

**И.А. Биккулова**

**Феномен русской культуры  
Серебряного века**

*Учебное пособие*

*2-е издание, стереотипное*

Москва  
Издательство «ФЛИНТА»  
2016

УДК 008(075.8)  
ББК 71\*63.3(2)52я73  
Б60

**Биккулова И.А.**  
Б60      **Феномен русской культуры Серебряного века [Электронный ресурс] : учеб. пособие / И.А. Биккулова. — 2-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2016. — 231 с.**

ISBN 978-5-9765-0895-8

Данное пособие посвящено проблематике постижения феномена русской культуры Серебряного века. Литература, живопись, музыка, театр, меценатство рубежа XIX—XX веков рассматриваются в широком историко-культурном контексте. Раскрывается взаимосвязь процессов жизни искусства и общественно-политических событий, мощно повлиявших на создание многомерной и универсальной русской культуры того периода. Особое внимание уделено воспоминаниям и размышлениям русских деятелей культуры о новаторском характере творчества рубежа двух веков.

Для студентов-филологов и преподавателей гуманитарных дисциплин в вузах и общеобразовательных учреждениях.

УДК 008(075.8)  
ББК 71\*63.3(2)52я73

ISBN 978-5-9765-0895-8

© Биккулова И.А., 2016  
© Издательство «ФЛИНТА», 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
<i>Глава 1.</i> Серебряный век как переломное время .....	9
<i>Глава 2.</i> Исторические события, повлиявшие на развитие культуры Серебряного века .....	24
<i>Глава 3.</i> Общие эстетические особенности культуры Серебряного века .....	68
<i>Глава 4.</i> Размышляя о литературных кругах Серебряного века .....	104
<i>Глава 5.</i> Музыкальная канва эпохи .....	135
<i>Глава 6.</i> Живописный портрет времени .....	159
<i>Глава 7.</i> На театральных подмостках начала века .....	176
<i>Глава 8.</i> Меценатство Серебряного века .....	198
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	228

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,  
И обливаясь черной кровью,  
Она глядит, глядит, глядит в тебя,  
И с ненавистью, и с любовью.

*Александр Блок*

Мы осуждены умереть, чтобы дать  
воскреснуть новой культуре, которая  
нами возникнет, но и нас же отметет.

*Сергей Дягилев*

## **Введение**

Термин «Серебряный век» сегодня активно вошел в социокультурное пространство современной жизни. Филологическое сообщество — пусть не сразу, но определилось и с единой формой: ныне Серебряный век пишут именно так — с большой буквы и без кавычек.

Что же касается содержания эпохи, то никто уже, пожалуй, не спорит, что Серебряный век — значительный и результативный отрезок времени в истории русской культуры. Эпоха коротка: неполные 30 лет, но по своей насыщенности это яркий, самостоятельный и самодостаточный период. За последние двадцать лет опубликовано немало историко-литературоведческих, аналитических трудов и документальных материалов, которые исследуют и проясняют содержательную составляющую Серебряного века. Стоит назвать работы М. Гаспарова и Л. Смирновой, Л. Алексеевой и А. Лаврова, З. Минц и В. Сарычева, Р. Тименчика и Л. Колобаевой, А. Соколова и И. Минералова, Л. Рапацкой и Г. Стернина и многих других.

Культура Серебряного века исследуется в широком методологическом аспекте. Скажем, В. Келдыш выдвинул

актуальную задачу: осмыслить русскую литературу Серебряного века как сложную целостность философско-эстетических принципов различных течений (1); в других работах ведется более детальное исследование, например, Л.И. Тихвинская скрупулезно изучала историю кабаре и театров миниатюр в России данного периода (2).

Говоря о статусе Серебряного века, современные филологи, историки и культурологи используют определение этого отрезка времени, данное Н. Бердяевым: *«русский духовно-культурный Ренессанс»* (3, с. 135), при этом сами исследователи активно оперируют характерными оценочными выражениями типа: «необычайный всплеск гениальности», «феномен мысли», «небывалый взлет духа».

Цитировать подобное можно много. Например, И. Гурин, размышляя о творцах начала XX века, отмечает: *«Серебряный век — это лучшее из всего, что дала культуре Россия, которую мы потеряли»* (4, с. 7). Л.П. Кременцов в книге *«Русская литература в XX веке: Обретение и утраты»* в определенном смысле подводит итог: *«Блестящий Серебряный век русской литературы, хотя и оказался коротким, оставил глубокий след в истории отечественной и мировой словесности»* (5, с. 4).

Эпоха Серебряного века ныне не только серьезно изучается, но и художественно описывается. Авторов можно понять: сегодня опубликованы не только прогремевшие в свое время мемуары Ю. Анненкова, Г. Иванова, И. Одоевцевой, Б. Лившица, А. Мариенгофа, многие другие, но и менее известные, но вполне увлекающие читателя. Из мемуарных книг берутся факты, перетасовываются частные истории, перемешиваются цитаты (иногда и без ссылок на источник). Работы получаются разноуровневые.

Например, книга А.А. Корина *«Красавицы Серебряного века»* из серии *«Любовь замечательных людей»* (есть, оказывается, и такая!). Впечатляет аннотация: *«Эта книга рассказывает об одном из самых удивительных явлений в истории России, в мировой культуре — о знаменитых*

*женщинах-легендах Серебряного века. Все они пьяняще-обольстительны: аромат необыкновенной чувственности — неотъемлемый атрибут «серебряных» чаровниц. Хрупкие, нежные, беззащитные с виду, гордые недотроги и одновременно манящие, зовущие, алчущие любви». Конечно, те, о ком идет речь в произведении: С.Н. Андроникова-Гальперн, П.О. Богданова-Бельская, О.А. Глебова-Судейкина, О.Н. Арбенина-Гильдебрандт, женщины незаурядные. Но форма подачи материала о Серебряном веке и его представительницах достаточно необычна. Фразы из книги А.А. Корина производят сильное впечатление: «Цветаева разрывалась между мужем Сергеем Эфроном и Софьей Парнок, ей было не до новых знакомств, она не знала, как со старыми развязаться» (6, с. 79); «Вот был у Паллады такой дружок, тоже поэт, здоровенный такой рыжий мужик, Василиск Гнедов. На самом деле, конечно, Василий Иванович, но не Чапаев, а вот Гнедов» (6, с. 187); про знаменитый портрет А. Блока: «Ольга еще тогда подумала: кто это нашему любимому вечно грустному Аполлону так хорошо погладил белый воротничок? Наверное, мама...» (6, с. 270); про то, как Анна Ахматова умела управлять «любовным процессом»: «И если уж решала для себя, что, допустим, этот человек должен быть с ней, тогда, увлекаемая, как она сама говорила, темной “бешеной кровью”, дальше двигалась к своей цели, как знаменитый советский танк Т-34!» (6, с. 367); или: «...артистов Московского очень тогда Художественного театра» (6, с. 389); или: Гумилев «был не из тех мужчин, что долго только смотрят на красивых женщин» (6, с. 461). Оказывается, и так можно повествовать о великопешной эпохе (хотя последняя цитата, отчего-то думается, самому Гумилеву пришлось бы по вкусу...).*

Конечно, людям всегда хотелось почитать и поохотиться над чем-нибудь таким пикантно-скабресным или пощекотать нервишки какой-то скандальной подробностью. Наблюдая за подобным валом книг о Серебряном веке, все

же вспоминаешь лермонтовское: *«так храм оставленный — все храм»*. В современном литературоведении и публицистике есть место и мудрости, и нравственной чистоте. И это не зависит от того, что бушует за стенами мира книг. Архивные хранилища, пласты старых подшивок таят еще в себе громадное количество потрясающих свидетельств, раскрывающих историю эпохи Серебряного века как особый социум, как уникальный пример человеческого общежития под новыми углами зрения.

Говоря о блестящих ветвях русской культуры — литературе, музыке, живописи, театре, хотелось бы сосредоточиться именно на определении «феноменальная эпоха». Как кажется, именно оно наиболее точно оценивает и характеризует невероятный яркий вклад Серебряного века в наследие отечественной культуры. И, кроме того, феноменальна была сама среда рубежа XIX—XX веков, богатая необыкновенными по творческой силе и разнообразию талантами.

Автор данного пособия стремился к изображению широкой, мозаично составленной панораме многомерной и универсальной культуры нашей страны перелома двух веков. В пособии сделана попытка создания цельной картины развития «пестрой» культуры Серебряного века, выявлены некоторые общие, закономерные и специфические черты некоторых видов искусств данного периода. Такой подход позволил очертить вопрос взаимодействия, взаимовлияния отраслей культуры Серебряного века в России. Некоторые материалы в главах повторяются (о С. Дягилеве, Ф. Шаляпине, С. Морозове и других). Такие повторы обусловлены спецификой задач пособия. Автор стремился к утверждению мысли о тесной связи, переплетении и взаимопроникновении пластов русской культуры. И это тоже обусловило феномен творчества Серебряного века.

