи.

Традиционная точка зрения по поводу нижней границы Серебряного века фиксируется, как правило, 90-ми годами XIX столетия и в общем не вызывает разногласий. Что же касается верхней границы Серебряного века, то она как раз и есть тот, не обходимый никакими путями камень преткновения, который, хотя и передвигается в ту или другую сторону, но, тем не менее, на своем прежнем месте, по сути дела, так и остается. Предлагая, на первый взгляд, не вызывающие сомнений варианты: революционные события (октябрь 1917 года), смерть А. Блока и Н. Гумилева (август 1921 года), высылка интеллигенции за границу (или философские пароходы 1922–1923 гг.), исследователи тем самым соотносят конец Серебряного века с концом вполне определенной социально-исторической эпохи России. И на это есть свои основания, поскольку рубеж 20-х годов и по отношению к величайшему всплеску культуры того периода во всех её многочисленных и бесконечно разнообразных проявлениях может быть назван только временем апокалиптическим и никак иначе. Эпоха действительно закончилась, и тут спорить просто не о чем.

Однако есть ли у нас достаточно веские основания, чтобы принимать рубеж 20-х годов одновременно и в качестве конца вызревшей в недрах данной эпохи культуры?! Что делать нам с так часто упоминаемой постсимволистской четверкой (А. Ахматова (1889–1966), Б. Пастернак (1890–1960), О. Мандельштам (1891–1938), М. Цветаева (1892–1941)), и в жизненном, и творческом отношении свободно преодолевшей все предлагаемые варианты верхней границы? Что делать с русскими философами и мыслителями, продолжавшими свой земной путь и своё дело уже за этим историческим водоразделом времен? Что, в конце концов, делать с далеко не немотствующим за пределами России Вячеславом Ивановым, наиболее последовательным теоретиком и практиком русского символизма?

Не перегружая наш текст аналогичными примерами, спросим себя, однако, и о том, а верно ли мы поступаем, когда безоговорочно причисляем к культуре Серебряного века одних творческих личностей, исходя главным образом из самого факта их рождения и жизни в определенном времени и месте, и, в общем, также безоговорочно исключаем из данного контекста других, которые только юностью своей в этот век вписались, или же тех, кому в эмпирической действительности Серебряного века так и не пришлось оказаться. Скажем, беремся ли мы однозначно утверждать, что Михаил Бахтин является представителем эпохи Серебряного века и одновременно

представителем сформировавшейся в её пространстве культуры? Ведь Бахтин родился всего лишь на три года позже Цветаевой, тогда как её мы к Серебряному веку относим безоговорочно. И далее: есть ли у нас веские основания именовать одним из последних поэтов «серебряного века» умершего в 1989 году Арсения Тарковского (см.: [1]), который датой своего рождения тоже успел в Серебряный век вписаться и общался с самыми видными его представителями (Ф. Сологубом, О. Мандельштамом, М. Цветаевой, А. Ахматовой)? Понятно, что если мы назовем имя Иосифа Бродского или Андрея Тарковского, которые к эмпирической действительности самой эпохи Серебряного века практически никакого отношения не имеют, то наши устремления утвердить их творчество в пространстве родственной им культуры будут жестко ограничены принятыми в научной среде оборотами и понятиями: «продолжение традиций», «постсимволизм», аллюзии, реминисценции, «трансформация мотивов» и т. п. Однако как только мы задаемся вопросом, а какое собственно отношение имеют к Серебряному веку и его культуре, скажем, Демьян Бедный и другие пролетарские писатели, ведь их жизни пришлось именно на эту эпоху, то мы вынуждены признать, что, конечно же, не ими данная эпоха как *эпоха Серебряного века* создавалась. Все эти вполне закономерные житейские вопрошания, хотя они и выглядят с точки зрения строгой науки изначально аметодичными и непродуктивными, скорее всего, будут возникать у каждого поколения исследователей. Но является ли эта затруднительная ситуация настолько безысходной, чтобы раз и навсегда покинуть всеразрастающуюся сферу вопросов и более никогда в эти сомнительные воды «житейского волнения» не ступать?! А подобные «крайние меры» по отношению к Серебряному веку, во всяком случае, как явлению историко-литературного ряда тоже предпринимались. Так, известный американский ученый Омри Ронен, проанализировав историю употребления словосочетания «серебряный век» применительно к русской культуре рубежа XIX–XX вв., предложил вообще «изгнать из чертогов российской словесности бледный, обманчивый и назойливый призрак обозначаемого им, но не существовавшего в двадцатом столетии историко-литературного явления» [8, с. 124]. Это словосочетание, с точки зрения О. Ронена, представляет собой «просто расхожий штамп, по сути дела лишенный всякого исторического, хронологического и даже ценностного содержания» [8, с.30]. Однако и такое разрешение ситуации не является, на мой взгляд, поступком равносильным «российской словесности», и уж тем более поступком равносильным культуре, которая с легких уст самих её представителей теперь уже накрепко связана с именем Серебряного века. И это действительно так, особенно если учитывать поистине «вселенское»