Революционные новации и творческие искания авторов на рубеже двух веков непросто воспринимались в России и неоднозначно трактовались критикой и публикой. Логика

построения материала в данном пособии заключается в том, чтобы многообразные и часто противоречивые творческие явления в своей совокупности представили главное — феноменальный взлет русской культуры Серебряного века.

### Примечания

1. *Келдыш В.А.* Русская литература серебряного века как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-х — начала 1920-х годов). М., 2000.
2. *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 2005.
3. *Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2.
4. *Гарин И.* Серебряный век: В 3 т. Т. 1. М., 1999.
5. *Кременцов Л.П.* Русская литература в XX веке: Обретения и утраты. М., 2008.
6. *Корин А.А.* Красавицы Серебряного века. М., 2007.



# Глава 1

## СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК КАК ПЕРЕЛОМНОЕ ВРЕМЯ

Нет такого расписания движения, которое бы не менялось!.. и я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому — помешать, этому помочь... вот в чем радость жизни!

*Из монологов Нила в пьесе  
М. Горького «Мещане»*

На переломе, рубеже XIX—XX веков все слои русского общества признали: идет «другая жизнь», начинается новая история России.

Одна из иллюстраций времени — картина И.Е. Репина (1844—1930) «Какой простор!» (1903). В ней дыхание эпохи: молодой человек и девушка, взявшись за руки, весело идут навстречу сильному приливу, не боясь быть сбитыми и опрокинутыми. Так выдающийся русский художник символично приветствовал мощный, неостановимый поток новой живой жизни.

Практически рядом с ними молодые герои из пьесы А.П. Чехова (1860—1904) «Вишневый сад» (1904). Аня с пафосом говорит о будущем «новом саде», «роскошнее» старого; «вечный студент» Петя Трофимов в пьесе уверен: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах...» (1, с. 350); и еще: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги...» (1, с. 335). По-

лучится ли? Какое оно, будущее счастье, как мечтается? Многие мечты начала века (по разным причинам) не всегда осуществлялись. Но желание «насадить новый сад, роскошнее прежнего» (1, с. 347) разливалось в воздухе времени. «Нет такого расписания движения, которое бы не менялось!» (2, с. 71) — провозглашает Нил в горьковской пьесе «Мещане» (1902).

Молодежь, особенно прогрессивная, с легкой руки властителя дум рубежа веков А.П. Чехова считала уходящую жизнь пошлой, неинтересной, ненастоящей и собиралась начать новую — действительную и разумную.

Вообще, заметим, что комедия А.П. Чехова «Вишневый сад» — барометр воздуха, ценнейший показатель духа времени. Эту пьесу В.И. Немирович-Данченко (1858—1943) называл «козырным тузом». И действительно, «Вишневый сад» — сильная карта в репертуаре, но не столько театра, сколько в цельном осмыслении переломного времени.

После отмены крепостного права в 1861 году, Россию к 1890-м годам уже нельзя было называть только аграрной страной. Наступили бурные времена, страна вступила в новую эпоху. И если XIX век А. Блок (1880—1921) определил как «железный» и «воистину жестокий век» (3, с. 276), то XX столетие для поэта — «еще страшней» (3, с. 277).

Искусство, художественное слово — самый чуткий сейсмограф, который «реагирует на подземные толчки в недрах человеческого общества» (4, с. 35). И в пьесе «Вишневый сад» — а, как знаем, по Чехову «вся Россия наш сад» (1, с. 334), — писатель точно зафиксировал колебания времени и настроений. В прошлое уходила Россия дворянских гнезд. Время дворянской — тонкой и культурной жизни — истончается и практически заканчивается. Персонажи чеховской пьесы дворяне Раневская и Гаев — натура уходящая. Они, как маленькие дети, избегают сложных разговоров о спасении собственной усадьбы и самого вишневого сада. Суетливо они предполагают, что если бы Аня да вышла замуж за богатого... если бы «ярославская бабушка» да прислала бы деньги...

За что винить их, дворян?! Они веками жили так. Деньги все еще не важны — они всегда были, и из поэтического сада-гнезда Раневская не станет делать дачные участки на продажу.

Современники вспоминают слова, сказанные А.П. Чеховым по поводу Раневской: «...она за все хватается, но все валится у нее из рук, а в голове — пусто» (5, с. 31). То, что «валится из рук», уже есть (или всегда есть) кому «подхватить». Приходящего «нового человека» Чехов разглядел очень внимательно. И это, кстати, вовсе не молодые герои пьесы.

Перед нами купец Лопахин, как Чехов настаивал, «порядочный человек». Он умеет ценить красоту, быть верным, благородным и — благодарным. Лопахин — настоящий труженик и декларирует это: «Я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера...» (1, с. 331). Схожие ощущения носились в воздухе и фиксировались в произведениях. Дворянка Богаевская в пьесе М. Горького (1868—1936) «Варвары» (1906) бросает: «Мне, батюшка, везде нечего делать... И всю жизнь я ничего не делала...» (2, с. 293). Купец Лопахин же не вор, он все делает по-деловому, законным путем, зря Петя Трофимов называет его «хищным зверем» (1, с. 330).

Лопахин — не хищник, а делец, не праздношатающийся, а деловой человек. Не придерешься. По меткому и ехидному определению режиссера Марка Розовского: «...не сад. А он — весь в белом» (6, с. 21).

Время привычного уклада дворянской жизни, незыблемого веками, прошло. Чехов четко ловит звук нового времени — в вишневом саду слышится «стук топора» под звуки «лопнувшей струны». «Уж очень много мы грешили!» кается Раневская (1, с. 328). Горький в пьесе «Дачники» (1904) тоже подводит итог дворянской «удоволенной» жизни: «...придут какие-то другие, сильные, смелые люди и сметут нас с земли, как сор...» (2, с. 197). Хотя не купец Лопахин окончательно изведет дворянскую усадьбу. Ее уничтожит в 1917 году русский мужик...

Думается, что Чехов, размышляя о «расплате», не случайно дал «Вишневному саду» жанровое определение — комедия. Известный современный режиссер Марк Розовский, готовясь к постановке чеховской пьесы на переломе уже XX и XXI веков, тоже задавался культовым вопросом: «Почему комедия? Что тут смешного?» и пытался сформулировать: *«Комедийное у Чехова как раз в том, что люди теряют дом, семью, жизнь, не считая их ценностями, отказываясь — сознательно — признавать их ценностями... Было бы ошибкой считать, что пьеса про «делового» Лопухина и «неделовых» Раневскую и Гаева. Да, не желают крутиться, работать... Но не из лени. А из принципа: у нас другой способ жить. Другая философия жизни... Некомфортно — тащить воз, бороться, харкать кровью... Лучше быть жертвой... нежели хозяевами... Да, что-то екает при воспоминаниях, но прошлое — дым, окутывающий сегодняшнюю суету. Фирс забыт не случайно... Лучше отказаться от всего, чем этому всему служить и отвечать за это все... Комедия, точнее трагикомедия в том, что люди делают комичный с точки зрения здравого смысла выбор. Не хотят жить, как лучше, а хотят, как всегда»* (6, с. 9—10).

Но «как всегда», как было уже не будет. Вспомним хрестоматийные последние строки «Вишневого сада»: *«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»* (1, с. 357).

Многие отмечали, как не прост был процесс восприятия пьес А.П. Чехова в начале века, но критики сходились в одном: зрители *«испытывали сложное чувство, в котором смешивалась душевная боль и горькая радость узнавания чего-то безмерно близкого, дорогого, но в то же время навсегда уходящего...»* (4, с. 50).

По-своему прощался с былой дворянской усадьбой И.А. Бунин (1870—1953). В рассказе 1900 года «Антонов-

ские яблоки» он светло грустит об *«угасающем духе помещиков»* (7, с. 334), о том, как когда-то гость *«уютно чувствовал»* себя *«в этом гнезде под бирюзовым осенним небом»* (7, с. 333). А теперь можно только вспоминать *«весь золотой, подсохший и поредевший сад... кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести»* (7, с. 328).

В стихотворении 1903 года с характерным названием *«Запустение»* Бунин расширяет тему:

*Томит меня немая тишина.  
Томит гнезда родного запустенье.  
Я вырос здесь. Но смотрит из окна  
Заглохший сад. Над домом реет тленье,  
И скупо в нем мерцает огонек.  
Уж свечи нагорели и темнеют,  
И комнаты в молчанье цепенеют,  
А ночь долга, и новый день далек.  
Часы стучат, и старый дом беззвучно  
Мне говорит: «Да, без хозяев скучно!  
Мне на покой давно, давно пора...  
Поля, леса — все гложет без заботы...  
Я жду веселых звуков топора,  
Жду разрешенья дерзостной работы,  
Могучих рук и смелых голосов!  
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,  
Вновь расцвела из праха на могиле,  
Я изнемог, и мертвый стук часов  
В молчании осенней долгой ночи  
Мне самому внимать нет больше мочи!»* (7, с. 69).