ценностное содержание, более чем явственно за этим словосочетанием проступающее.

Вопрос о границах Серебряного века и о сущности сформировавшейся в его недрах культуры ни в коем случае нельзя сводить ни к историко-теоретическому спору о терминах, ни к различного рода умозаключениям об отграниченности одной культурно-исторической эпохи от другой, ни, наконец, к вопросу однозначной определенности того пространственно-временного континуума, где данная культура заявила о своем существовании. И если действительно признать недостаточность утвердившейся в научной сфере традиции связывать культуру Серебряного века только лишь с определенными пространственно-временными координатами и конкретной социально-исторической эпохой, то мы должны одновременно признать, что и связывать данную культуру только лишь с известными «переходными» характеристиками и процессами культурно-исторического развития рубежных времен также недостаточно. Недостаточно только лишь подводить её под так называемый тип «переходных культур». Иначе говоря, культуре Серебряного века, безусловно, присущи «универсальные черты исторической переходности», такие как «активизация мифа и архетипа», «открытие логики «вечного возвращения»», «эсхатологическое переживание истории» (см.: [11]) и т. п., однако связывать существование и актуализацию данной культуры исключительно с «переходной эпохой» опять-таки означает ограничивать, замыкать её в безысходных рамках малого, пусть по-своему и великого времени.

В дополнение к этому следует также заметить, что и определять культуру Серебряного века в плане её типологического статуса как культуру русского Ренессанса тоже означает её неизбежную ассоциативную сопряженность с мощным творческим подъемом рубежа столетий и, соответственно, с конкретной социально-исторической эпохой и пространственно-временным континуумом. А такое определение за культурой Серебряного века, в общем, уже утвердилось, тем более что именно так данную культуру неоднократно называл Николай Бердяев: «русский духовный ренессанс» или «русский культурный ренессанс» (см.: [4; 5]). Однако, как было выявлено в одном из современных исследований, ««русский духовный/культурный ренессанс» в объемах, предложенных Бердяевым, и действительный культурный подъем начала XX века не совпадают», и, кроме того, ««Ренессанс» Бердяева с европейским Возрождением XIV–XVI веков не имеет ничего общего» (см.: [7]). Это опять-таки не означает, что мы не в праве такие словесные обороты при необходимости использовать, но не следует и в данном случае сводить существование культуры Серебряного

века только лишь к её вполне определенной пространственно-временной локализованности, даже учитывая небывалый, нигде и никогда уже более неповторимый феноменальный всплеск. Естественный ход развития этой культуры, её собственно историческая жизнь как своеобразного *культурного единства*, обусловленного в том числе и единством пространственно-временных координат, был насильственным образом прерван, но не остановлен окончательно. Единая в своих истоках культура была принудительно разобщена и отчасти уничтожена. Однако в лице отдельных своих представителей данная культура преодолела и социально-исторические барьеры, и рамки единого, эмпирически заданного пространственно-временного континуума. Она продолжала развиваться практически на всем протяжении XX века в России и других точках Европы и даже за пределами континента. Её представители общались «воздушными», духовными путями, их встречи осуществлялись в пространстве поэтическом, и в связи с гибелью отдельных личностей диалог не только не прекращался, но зачастую возобновлялся с новой силой. Явственным подтверждением этого служат многочисленные произведения, которые хотя и были созданы в иное время и на иной почве, но вместе с тем – в русле со-временности тому времени и на прежней «почве».

Принимая во внимание принципиальную недостаточность утвердившихся в научном обороте вариантов понимания типологического статуса культуры Серебряного века, нам остается предположить, что данная культура выступает не только в рамках определенной социально-исторической эпохи или какого-либо уже твердо установленного, известного типа культуры, но и как *вполне самостоятельный, особый культурно-исторический тип*.

Оспаривая широко распространенные идеи О. Шпенглера о замкнутых и завершенных культурных мирах и в то же время поддерживая ключевые положения Н. И. Конрада о специфических особенностях развития культуры, и в частности культуры Ренессанса как не ограниченной рамками определенного времени и места, М. Бахтин в свою очередь утверждал, что культура какой бы то ни было эпохи ни в коем случае не является замкнутым кругом. Входя в единый процесс становления культуры человечества, та или иная культура, хотя и представляет собою единство, но это единство, по сути, единство *открытого порядка*. «В каждой культуре прошлого, – разъяснял он, – заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры» [3, с. 333]. Сказанное касается культуры Серебряного века самым непосредственным

образом. Однако в данном случае речь идет не только о дальнейшей жизни этой культуры в бесконечном и безграничном потоке «большого времени», речь идет не только о её забытых или недостаточно раскрытых смыслах, их возрождении и обновлении. Речь идет собственно о снятии с культуры Серебряного века её личин, её временных налетов, о закономерном отмирании её плевел и выявлении *незыблемый духовной основы, самого лика*, который для самой этой культуры на протяжении отпущенного ей срока жизни в едином пространственно-временном континууме как раз и остался до конца не раскрытым и не осознанным. И таковым является её типологичность, её потенциальная возможность выступать не только в качестве определенного исторического этапа развития, но в качестве *типологического образца*. XX и теперь уже XXI век, связанные с возникновением и развитием новых, технологически оснащенных форм культуры и искусства, только подтверждают неизменную живучесть этой культуры, продолжающей свою историческую жизнь в том или ином качестве, с той или иной силой интенсивности вопреки всем негативным факторам. Жизнь культуры Серебряного века не прекратилась да и не могла прекратиться именно потому, что в рамках данной культуры сформировались в высшей степени *устойчивые принципы творческой жизни*, специфический *тип мышления и бытия* творческой личности, и в частности – личности художника. Они-то и дают основания говорить об этой культуре как об особом **культурно-историческом типе**. Суть этих принципов, объединенных под разными именами, остается непоколебимой и не-обходимо упирается в диалектическое *единство жизни и творчества*.

Учение о жизнотворчестве в его теоретическом и практическом вариантах в эпоху Серебряного века традиционно связывается с деятельностью русских символистов, и преимущественно – с именем Вячеслава Иванова. В его трудах *жизнотворчество*, или *реалистический символизм*, утверждается в качестве полноценного способа существования творческой личности и, одновременно, залога истинности изображаемой художником действительности. Подлинное символическое (или теургическое) искусство, поскольку оно есть реализация основополагающих принципов жизнотворчества, имеет свою специфическую онтологию. На первый план здесь выдвигается соблюдение *внутреннего канона* («*ca realibus ad realiora*»): выявление в данной действительности иной, более действительной действительности. Основа внутреннего канона – вера, неустанное творчество внутренней жизни, «подвиг послушания», формирование личности «по нормам вселенским». И далее – соблюдение *канона внешнего* («*ad realia per realiora*»): правильная координация низшей действительности по отношению к высшей. При этом внутренний канон

связан непосредственно с человеческой составляющей, внешний – с правилами искусства. Обоснование внутреннего канона базируется на переосмыслении Ивановым древнегреческих изречений «Познай самого себя» и «Ты еси». Акт самопознания, как он может быть понят исходя из отдельных трудов и основоположений Иванова, заключается в утрате обособленного «я» и обретении *сокровенного, ноуменального «я»*, которое выявляется единственно через утверждение бытия *другого*: «*Ты еси*» и «*ты еси*» («*Es, ergo sum*», «твоим бытием я познаю себя сущим») (см.: [10]).