К 1911 году И.А. Бунин в повести *«Суходол»* уже создает настоящую эпитафию былому величию дворянской жизни в усадьбе. Горький назвал повесть панихидой по дворянскому классу.

В центре бунинского *«Суходола»* история вырождения клана Хрущовых: *«...за полвека почти исчезло с лица земли целое сословие... сколько нас выродилось, сошло с ума, наложило руки на себя, спилось, опустилось и просто по-*

*терялось где-то... А теперь уже и совсем пуста суходольская усадьба. Умерли все помянутые в этой летописи, все соседи, все сверстники их. И порою думаешь: да полно, жили ли и на свете-то они? Только на погостах чувствуешь, что было так; чувствуешь даже жуткую близость к ним. Но и для этого надо сделать усилие, посидеть, подумать над родной могилой, — если только найдешь ее» (8, с. 266—267).*

Понятие «грань веков» имеет для русской истории почти мистическое значение. Конечно, так распорядился исторический календарь, но именно границы столетий совпадали с глобальными изменениями в области науки, культуры и искусства. Нельзя не отметить рубеж XVII и XVIII веков — Петровскую эпоху, на рубеже XVIII и XIX столетия родился А.С. Пушкин, который впоследствии мощно повлияет в целом на развитие русской культуры. И сегодня исследователи часто трактуют рубеж веков как психологически особое время и особое умонастроение. Все сдвинулось, сошло с опор, распались связи и сцепления материальной жизни, реальность истончается, прежний устойчивый мир ломается. Эти настроения предгрозовой атмосферы пронизывали все российское общество на переломе XIX и XX веков сверху донизу. Современные авторы, размышляя об изменении мироощущения человека в эпоху Серебряного века, подчеркивают некую особенность этого исторического периода (звучат определения «смутное время», «проклятое десятилетие», «эпоха, которая вынашивала революции»).

Серебряный век — время пронзительных прогнозов и пророческих предчувствий. Современный филолог М. Эпштейн углубляет теорию *fin de siècle* — «конца века». Он размышлял об ощущениях какой-то завершенности, о двойственном чувстве конца света, «*времени конец*» и одновременно о новой эпохе (9, с. 180). Это двойственное сознание крепло на рубеже веков: с одной стороны, чувство Апокалипсиса, мысль о глубочайшей исчерпанности предыдущих идеалов и истин культурной эпохи; с другой стороны, ощу-

щение Возрождения, начала нового. Подобную двойственность времени, которое в себе объединяло чувство конца и начала, особенно обостренно ощущали творческие личности. Они всегда умели расшифровывать код настроения отечественного эпохального времени.

На переломе другой эпохи, XX и XXI веков, творчество А.П. Чехова по-прежнему актуально. Написанная Чеховым на исходе XIX века (1892) «Палата № 6» сегодня читывается как вполне современное произведение. В 2009 году режиссер К. Шахназаров перевел это произведение на язык кинематографа, фильм на 31-м Московском международном кинофестивале получил приз «Серебряный Георгий». *«Перечитав сегодня этот рассказ, я почувствовал, что общество в те годы уже подходило к пределу, за которым — взрыв, — размышляет К. Шахназаров. — Слишком много накопилось внутренних противоречий. Трагедия безверия, в сущности, и есть главная тема «Палаты № 6» ...Оглянувшись на всю свою жизнь, доктор Рагин понял, что прожил ее неправильно. Но найти ответа на вопрос: «А как правильно?» он уже не может — у него нет идеи. Накладывая чеховский текст на современность, понимаешь, какой глобальный кризис идей мы сегодня переживаем. Художники подсознательно чувствуют, что в нашей сегодняшней жизни никакого смысла нет. А что такое сумасшествие? Это отсутствие смысла»* (10, с. 3).

Ключевые слова времени — «упадок» и «кризис», общее настроение авторов и любимые темы в искусстве — усталость, неврастения, безнадежность, зачарованность болезнью и смертью. Прочитаем юношескую записку неосуществленного самоубийства М. Горького: *«В смерти моей прошу обвинить Генриха Гейне, выдумавшего зубную боль в сердце... Останки мои прошу взрезать и осмотреть, какой черт во мне сидел последнее время»* (11, с. 17).

Советский блоковед Вл. Орлов в известной книге «Гаммаюн» повествует о «заре отношений» А. Блока и Л. Менделеевой. В 1902 году в их романной истории назрел кри-

зис, молодой Блок совершает ряд странных поступков. В дневник заносится «указания завещательного характера. Тема самоубийства проникает в стихи». В архиве Блока, отмечает Вл. Орлов, лежит «скомканный листок» — записка: «В моей смерти прошу никого не винить. Причины ее вполне отвлечены и ничего общего с “человеческими” отношениями не имеют». «Зная Блока, его неспособность пускать слова на ветер, нужно думать, он, в самом деле, в ту ночь был на шаг от смерти», — резюмирует филолог (12, с. 128—130).

Сдвинулись устойчивые прежде представления о норме и аномалии, если говорить о жизни и смерти. Интересовала «бездна», притягательная и таинственная. На полотнах живописцев — вакханалия «плясок смерти». Целое поколение охватило лихорадочное и мучительное безверие и мания самоуничтожения. Пресловутое *taedium vitae*, ненависть к жизни, принимает характер эпидемии. Отвращение к чувству жизни испытывали вообще. Смерть в каком-то смысле становилась житейской модой. «...Саван сделался самой модной в России одеждой. Трупы и трупики стали львами сезона» — замечает К.И. Чуковский (13, с. 260).

Эти темы фиксируются в произведениях Серебряного века. Примеров можно найти много: в рассказе А.П. Чехова «В овраге» (1901) — душная и скучная провинциальная жизнь; «Летающий Демон» (1899) на картине М.А. Врубеля (1856—1910) не находит ответа на свои вопросы ни на земле, ни на небе; персонажи пьесы М. Горького «Мещане» (1902) думают о жизни, как о «большой мутной реке» (2, с. 7); первые отечественные декаденты размышляют о безнадежном одиночестве, пустоте, богооставленности, пронзительной тоске и особенно о смерти в чистом ее экзистенциальном виде, которая витает где-то рядом; в романе М.П. Арцыбашева (1878—1927) «У последней черты» (1910) чуть ли не все персонажи кончают жизнь разными способами; апокалиптические настроения подчеркивают и названия произведений: «На повороте» (1902), «Без до-



роги» (1895) В.В. Вересаева (1867—1945), «Закат старого века» (1910) А.В. Амфитеатрова (1862—1938). В каком-то смысле можно говорить о духовном тупике, в котором блуждала русская художественная мысль.

Поэт К. Бальмонт (1867—1942) писал: *«Люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося... развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безнадежной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию, — вот почему в их настроениях рядом с самыми восторженными вспышками так много больной тоски»* (14, с. 367).

Слабела основа национальной культуры — социальная тема и традиционная религиозная нравственность. Гуманистический пафос литературы переплавлялся в символическую «недотыкомку», в неверие в человеческие силы. С погибельным восторгом, без краев, с любовью писали о смерти и отчаянии. «Птицу-тройку» несло к обрыву, «Демон» был «повержен», поиски истины эмоционально — с дьявольским смехом — отрицались. Д.С. Мережковский (1865—1941) размышлял о страшном холоде, веющем из бездны. А. Блок в поэме «Возмездие» возвещал, что *«чуме на смену»* пришли *«нейрастения, скука, сплин»* (3, с. 276).

Надо заметить, что время «границ веков» умеет кольцевать историю. Модный писатель рубежа XX и XXI века Захар Прилепин пишет именно о том же: *«Было ощущение истонченности всех истин, что-то подходило к финалу. Да, там купцы богатели, дороги строились, промышленность развивалась, хотели Константинополь завоевать. И одновременно с этим было ощущение какого-то предстоящего кошмара. И это зафиксировали все — и Чехов, и Горький, и Лев Николаевич Толстой, и футуристы, и символисты, призывавшие гуннов на свою голову. Сегодня тоже достаточно прочитать тексты самых одаренных, самых замечательных неполитизированных писателей,*

*чтобы понять, что ощущение грядущего апокалипсиса в России носится в воздухе»* (15, с. 7).

На рубеже XIX и XX веков особую роль сыграла философия Ф. Ницше (1844—1900), которая стала неотъемлемой частью духовного мира человека в России данного периода. Увлечение ницшеанством глубоко ощутимо в произведениях Л. Андреева (1871—1919), М. Горького, М. Арцыбашева, А. Куприна (1870—1938) и других. Писатель А.М. Ремизов (1877—1957) перевел знаменитую работу Ницше «Так говорил Заратустра». Сильное влияние философии Ницше испытывали «старшие» и «младшие» русские символисты (ими глубоко осмыслена, например, ранняя работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»).

Кто-то из литературных героев активно насыщает свою речь модными фразочками из Ницше, кто-то вслед за философом проповедует свободу не духа, но чувств во взаимоотношениях мужчины и женщины. Внедрялись в сознание ницшеанские теории о сверхчеловеке и «нигилистическом» мировоззрении, о реализации собственного «Я», собственного кодекса чести и морали. И, кроме того, «свободная смерть» и смерть Бога, объявленные Ницше в конце XIX века, откликнулись целой серией смертей и самоубийств в России. И. Лукьянова проанализировала газетные сообщения начала века, где, как на «*сюрреалистических полотнах*», сплошь травятся уксусом, стреляются, вешаются и даже «*наносят ножом себе рану в живот*». «*Вдруг все разочаровались в жизни, статистика неутешительна*» — «*к 1909 году до 199 случаев самоубийств в месяц*» (16, с. 192). В Петербурге организована и активно «действует» так называемая Лига самоубийц, формы существования которой интересно обыграет современный писатель Борис Акунин в романе «Азазель». Житейские происшествия становятся литературой, реальные события оказываются фабулами произведений.

К.И. Чуковский (1882—1969) в работе «У последней черты» (1912) вопрошает: «*Откуда эта странная мода* —

убивать себя «просто так»? (13, с. 280); «Беспричинные самоубийства — таково новейшее открытие нашей современной словесности...» Когда бунинский Егор говорит: «Надобно удавиться», — это звучит как: «Надо постричься». (13, с. 279). Куда подевался толстовский интерес к богатству души каждого человека, где желание жить, радоваться любви и счастью? В статье с замечательным названием «Веселое кладбище» (1909) Чуковский продолжил разговор об этой «неизбежной теме» ежедневных изданий: «Лучшая текущая литература превратилась... понемногу в бюро похоронных процессов» (13, с. 261). (Кстати, в газетах хроника самоубийств легко соседствует с хроникой балов и маскарадов, и это тоже становится бытовым явлением жизни.)

Вместе с дворянскими гнездами уходило нечто другое — единение с красотой мира, чувство сопричастности к гармонии жизни, просто желание жить. Наверное, поэтому уходили из жизни «просто так».

Но вернемся к главному противоречию времени — двойственному ощущению жизни. Безусловно, можно говорить о феномене эпохи, потому что с тьмой, бездной и житейской смертью — в сознании рядом — Спасение и Возрождение.

Странная, но закономерная мешанина в умах, соединение несоединимого, приближающееся апокалиптическое возмездие и надежда на спасение. Пропасть и Возрождение одновременно. Двойственность, дробность сознания оформляла новую культуру — в предчувствиях судьбоносных знамений и революционных перемен. Всесторонняя переоценка прежних духовных эстетических ценностей и бунт против всех и всяческих правил. И в этом тоже таится феномен русской культуры Серебряного века.

Философ Н. Бердяев (1874—1948) писал о зарождении «нового религиозного сознания»: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительно-

*сти, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и надеждой на преобразование жизни» (17, с. 139—140). Лев Толстой (1828—1910) пишет о новом восприятии жизни, о том, что новый век несет «конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другого способа общения» (18, с. 231).*

Если сравнивать поколения 1860-х годов с поколением родившихся в 1880-е годы, то можно с уверенностью отметить, что появились «новые молодые люди» с другим мироощущением и мироощущением, носители новой культуры. Они разное требовали от жизни и разное ценили в ней.

1860-е годы — время, настойчиво требовавшее утилитарности и пользы от искусства. Его творцы, на знамени *«которых было написано имя Чернышевского»* (19, с. 63), безбоязненно — вслед за Писаревым — провозглашали, что «сапог выше Шекспира». Искусство своей целью ставило служение бедным людям, униженным и оскорбленным, несчастным и обездоленным. Это был благородный подвиг русских деятелей культуры, которые навсегда «обязали» себя быть «гражданином». Во главу угла ставили учительство и пользу от искусства. Перефразируя Оскара Уайльда, можно считать, что в искусстве главным становилось «что», а не «как», содержание заслоняло форму.

Серебряный век провозгласил новое божество — культ красоты, культ самоценного и самодовлеющего искусства. Во множестве возникают авторские объединения, исповедующие новые подходы к решению вопросов культуры. Во всех сферах искусства — резкий разрыв с традицией и интенсивный процесс обновления художественного языка.

Гимназист, будущий теоретик символизма Валерий Брюсов (1873—1924) записывает в своем дневнике в 1893 году: *«Что, если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? У меня не*

*хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущения fin de siècle (конца века)! Нет, нужен символизм!» (20, с. 55). И он же пишет в 1903 году: «Наши дни — исключительные дни, одни из замечательнейших в истории... В глубинах наших душ начинает трепетать жизнью то, что века казалось косной, мертвой материей. Словно какие-то окна захлопнулись в нашем бытии и отворились какие-то неизвестные ставни. Мы, как стебли, невольно, несознательно обращаем наши лица туда, откуда льется свет. Провозвестники нового — везде: в искусстве, в науке, в морали. Даже в повседневной жизни означаются тайны, которых мы прежде не знали. События... сквозь грубую толщу их явно просвечивает сияние иного бытия» (21, с. 374).*

Соратник первых русских футуристов Б. Лившиц (1886/1887—1938) писал о новых мотивах и формах в литературе и живописи: *«Если рвать с прошлым, так уж совсем... Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его: это была вместе с тем новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные каноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух». И продолжает свои дерзновенно-новые мысли в книге «Полутораглазый стрелец», без которой сегодня не обходится ни одна работа по истории русского авангарда: «Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежаванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, — он весь, он весь твой!» (22, с. 28, 33, 35).*

Культурный феномен Серебряного века, объединение единомышленников «Мир искусства» (1900—1924), появился на фундаменте неприятия *«всякого затхлого, установившегося, омертвевшего»* (23, с. 9). Константин Бальмонт от имени первых русских символистов возвещал:

*Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,  
А если день погас,  
Я буду петь... Я буду петь о Солнце  
В предсмертный час! (24, с. 100).*

Конечно, почва новаций Серебряного века была хорошо «удобрена» традициями русской классики века «золотого». На рубеже XIX и XX веков произошло уникальное «культурное наложение» базового «старого» и развивающегося «нового». Началась иная жизнь русского искусства, постепенно превращаясь в мощный феноменальный поток.

«Духовным Ренессансом» Серебряный век называют не случайно: русская культура еще не знала такого насыщенного отрезка времени, когда появилось так много новых течений, школ и авторских индивидуальностей, оставивших заметный след в отечественной и мировой культуре. Что бы в стране ни происходило — в искусстве другие авторитеты, иные плодоносные смыслы, невероятное трудолюбие и феноменальный взрыв художественной формы. Проекты Серебряного века отличаются новаторством, нетривиальностью трактовок, индивидуальностью и даже дерзостью. Избыточное цветение накануне войн и страшных революций.

## Примечания

1. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1985.
2. Горький М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1990.
3. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Л., 1980.
4. Алперс Б.А. Искания новой сцены. М., 1985.
5. Ростопцкий Б. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. М.; Л., 1946.
6. Розовский М.Г. К Чехову... М., 2003.
7. Бунин И.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1988.
8. Бунин И.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1988.
9. Эпштейн М. Debut de siècle, или От пост- — к прото-. Манифест нового времени // Знамя. 2001. № 5.

10. *Шахназаров К.* «Все мы пациенты палаты № 6» // Аргументы и факты. 2009. № 30.
11. *Нефедова И.М.* Максим Горький. Л., 1979.
12. *Орлов В.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М., 1981.
13. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969.
14. *Бальмонт К.* Избранное. М., 1997.
15. *Прилепин З.* «После встречи с Путиным меня на митингах задерживают вежливо» // Комсомольская правда, 20.12.08.
16. *Лукьянова И.* Корней Чуковский. М., 2007.
17. *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991.
18. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 26. М., 1936.
19. *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М., 2005.
20. *Ашукин Н., Щербаков Р.* Брюсов. М., 2006.
21. *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975.
22. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1991.
23. Дягилев и его эпоха. СПб., 2001.
24. *Бальмонт К.* Избранное. М., 2003.

## Глава 2

# ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ, ПОВЛИЯВШИЕ НА РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Блажен, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые!  
Его призвали всеблагие  
Как собеседника на пир.  
Он их высоких зрелищ зритель...