Однако нельзя упускать из виду, что учение русских символистов о жизнотворчестве изначально ориентировано на идеальный вариант «цельного знания» мира и человека, представленный русской духовной традицией. В отличие от традиции западноевропейской, осмысливавшей истину отвлеченно в развернутой системе категорий, русская духовная традиция положила начало созерцанию и осмыслению *живой истины*. Таковая *приоткрывается, обнаруживается, показывается, является* в пространстве духовного опыта человека, но при этом такого человека, бытие которого особым образом обустроено. *Знать истину* означает здесь прежде всего *жить в истине*. Идеал «цельного знания», основанного на соборности, на «совокупности мышлений, связанных любовью», где вера и нравственное формирование личности играют ключевую роль, мы находим в наставлениях и трудах С. Саровского, И. Брянчанинова, Ф. Затворника, А. Хомякова, И. Киреевского, П. Чаадаева, Л. Толстого, Ф. Достоевского и, конечно же, В. Соловьёва, родителя целостного учения о «положительном всеединстве» и теургическом искусстве. Именно систематически реализованное учение Соловьёва и связанные с ним поэтические произведения философа способствовали возникновению и дальнейшему развитию в России обширной религиозно-философской, философско-культурологической, эстетической, литературно-критической и художественной литературы. Оно же определило собственно и пути развития этой литературы, её стержневой мировоззренческий принцип, именуемый философом принципом «практического идеализма»: через веру и непрестанный подвиг усмирения эмпирического «я» выстраивать свою внутреннюю и объективируемую вовне жизнь по законам идеальной целесообразности и тем самым сближать действительность с идеалом. В трудах и произведениях последующих религиозных мыслителей и художников слова, ориентирующихся на эту традицию, всегда, в большей или меньшей степени, давала о себе знать неизменная устремленность на поиски *цельного знания о целостном бытии*, где жизнь и художественное творчество, этика и эстетика теснейшим образом переплетены в своей

нераздельности и неслиянности.

Базовые понятия и принципы творческой жизни («внутренний» и «внешний» канон, «реалистический символизм», «Ты еси» и «ты еси», «соборность», «подвижничество», «границы искусства», «реальнейшая реальность», «нераздельность» и «неслиянность», а также основополагающие категории символического искусства: «символ» и «миф»), как они поэтапно выкристаллизовывались в произведениях символистов и религиозных мыслителей, в том числе и в ходе острой полемики о теургическом искусстве (см.: [9]), являются основанием для дальнейшего утверждения культуры Серебряного века в качестве своеобразной *философии жизни*, в качестве специфического *типа художественного мышления и бытия* художника в мире.

Именно эти принципы были восприняты тогда ещё молодым Михаилом Бахтиным. И в своих ранних произведениях («Искусство и ответственность», «К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности») Бахтин выявляет не только и не столько специфику собственно эстетической деятельности, сколько обосновывает *особый способ бытия человека в культуре*. Полемизируя с западноевропейским вариантом философии жизни, и в частности с Г. Риккертом, он продолжает формирование того специфического варианта философии жизни и, одновременно, философии культуры, который в своё время был задан В. Соловьёвым и предшествовавшей ему духовной традицией, непосредственно воспринят и восполнен символистами и религиозными мыслителями. Бахтин находит тут точку отсчета, где, казалось бы, жестко противостоящие друг другу сферы культуры (наука, искусство, жизнь) существуют нераздельно и неслиянно. И таковой является личность, не теоретически, а и на самом деле переживающая и сознающая факт своей единственной и неповторимой причастности к «единственному бытию-событию». Следуя идеалам «соборности» и «цельного знания», мыслитель выдвигает непререкаемое требование единой и единственной нравственной вины и ответственности, реализация которого означает преодоление «дурной неслиянности и невзаимопроницаемости культуры и жизни» (см.: [2, с. 8]), и тем самым противопоставляет свою позицию позиции, преобладавшей в то время в немецкой философии, где культура представлена в качестве особой системы ценностей, противостоящей нескончаемому потоку жизни. Именно личность, поступающая в свете признания своего принципиального *не-алиби в бытии*, личность, стяжавшая *единую вину и ответственность* за совершаемые ею каждый раз поступки, приобщает механические связанные искусство и жизнь единству внутреннему, смысловому. *Художник должен творить, отвечая за жизнь, и жить, учитывая извлеченный из*

*творчества опыт*.

Представленная в такой своей связанности и конгениальной преемственности, культура Серебряного века, поэтапно выписывает и вписывает в нескончаемый поток жизни-культуры *особый способ бытия* творческой личности, человека-художника и так укрепляется в качестве *особого культурно-исторического типа* с присущими ему характеристиками.

Будучи выраженной в этом *типологическом модусе*, культура Серебряного века перестает быть культурой локального порядка, культурой, строго ограниченной временными рамками определенной исторической эпохи. И, принимая во внимание такое положение вещей, мы можем обнаружить её *явственное проявление* много позднее и – что не менее существенно – не только в тех формах, которые оговаривались непосредственно её основоположниками. Такой формой, к примеру, может быть и кинематограф, воспринимавшийся на первых порах большей частью творческой интеллигенции России всего лишь как общедоступная, зрелищная форма «живой» фотографии или же как театральная форма «жесточкого реализма», рассчитанная прежде всего на удовлетворение эстетических капризов неподготовленной публики, а не на удовлетворение подлинных духовных потребностей личности (см.: [6б, с. 167–168]). Такой формой может стать и любая другая, казалось бы, самая сомнительная в плане её символических возможностей, ещё неведомая нам форма искусства или творческой деятельности.

Однако, говоря о проявлении культуры Серебряного века в её типологическом модусе и утверждая это проявление как и на самом деле имеющее место, следует уяснить один принципиальный момент. В данной связи речь идет не просто о продолжении каких-либо традиций и не просто о реализации отдельных элементов искусства или даже его основополагающих категорий, символа и мифа, которые, как призывает опыт, понимаются слишком поверхностно и в высшей степени отвлеченно от внутренней жизни личности. Речь идет о восприятии *самого способа бытия человека-художника*, о восприятии *самых творческих основ жизни*, а таковые, будучи воспринятыми и в глубине души пережитыми и осознанными, могут быть реализованы *только в целостной форме*. Не символическое мирозерцание как нечто трансцендентное себе и своей социально-исторической эпохе должно открываться в культуре Серебряного века тем, кто именует себя духовным преемником данной культуры, не некая достойная для подражания модель должна отыскиваться им в культурно-историческом процессе прошлого столетия. Эту культуру необходимо открыть в себе как непосредственно самой личности, равно

художнику и человеку, присущую: *не зная* в отвлеченном опыте систему символических соответствий и щеголять своим знанием в рамках современной, большей частью обезличенной, обезображенной языковой культуры, *но бытъ* внутренне способным каждый раз творить и поступать, сообразуя свою единственную и единичную жизнь с подлинными законами творчества и символического мирозерцания. Иными словами: каждый должен творить, отвечая за жизнь, и жить, исходя из дарованного ему в таинстве творчества ведения ноуменального. А это прежде и теперь остается возможным, независимо от того, в рамках какой социально-исторической эпохи и на какой собственно, чужой или родной, почве осуществляется наша жизнь.