*Ф.И. Тютчев*

К началу XX века Россия активно осваивала новые земли, «прирастала» Сибирью и достигла грандиозных размеров. Динамика роста населения в Российской империи была исключительно велика. По приросту коренных жителей Россия находилась на втором месте после Северо-Американских Соединенных Штатов.

В России мощный экономический подъем. Бурно растут города и соответственно городское население. Развивается тяжелая промышленность, машиностроение, Россия отказывается от импорта металла. Укрепляется отечественная топливная база, по добыче нефти Россия начинает занимать первое место в мире.

Лихорадочно строятся железнодорожные пути: Транссиб, Среднеазиатская железная дорога. В XX век Россия вступила, имея вторую по протяженности (после США) железнодорожную сеть.

Отечественное искусство осторожно присматривается к новому обустройству жизни. Например, в основе пьесы М. Горького «Варвары» (1906) изменения в провинциальных городках с приходом в них железнодорожных путей. Инженер Черкун честно говорит о проектах будущей ма-



шинной империи: *«Маленькие домики... Это до тоски спокойно... и до отвращения мило... И ужасно хочется растрепать эту идиллию...»* (1, с. 250); *«Железо — сила, которая разрушит эту глупую, деревянную жизнь»* (1, с. 248). Ему вторит в пьесе студент Степан: *«Вот построим новую дорогу и разрушим вашу старую жизнь...»* (1, с. 248).

При этом в тексте горьковской пьесы четко прослеживается не только контрастный фон «старого» и «нового», но и присутствует мотив разрушения человека при «выстроенных» дорогах: *«дороги строят, а идти человеку некуда...»* (1, с. 241); *«Люди должны быть как железные, если они хотят перестроить жизнь...»* (1, с. 248).

О новой «страшной» машинной цивилизации, приводящей силы человека к нулю, писали и другие отечественные авторы, например, А. Куприн и И. Бунин. В повести А.И. Куприна «Молох» (1896) заводское производство ассоциируется с алтарем кровожадного древнего бога Молоха, которому приносили человеческие жертвы. Герой повести инженер Бобров подсчитал, что каждые двое суток работы *«пожирают целого человека»*. Писатель показывает завод — адское чудовище, где, *«повинуясь железному закону борьбы за существование»*, людям необходимо *«отдать свои силы, здоровье, ум и энергию за один только шаг вперед промышленного прогресса»* (2, с. 126). *«Тупая и равнодушная тоска»* (2, с. 182) владеет Бобровым, душу его разрушает завод, где *«в бесконечной работе кочегаров»* чудится *«что-то удручающее, нечеловеческое»*, ему кажется, что людей *«какая-то сверхъестественная сила приковала... на всю жизнь к этим разверстым пастям, и они, под страхом ужасной смерти должны были без усталости кормить и кормить ненасытное, прожорливое чудовище»* (2, с. 166). Для Боброва нет *«благодетельного прогресса»*, а существует только *«бешеная скачка» «чудовищных машин»* (2, с. 144).

Но цивилизация стремится вперед: усложняется жизнь, мельчают и разоряются дворянские усадьбы, люди тянутся

в строящиеся города, развитие машинной техники в стране остановить уже невозможно. Интересно образное сопоставление двух ощущений нового времени в воспоминаниях В. Каверина (1902—1989). С одной стороны, размеренное, чуть сонное псковское детство, с другой стороны, ветер нового — первые полеты летчика, авиатора Сергея Уточкина (1876—1915/1916): *«Я читаю «Дворянское гнездо», букашка ползет вдоль страницы, на которой Лиза в белом платье, со свечой в руке идет по комнатам темного дома... И вдруг в это оцепенение, в расплавленность летнего дня срывается переполох, смятенье, суматоха.*

— *Летит, летит!* — кричали со всех сторон...

*Только что неоткуда было ждать чудес... Все перемешалось. Тяжелая громада, состоявшая из двух плоскостей... двигалась степенно, не торопясь и как бы не обращая внимания на расступившееся перед ней небо. Она была похожа на взлелевший геометрический чертеж...»* (3, с. 80).

К началу XX века в России количество предприятий возросло почти в полтора раза, объем промышленного производства удвоился. В 1895—1897 гг. министр финансов России С.Ю. Витте (1849—1915) провел денежную реформу. Скопленные большие деньги в стране Витте не складывает, а пускает в ход на развитие российских индустриальных проектов. Огромное значение приобрели банки (создан Государственный банк), рубль стал прочной конвертируемой валютой.

В 1896 году состоялись Первая Всероссийская промышленная и художественная выставка в Нижнем Новгороде и традиционная Нижегородская ярмарка (ее устраивали с 1817 года). Об этих мероприятиях сегодня пишут как о легендарных, поскольку выставка и ярмарка продемонстрировали невероятный уровень мощности отечественной промышленности и науки. Председатель ярмарочного комитета, представитель мощной купеческой династии Савва Тимофеевич Морозов (1862—1905) в своей речи подчеркнул, что *«богато наделенной русской земле и щедро ода-*

*ренному русскому народу не пристало быть данниками чужой казны и чужого народа»; что «Россия, благодаря своим естественным богатствам, благодаря редкой выносливости своего рабочего может и должна быть одной из первых по промышленности стран Европы» (4, с. 61).*

Ускоренное развитие капитализма стимулировало спрос на высокообразованных специалистов, правительство решает вопрос о повышении уровня грамотности российского населения. По переписи населения 1897 года средний уровень грамотности в России составлял: мужчины — 30%, женщины — 13,1%. При этом в буквальном прочтении — один процент российского населения с высшим образованием.

В России начались образовательные реформы: появилось 150 новых учебных заведений, в том числе гимназий, реальных и коммерческих училищ. В 1890-е годы открылось 200 женских гимназий (все тот же В. Каверин ностальгически вспоминает новые женские гимназии в Пскове с их разноцветными форменными платьями — *«какая гимназия... такого цвета платье»*, и то, как гимназисты расшифровывали значок «МЖГ» на беретах девочек: *не «Мариинская женская гимназия», а «милая женская головка...»* 3, с. 60).

Организованы новые университеты — в Томске, Одессе, появились Высшие женские курсы в Москве, Киеве, в 1878 году — знаменитые Бестужевские курсы в Петербурге.

Еще в начале XIX века в России были организованы бесплатные воскресные школы, в 1890-е годы по инициативе правительства появились и бесплатные воскресно-вечерние школы. Это была важная инициатива в стране в большей степени платного образования, где неимущие слои по-прежнему не имели возможности получить даже образовательный минимум.

Хотя желающих хватало. Для примера — биография выдающегося филолога XX века К.И. Чуковского. Он был изгнан из гимназии и самостоятельно, экстерном решает закончить гимназический общеобразовательный курс. И. Лу-

кьянова о молодости Чуковского пишет: *«В шестнадцать лет заставить себя сидеть за скучными учебниками, систематически трудиться, одолевать непонятное, не имея при этом права учиться, без нужных книг, без преподавателей, без консультаций, поперек течения, против всей системы образования, которая выпихивает вон; в одиночку заделывать дыры и прорехи в своей подготовке, составлять для себя план и придерживаться его, при этом еще имея необходимость работать для прокорма, — мало кто был способен на это тогда и едва ли кто способен сейчас»* (5, с. 38).

Таким образом, количество гимназий увеличилось, но принимали в них далеко не всех. Плата за обучение не снижалась. Кроме того, ввели процентную квоту на поступление в гимназию для представителей разных социальных слоев. Квота существовала и по «национальному принципу», в частности для евреев: три еврея на сотню христиан в столицах, десять — в черте оседлости.

С высшим образованием вопрос тоже решался в усеченном виде. Александр III (1845—1894) не был сторонником высшего образования для детей не дворянского происхождения. Студенчество из простолюдинов доставляло ему немало хлопот. На отчете о массовой безграмотности в Тобольской губернии император российский начертал: «И слава Богу!»

Именно в правление Александра III в 1887 году министр просвещения Иван Делянов (1818—1897/1898) подготовил указ, вошедший в историю как указ о «кухаркиных детях». При неуклонном соблюдении этого указа «гимназии и прогимназии освободятся от поступления в них детей кучеров, лакеев, поваров, прачек, мелких лавочников и других тому подобных людей». Доступ к последующему высшему образованию для всех перечисленных, таким образом, был закрыт. (Кстати, К.И. Чуковский именно из «кухаркиных детей». Положение усугубляло еще и то, что был он незаконнорожденный сын. Но талант Чуковского сумел пробиться и оформиться на феноменальной почве Серебряного века.)

Николай II (1868—1918) тоже не будет приветствовать «кухаркиных детей» в гимназиях. Философ Ф. Степун

(1884—1965) в своих воспоминаниях писал о *«напряженности русской духовной жизни»* в конце века, о молодежи, буквально *«рвущейся к знаниям»*. А то, как *«кухаркины дети»* пробивали себе путь к высшему образованию, носило характер подлинного героизма» (37, с. 295)!

С 1899 года в России по политическим причинам началась полоса студенческих волнений и забастовок, на развитие которых отчасти влияла и государственная политика искусственного ограждения определенных слоев населения от университетского образования. Персонаж пьесы М. Горького «Мещане» Петр Бессеменов исключен на два года из Московского университета за участие в студенческих беспорядках. Герой горьковской пьесы так рассказывает о событиях: *«Я пришел учиться в университет и учился... Никакого режима, мешавшего мне изучать римское право, я не чувствовал... нет! Я чувствовал режим товарищества... и уступил ему. Вот два года моей жизни вычеркнуто»* (1, с. 20). Его отец, мещанин Бессеменов, сильно не одобряющий *«режим товарищества»*, ответит: *«Студент есть ученик, а не... распорядитель в жизни. Ежели всякий парень в 20 лет уставщиком порядков захочет быть... тогда все должно прийти в замешательство... и деловому человеку на земле места не будет. Ты научись, будь мастером в твоём деле и тогда — рассуждай. А до поры всякий на твои рассуждения имеет полное право сказать — цыц!»* (1, с. 27).

*«Цыц!»* на государственном уровне привело к тому, что в декабре 1900 года 183 студента за участие в демонстрациях (в том числе и политических) были исключены из Киевского университета и отданы в солдаты. М. Горький в письме В. Брюсову писал: *«...отдавать студентов в солдаты — мерзость, наглое преступление против свободы личности, идиотская мера обожравшихся властью прохвостов»* (6, с. 153).

Четвертого марта 1901 года перед Казанским собором в Петербурге прошла огромная студенческая демонстрация, которую разогнали жандармы. В 1901 году исключенный

студент П.В. Карпович (1874—1917) убил министра народного просвещения Н.П. Боголепова (1846—1901). Правительство, по-видимому, начинает отдавать себе отчет в том, что масса людей с высшим образованием превратилась в определенную сильную прослойку и студенчество в России укрепились как серьезное сообщество.

Один из важнейших факторов развития российского общества на переломе веков заключался в том, что возросло значение интеллигенции в России. Слой интеллигенции постепенно расширялся, просвещенные, образованные люди с активной жизненной позицией стали играть одну из центральных ролей в общественной и культурной жизни России Серебряного века. Сегодня можно подходить к этому вопросу по-разному. С одной стороны, тысячи интеллигентных людей работали в земствах, школах, больницах: помогали, утешали, творя благо, зачастую не за деньги. С другой стороны, Серебряный век — время резкой конфронтации интеллигенции с государственной властью. Специфика противостояния, формы и методы оппозиционной борьбы были разные — от либеральной умеренности до радикальной революционности. И результаты взаимоотношений интеллигенции и государства к 1917 году тоже будут различны и неожиданны для многих «борцов».

Итак, уровень образования — вопреки всему — растет, слой интеллигенции расширяется, потребность в знаниях увеличивается. Вслед за Публичной библиотекой в Москве (ныне РГБ), открытой в 1862 году, появляются другие библиотеки и читальни. Можно с уверенностью сказать, что книга вообще стала необходимой не только дворянину, но и многомиллионной массе. Россия в первое десятилетие XX века по количеству издаваемых книг занимала 3-е место в мире после Германии и Японии. Изменилось количество периодических качественных и массовых изданий. К 1900 году в России выходило 212 политических и литературных газет и журналов, 282 официальных и справочных, 508 специальных и научных периодических изданий. Всего же к началу века в стране насчитывалось 1002 издания.

Укреплялась полиграфическая книжная база в стране. Стоит назвать известных издателей в России: М.О. Вольфа (1825—1883), А.Ф. Маркса (1838—1904), он издавал самый популярный отечественный журнал «Нива», А.С. Суворина (1834—1912), К.Т. Солдатенкова (1818—1901). В историю отечественного книжного дела Серебряного века вошла лучшая в стране настоящая печатная империя издателя и просветителя И.Д. Сытина (1851—1934). Среди его изданий серия «Библиотека для самообразования», издания русских и зарубежных читателей, тематические календари. Сытинское издательство «Русское слово» — важнейшая составляющая в истории русской культуры.

Вообще в этот период можно говорить о революции в российском книжном и издательском деле. Наряду с дешевыми изданиями, напечатанными на плохой бумаге, появились настоящие художественные раритеты, технически совершенные, графически отлично сработанные. Ценовая политика тоже была грамотной. Книги и журналы были как дешевые, так и дорогие, например, годовая подписка на газету в 1898 году составила 6 рублей (5 копеек в розницу), а 24 отлично оформленных журнала «Мир искусства» в этом же году продавали по 10 рублей за номер.

Огромной популярностью пользовались в России альманахи общества писателей-реалистов «Знание» (организаторы М. Горький и К. Пятницкий). Издательство ориентировалось на массового читателя, и 20-тысячные тиражи раскупались быстро. Общество и издательство «Знание» — заслуженно прославленная культурная инициатива Серебряного века.

Говоря о времени больших перемен в конце XIX — начале XX века в России, нельзя не выделить настоящий прорыв в отечественной науке и техническом прогрессе. Росло число открытий, внедрялись новые технологии, изобретались механизмы.

Научно-технический прогресс мирового сообщества двигался невероятными темпами. Рубеж XIX—XX столетий — время



великих открытий: начинается век электричества, изобретены аэроплан, дирижабль, автомобиль. На службу человеку пришли телефон и фонограф. Альберт Эйнштейн (1879—1955) разработал теорию относительности, Пьер (1859—1906) и Мария (1867—1934) Кюри открывают радий, человечество изобретает способы борьбы с множеством ранее неизлечимых болезней. Братья Луи (1864—1948) и Огюст (1862—1954) Люмьер изобретают кинематограф, немецкий физик В.К. Рентген (1845—1923) открывает лучи, названные в его честь. С 1896 года возобновляются Олимпийские игры.

Серебряный век — время великих открытий и заметных работ российских ученых. Мировое научное сообщество в начале XX века признает заслуги коллег из России. Стоит только перечислить достижения выдающихся отечественных ученых, чтобы осознать уровень феноменального всплеска русской науки на рубеже веков.

Назовем математические школы П.Л. Чебышева (1821—1894) и первой в мире женщины-профессора С.В. Ковалевской (1850—1891); в области фотоэлектрических явлений работает физик А.Г. Столетов (1839—1896); в области электротехники заметны открытия А.Н. Лодыгина (1847—1923), П.Н. Яблочкова (1847—1894); В.И. Вернадский (1863—1945) обосновал учение о биосфере, целостной оболочке планеты, которая развивается по своим законам; концепция Вернадского сформировала современную научную картину мира.

В.В. Докучаев (1846—1903) создает учение о географических зонах, с этого момента Россию называют родиной научного почвоведения. Физик и геофизик князь Б.Б. Голицын (1862—1916) — один из основоположников сейсмологии, который сумел первым воссоздать сейсмическую картину мира. Сконструированным Голицыным сейсмографом были оборудованы сейсмические станции в России и за рубежом.

Первопроходец в области космоса К.Э. Циолковский (1857—1935) сформулировал принцип реактивного ракетного двигателя. В начале XX века человек, борясь со стихией,



покорил Северный и Южный полюса; первый в мире российский ледокол «Ермак» прошел сквозь арктические льды.

Выделим заслуги теоретиков авиации Н.Е. Жуковского (1847—1921) и А.Ф. Можайского (1825—1890); изобретателя радио в России — А.С. Попова (1859—1905/1906); исследователя функций головного мозга В.М. Бехтерева (1857—1927); труды К.А. Тимирязева (1843—1920), который работал в области физиологии растений; работы физиолога И.М. Сеченова (1829—1905).

В 1904 году Нобелевская премия вручена физиологу Ивану Петровичу Павлову (1849—1936) за труды по изучению процессов пищеварения. Павлов оказал огромное влияние на развитие психологии, медицины, физиологии. Широта его интересов поразительна — он изучал феномен сна, дал классификацию типов нервной системы, исследовал кору головного мозга. Первый русский Нобелевский лауреат стал создателем науки о высшей нервной деятельности и процессах пищеварения человека.

В 1908 году присуждена Нобелевская премия биологу и врачу Илье Ильичу Мечникову (1845—1916) за исследования в области иммунологии и инфекционных заболеваний. Он изучал формы проявления и лечения бешенства и чумы. Мечников, являя собой новый тип ученого, привил себе холеру и таким образом разработал методику лечения этой страшной болезни.