#### Список использованной литературы

1. Агеносов В. Современные русские поэты: Справочник-антология [Электронный ресурс].– М.: Мегатрон, 1998.– 364 с.– Режим доступа к изданию: <http://www.aha.ru/~marmik/poesiya.htm>.
2. Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т.– Т. 1.– М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003.– С. 7–68.
3. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1979.– С. 328–335.
4. Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» (к 10-летию «Пути») // Путь.– 1935.– ? 49.– С. 3–22.
5. Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии.– М.: Книга, 1991.– 448 с.
6. Волошин М. А. Лица и маски. Организм театра // Волошин М. А. Собрание сочинений: В 7 т.– Т. 3.– М.: Эллис Лак, 2005.– С. 158–168.
7. Ермичев А. А. Суждения Н. А. Бердяева о «русском культурном ренессансе» и настоящее значение этого термина // Studia culturae. Вып. 2. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры филос. факультета Санкт-Петербургского гос. ун-та. СПб.: Санкт-Петербургское филос. о-во, 2002.– С. 9–24.
8. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел.– М.: ОГИ, 2000.– 152 с.
9. Соболевская Е. К. Искусство и теургия в философско-эстетической концепции Вячеслава Иванова // Актуальні проблеми духовності: Зб. наук. праць.– Вип. 9.– Кривий ріг, 2008.– С. 323–336.
10. Соболевская Е. К. «Познай самого себя» и «Ты еси» как единый принцип творческой личности // Ф.М. Достоевский и канун третьего тысячелетия. Становление и развитие классической русской философской традиции: от И. В. Киреевского до Д. Л. Андреева.– К., 2010.– С. 115–125.
11. Хренов Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах.– М.: Наука, 2002.– С. 11–55.

Олена Соболевська

#### СРІБНИЙ ВІК ЯК СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНА ЕПОХА І КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ТИП

*Стаття присвячена осмисленню Срібного віку як особливого культурно-історичного типу з притаманними йому принципами творчого життя, специфічним образом мислення і способом буття особистості.*

**Ключові слова:** Срібний вік, межі культури, культурно-історичний тип, життєтворчість, єдність провини і відповідальності.

Elena Sobolevskaya

#### SCIENCE INDEX (SPIN-êî): 3893-7674 SILVER AGE AS SOCIO-HISTORICAL EPOCH AND CULTURAL-HISTORICAL TYPE

*The article focuses on the spatio-temporal boundaries of Silver Age and the status of the culture formed in its space. The author considers Silver Age Culture shouldn't be associated only with defined spatio-temporal coordinates and the socio-historical epoch of the last decade of 19th century and first two or three decades of the 20th century. The natural course of development of this culture, its historical life as a peculiar cultural unity was violently interrupted, but wasn't stopped completely. Silver Age Culture breaks the socio-historical barriers, and the limits of the single, empirically given spatio-temporal continuum. Life of Silver Age Culture didn't stop with the end of the socio-historical epoch. The author concludes that Silver Age is a special cultural-historical type, with its peculiar principles of creative life, specific way of thinking and being of personality. Being expressed in this typological modus, Silver Age Culture isn't a local culture, strictly limited time frame of a certain historical epoch. We may find a distinct manifestation of this cultural-historical type much later and outside Russia and even outside European continent.*

**Keywords:** Silver Age, boundaries of the culture, cultural-historical type, life-creation, the unity of guilt and responsibility

#### References

1. Agenosov V. (1998) Sovremennye russkie poety: Spravochnik-antologija [Modern Russian poets: Reference-anthology] Moscow, Megatron, 364 p.
2. Bahtin M. M. (2003) K filosofii postupka [Toward a Philosophy of the Act]. Bahtin M. M. Sbranie sochinenij: V 7 t. T. 1. Moscow, Russkie slovari; Jazyki slavjanskoj kul'tury, pp. 7–68.
3. Bahtin M. M. (1979) Otvet na vopros redakcii «Novogo mira» [Response to a Question from Editorial Staff of “New World”]. Bahtin M. M. Jestetika