Благодаря научным экспедициям П.П. Семенова-Тян-Шанского (1827—1914), Н.Н. Миклухо-Маклая (1846—1888) с географических карт исчезали белые пятна. Великий русский путешественник Н.М. Пржевальский (1839—1888) посвятил всю свою жизнь изучению Центральной Азии. Результаты его научных экспедиций поражали современников. Пржевальский дал подробные описания пустынь Гоби, Ордоса и Алашани, первым из европейцев проник в глубинную область Северного Тибета, к верховьям рек Хуанхэ и Янцзы. Открыл новые виды животных и растений, составил принципиально новые карты Центральной Азии.

И, конечно, нельзя не назвать великого русского ученого, широтой своих познаний равного титанам эпохи Возрождения — Дмитрия Ивановича Менделеева (1834—1907). Химик, физик, технолог, метеоролог, экономист, общественный деятель — людей с таким обширным полем деятельности можно смело назвать энциклопедистами. Его главное открытие — периодический закон химических элементов (1869 год), в соответствии с которым Менделеев составил периодическую таблицу элементов (ныне носящую имя этого великого русского ученого).

Говоря об изменениях жизни в России на рубеже XIX и XX веков, нельзя не остановиться на истории развития купеческого сословия, в каком-то смысле ставшего серьезнейшей силой (наряду с промышленниками) и основой экономической крепости страны.

Купцы богатели, наживали капиталы и к началу нового века грамотно пускали деньги в дело. В конце 1890-х новый русский купец уже никак не напоминал косных и невежественных Кабаниху и Дикого из пьес А.Н. Островского. Купцы по-настоящему осознали значение высшего образования, начали засылать своих детей учиться за границу, создали купеческие экономические и торговые корпорации и промышленные объединения на западный манер.

Апофеоз купеческой самодостаточности — в монологах персонажей из произведений М. Горького. Купец-идеолог Яков Маякин изрекает в «Фоме Гордееве»: *«...Какой лучший город на Волге? В котором купца больше... Чьи лучшие дома в городе? Купеческие! Кто больше всех о бедном печется? Купец!.. Кто храмы воздвиг? Мы! Кто государству больше всех денег дает? Купцы!.. Что они, судьи наши, сделали, чем жизнь украсили? Нам это неизвестно... А наше дело налицо!..»* (7, с. 329).

Ему вторит Антипа Зыков, лесопромышленник в пьесе «Зыковы»: *«Я дело люблю, я люблю работу! На чьих костях жизнь строена, чьим потом-кровью земля полита?.. От моей да отцовой работы сотни людей сыты живут, в*

гору пошли...» (1, с. 464—465). «*Это я — класс!*» — печатывает купчиха Васса Железнова в одноименной горьковской пьесе (1, с. 605).

Известный современный писатель Дмитрий Быков отмечает, что сегодня излишне комплиментарно мифологизируют купечество Серебряного века. Но, иронизируя над сусальным воспеванием купца, Быков цитирует тот же монолог Якова Маякина и заключает: «*Что говорить, тут все правда!*» (8, с. 131).

В 1913 году на торжественной церемонии по случаю 300-летия дома Романовых в Большом Кремлевском дворце в Москве Николай II встречался с «сословными представителями страны». По старинному обычаю дворянство приветствовало царя в одном зале, а купечество — во втором зале дворца. Но купцы, называя себя «*новыми хозяевами Москвы*», отвоевали право приветствовать самодержца вместе с дворянами. Так торжественная церемония в Кремле «*явилась наглядным символом успехов купечества в отстаивании своих сословных амбиций, в завоевании не менее почетного, чем дворянское, «места наверху»*» (36, с. 306).

Речь о меценатской деятельности русского купечества впереди, но приведем хотя бы один пример. Купец Григорий Елисеев (1858—1942) совершил настоящую торговую революцию: открыл сначала в Петербурге, а затем и в Москве на Тверской улице в 1906 году красивейший и богатейший магазин. «Елисеевским» заведениям ныне 100 лет, и в начале века магазины уже потрясали воображение: на первом этаже — продукты, на втором — рестораны и кафе, на третьем — одежда и предметы быта. На русском языке слова «супермаркет» еще не существовало, а первый образец такого магазина в России уже появился. В «Елисеевский» ходили как на выставку, слуг московские бары не посылали, сами с удовольствием ездили за продуктами. Красота залов, фантазия в оформлении витрин, о качестве ассортимента и говорить нечего. Продавцы (а их Елисеев

уважал и за работу премировал) изучали вкусы каждого покупателя и умели предугадывать их желания.

Масштабы сделок Елисеева впечатляют и сегодня: он закупал импорт целыми кораблями, вывозил в Европу российские продукты, скупал винодельческие урожаи во Франции, увозил сырье в Россию, выдерживал, разливал вино по бутылкам и поставлял втридорога французам. Елисеев открывал филиалы и в других городах, доходы были заоблачные. Если пересчитать на современные деньги, то годовой оборот товарищества «Братья Елисеевы» достигал миллиарда долларов.

Когда за особые заслуги в развитии отечественной промышленности Григорию Елисееву пожаловали потомственное дворянство, он заклинал своих детей помнить, что рождены они купцами, которые дело делают.

Представляя многокрасочную общественно-культурную палитру рубежа веков и говоря о богатеющем купечестве на ее фоне, нельзя не отметить и другие краски — мрачных тонов. Сошлемся опять на Дмитрия Быкова: *«У нас в девяностые годы прошлого века неожиданно всплыл миф о сказочном богатстве, роскоши, сытости царской России, о миллионах пудов зерна, тоннах икры, стремительном промышленном росте и прочих прелестях российского капитализма. Все это было, но был и совершенно не соответствующий этим темпам государственный механизм, и темнота, и социальное расслоение...»* (8, с. 115).

Российская империя с ее неиссякаемыми запасами сырья и дешевой рабочей силой чрезвычайно привлекала западноевропейскую буржуазию. Запад стремился вкладывать деньги в русскую горнодобывающую, металлообрабатывающую, машиностроительную отрасли. При этом российские рабочие были самыми низкооплачиваемыми в Европе и поэтому легче, чем, например, во Франции и в Германии, поддавались на революционную агитацию. И в селах с ее хронической нищетой явно требовались коренные изменения в правах собственности.

Россия конца XIX века — страна абсолютной монархии. У русского императора власть была неограниченной.

С 1855 года на российском престоле Александр II (1818—1881). Он вошел в историю России под прозвищем Освободителя. Действительно, Александр подписал мирный договор об окончании Крымской войны, во времена его царствования русская армия освободила болгарский народ от турецкого ига, по указу императора были амнистированы декабристы. И главное царское историческое решение: в 1861 году было отменено крепостное право, 47 миллионов крестьян получили свободу. Реформы Александра II коснулись местного самоуправления (появились земства), судов, образования, военного дела, сельского хозяйства, цензуры.

Реформаторская деятельность Александра II развивалась нелегко и небыстро, у царя хватало консервативных противников, народ огромной России не успевал соответствовать государственным мощнейшим преобразованиям. Когда многое меняется, в стране всегда тревожно.

Последняя четверть XIX века — время великих смутных потрясений в России. Растет недовольство и множатся подпольные общества и группировки. В бытовой обиход входят слова «крамола», «подпольщик», «террорист», «динамит», «прокламация», «бомба», «подкоп». Радикалы-террористы вынесли смертный приговор Александру II, для России это судьбоносное решение.

Первый выстрел в царя Дмитрия Каракозова (1840—1866) прозвучал в 1866 году, за ним на самодержца было совершено еще пять покушений. В 1881 году террористы организации «Народная воля» достигли своей цели: бомба Игнатия Гриневицкого (1856?—1881) смертельно ранила русского императора. Александр II, так много сделавший для России, пал от руки отечественных революционеров. На месте убийства царя в Петербурге возведен Храм Воскресения Христова (Спас на Крови).

Александр III вступил на престол в эту смутную пору. *«Уже первый манифест о вступлении на престол (1881 год)...*

*выразил точную программу как внешней, так и внутренней политики: поддержание порядка и власти, соблюдение строжайшей справедливости и экономии, возвращение к исконным русским началам и обеспечение повсюду русских интересов»* (9, с. 29), — так сказано в энциклопедии, которая создавалась в годы правления Александра III. Новый русский император немедленно расправился с убийцами своего отца: народовольцы С.Л. Перовская (1853—1881), А.И. Желябов (1851—1881), Н.И. Кибальчич (1853—1881) и другие были повешены, многие отправлены в ссылку и на каторгу.