- slovesnogo tvorchestva. Moscow, Iskusstvo, pp. 328–335.*
4. Berdjaev N. A. Russkij duhovnyj renessans nachala XX veka i zhurnal «Put'» (k 10-letiju «Puti») [The Russian spiritual Renaissance of the beginning of the XX century and the magazine “Way” (to the 10th anniversary of “Way”)]. *Put'*. 1935, pp. 3–22.
  5. Berdjaev N. A. (1991) Samopoznanie: Opyt filosofskoj avtobiografii [Self-Knowledge: Experience of Philosophical Autobiography]. *Moscow, Kniga, 448 p.*
  6. Voloshin M. A. (2005) Lica i maski. Organizm teatra [Persons and masks. Organism of Theater]. *Voloshin M. A. Sobranie sochinenij: V 7 t. T. 3. Moscow, Jellis Lak, pp. 158–168.*
  7. Ermichev A. A. (2002) Suzhdenija N. A. Berdjaeva o «russkom kul'turnom renessanse» i nastojashhee znachenie jetogo termina [N. A. Berdjaev's judgments about “the Russian cultural Renaissance” and the true meaning of this term]. *Studia culturae. Vip. 2. Al'manah kafedry filosofii kul'tury i kul'turologii i Centra izuchenija kul'tury filos. fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta. Sankt-Peterburg, pp. 9–24.*
  8. Ronen O. (2000) Serebrjanyj vek kak umysel i vymysel [Silver Age as intention and fiction]. *Moscow, OGI, 152p.*
  9. Sobolevskaja E. K. (2008) Iskusstvo i teurgija v filosofsko-jesteticheskoj koncepcii Vjacheslava Ivanova [Art and Theurgy in the philosophical-esthetic conception of Vyacheslav Ivanov]. *Aktual'ni problemi duhovnosti: Zb. nauk. prac'. Vip. 9. Krivij rig, pp. 323–336.*
  10. Sobolevskaja E. K. (2010) «Poznaj samogo sebja» i «Ty esi» kak edinyj princip tvorcheskoj lichnosti [“Learn yourself” and “Thou art” as a single principle of the creative personality]. *F.M. Dostoevskij i kanun tret'ego tysjacheletija. Stanovlenie i razvitie klassicheskoj rusškoj filosofskoj tradicii: ot I.V. Kireevskogo do D.L. Andreeva. Kiev, pp. 115–125.*
  11. Hrenov N. A. (2002) Opyt kul'turologicheskoj interpretacii perehodnyh processov [Experience of culturological interpretation of transition processes]. *Iskusstvo v situacii smeny ciklov: Mezhdisciplinarnye aspekty issledovanija hudozhestvennoj kul'tury v perehodnyh processah. Moscow, Nauka, pp. 11–55.*

УДК 130:2

Нина Ковалева, Виктор Левченко

### ИММЕРСИВНОСТЬ КАК МЕХАНИЗМ СОЗДАНИЯ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

*Статья посвящена исследованию феномена иммерсивности как актуальной особенности и механизма современных арт-практик. Выявлена связь между актуальными зрительскими запросами в современной культуре и иммерсивностью как механизмом по созданию художественной реальности и соответствующих новых форм театральной коммуникации. Особое внимание обращено на рассмотрение феномена иммерсивного театра. Исследование базируется на концепциях П. Бурдьё и Ж. Бодрийяра.*

**Ключевые слова:** иммерсивность, иммерсивный театр, художественное производство, художественная коммуникация.

Исследование прагматики современных арт-практик выявляет трансформацию нормативной модели коммуникации в современном театре, включая и музыкальный. Спектакли-бастарды являются выразительным свидетельством формирования новой художественной реальности [5; 6; 7]. Последняя базируется на модернистских эстетических поисках ответа на вопрос – «что есть новое искусство?». При всем различии позиций Х. Ортега-и-Гассета, В. Беньямина, Т. В. Адорно и других исследователей теоретические рефлексии относительно нового искусства сходились в определении его как асоциальной практики, лишённой гражданского пафоса, то есть социальные и художественные поля были решительно разведены. Таким образом, новое искусство было избавлено от воспитательно-просветительских функций. Адресатом такого искусства был не универсальный зритель, не всякий и каждый, а лишь тот, кто способен выступить в роли соавтора, то есть тот, кто был готов считывать рождаемые художником смыслы.

В наступившей ситуации будто бы умершего постмодерна меняется сама архитектоника эстетического вопрошания. Его нервом становится вопрос о границах искусства, а нередко и более радикальное утверждение об отсутствии собственно искусства как специфической деятельности по рождению художественных смыслов. Вспомним, например, провокативное утверждение М. Ямпольского о том, что никакого искусства не существует, а есть только варианты антропологических практик [9]. По мнению М. Ямпольского искусство возникает тогда, когда возникает его описание, нарратив как форма его легитимации. «...оно (искусство – Н. К. В. Л.) создается описанием... потому что искусство существует не только как