С конституционными мечтаниями было покончено, в любой губернии разрешалось вводить чрезвычайное положение *«для водворения спокойствия и искоренения крамолы»* (10, с. 31). В России в очередной раз повеяло холодом. Мероприятия Александра III сильно отличались от либеральных реформ предшествующей эпохи. Император находился под решительным влиянием министра, обер-прокурора Святейшего Синода К.П. Победоносцева (1827—1907), который ратовал за политику сильного самодержавия любыми путями. Именно о нем позже напишет А. Блок свои строки, многократно цитируемые:

*В те годы дальние, глухие  
В сердцах царили сон и мгла:  
Победоносцев над Россией  
Простер совиные крыла...  
...Он клал другой рукой костлявой  
Живые души под сукно... (11, с. 299).*

Тринадцатилетнее царствование Александра III было всецело направлено на укрепление правительственной и местной власти, к реформам же, которые начал Александр II, как посчитал новый император, Россия еще не готова. Известный деятель отечественной культуры А.Н. Бенуа (1870—1960) в своих воспоминаниях писал: *«Разумеется, Александр III не был идеальным государем. Ограниченность его интеллекта, примитивность, а то и просто*

*грубость его суждений, его далеко не всегда счастливый выбор сотрудников и исполнителей — все это не сочетается с представлением идеального самодержца. Наконец, его ограниченный национализм выливался подчас в формы мелочные и очень бестактные. И уж никак нельзя считать за нечто правильное и подходящее то воспитание, которое он дал своим детям, и особенно своему наследнику. Их слишком настойчиво учили быть “прежде всего людьми” и слишком мало готовили к их трудной сверхчеловеческой роли. Александра III заела склонность к семейному уюту, к буржуазному образу жизни. И все же, несомненно, его (слишком кратковременное) царствование было в общем чрезвычайно значительным и благотворным. Оно подготовило тот расцвет русской культуры, который, начавшись еще при нем, продлился затем в течение всего царствования Николая II — и это невзирая на бездарность представителей власти, на непоследовательность правительственных мероприятий и даже на тяжелые ошибки» (12, с. 632—633).*

Пора 1880-х годов современникам запомнилась как время затишья и выжидания. Но жизнь брала свое: городская развивающаяся буржуазия требовала новых прав, в университетах укреплялся дух свободомыслия (этот дух вполне «оценит» уже Николай II), выходили, несмотря на запреты, журналы, книги и газеты. *«При нем (Алекса́ндре) Россия притихла, как прикрытый плотной крышкой котел, чтобы взорваться с тем большею силой при его преемнике» (10, с. 36).*

Александр III в октябре 1894 года неожиданно умирает (от почечной болезни). Государственная власть переходит к Николаю II.

В день коронации, 14 мая 1896 года, на Ходыньском поле торжества вылились в кровавую трагедию. Во время раздачи бесплатных подарков на Ходынке случилась грандиозная давка, «светопреставление». По неофициальным данным, около 4-х тысяч человек погибли или получили увечья. «Царь Ходынский» — таково первое прозвище последнего

русского императора. К. Бальмонт в стихотворении «Наш царь» впоследствии пророчески провозгласит:

*Кто начал царствовать Ходышкой,  
Тот кончит — встав на эшафот* (13, с. 467).

Известно, что слова русского поэта подтверждаются с точностью. Сегодня немало написано об «эшафоте» Николая и его царственной семьи. 20 августа 2000 года расстрелянные Николай II, его жена и дети будут канонизированы Русской православной церковью как святые царственные мученики.

Начиналось же правление нового императора активной политикой: была проведена денежная реформа, прошла Всероссийская перепись населения. Именно в годы царствования Николая II в России растут города, укрепляется отечественная промышленность и наука, кроме того, русский государь стремится проявить себя миротворцем во внешней политике.

Однако слишком тяжелым оказался «крест» для Николая II. Наболевшие вопросы в России решались по-прежнему тяжело, с 1902 года учащаются «антикризисные» народные волнения и крестьянские бунты. Активизировалось и крепло рабочее движение.

Современные историки считают, что последний русский царь совершил немало ошибок и просчетов, которые приведут страну к катастрофе, к падению империи. В начале XX века Россия попала под сильное влияние западной идеологии. Александра III традиционно считали «самым русским царем», Николай II стал строить государство не на коренных русских основах, а с оглядкой на европейское мироустройство. На самотек были пущены вопросы нравственного воспитания нации, в России в самое короткое время появились неимоверно богатые люди: железнодорожные магнаты, банкиры, заводчики, коммерсанты и т.п., которые всегда вызывают ненависть у нашего народа. Неравенство, резкое деление на очень богатых и совершенно



неимущих будет иметь почти всегда необратимые последствия — так учит русская история.

Русский царь не сумел сдержать в стране открытую революционную агитацию. Последнее десятилетие перед Октябрьской революцией Россия жила в предчувствии неизбежной катастрофы.

Кроме того, на ход русской истории серьезнейшим образом повлияла русско-японская война 1904—1905 годов. Война началась неожиданно: японцы напали на русскую эскадру у крепости Порт-Артур в январе 1904 года. Русские корабли были блокированы, но на предложение сдать матросы ответили отказом, затопив крейсер «Варяг» на мелководье.

За 100 лет накопилось немало вопросов к ходу русско-японской войны, кое-что сегодня уточняется, кое-какие канонические версии опровергаются, в том числе и о героической гибели «Варяга». В России из участников неудачного боя у Порт-Артура сделали национальных героев, что точно сработало: в стране явный патриотический подъем. Легенда о подвиге «Варяга» стала не только народной песней, но и вошла во все учебники русской истории.

Оказалось, что Россия к войне была не готова, японцы побеждали на суше и на море. Последняя капля — знаменитое Цусимское сражение, которое стало для русских тем же, чем был Сталинград для немцев в Великую Отечественную войну. В Цусимском проливе русская эскадра затонула почти в полном составе. Героизм и самопожертвование русских моряков не смогли повлиять на исход битвы. До сих пор наши историки не могут разобраться, почему случилась страшная трагедия, подобной которой не было за всю 200-летнюю историю русского флота. Японская эскадра была не сильнее русской, российские моряки стреляли не намного хуже, но в результате — фатальное поражение.

Россия по Портсмутскому мирному договору уступила Японии часть южного Сахалина, разрешила бесконтрольный рыболовный промысел в российских водах, отдала

японцам Порт-Артур и Дальний и еще заплатила за содержание наших пленных в Стране восходящего солнца.

Эти события не могли не повлиять на политику в России, никто не хотел забывать о постоянных поражениях в войне, бессмысленных жертвах, плохом снабжении в холодных окопах. Купец Егор Булычов в пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие» (1932) говорит: «...получился всемирный стыд... Одни воюют, другие — воруют...» (1, с. 478).

Всероссийскую славу принесла А.И. Куприну повесть «Поединок» (1905), в которой писатель как будто ответил, почему Россия «провалилась на большом кровавом смотре на Дальнем Востоке» (14, с. 445). Купринская повесть вышла в свет в дни разгрома русского флота в битве при Цусиме и имела серьезный общественно-политический смысл. 20 тысяч экземпляров шестого сборника «Знание», в котором главное место занимала повесть Куприна, разошлись мгновенно, так что через месяц понадобилось допечатывать тираж.

Русская армия в «Поединке» предстала у Куприна в виде сонной и безжизненной массы с опустившимися офицерами и бесправными солдатами. Полковые офицеры рассуждают так: «В нашем деле думать не полагается» (14, с. 326) и рекомендуют «задумавшимся»: «Плюнь на все, ангел, и береги здоровье» (14, с. 312). Спивающийся офицер Назанский именуется в повести офицеров, это «главное ядро славного и храброго русского войска», как «заваль, рвань, отбросы... Все, что есть талантливое, способное, — спивается... Служба — это сплошное отвращение, обуза, ненавидимое ярмо...» (14, с. 424).

Вокруг «Поединка» скрестились мнения критики: Куприна упрекали за пацифизм и непатриотичность, повесть называли подпольной пропагандой, пропитанной ненавистью ко всему военному в России и памфлетом на армию. Зато Л.Н. Толстой по достоинству оценил реализм картин повести и тонкость психологического анализа в изображении солдат и офицеров. Критик В.В. Стасов (1824—1906)

назвал «Поединок» «жемчужиной», «поэмой о русском офицерстве» (14, с. 446).

Наблюдательный журналист и превосходнейший знаток эпохи рубежа XIX и XX веков В.А. Гиляровский (1853—1935) в книге «Москва и москвичи» отмечал, как менялись интенданты, те, от кого зависело снабжение русской армии в ходе войны. Они, пишет Гиляровский, «ожили», «стали сперва заходить к Елисееву, покупать вареную колбасу, яблоки... Потом икру... В магазине Елисеева наблюдательные приказчики примечали, как полнели, добрели и росли их интендантские покупатели. На извозчиках подъезжать стали. Потом на лихачах, а потом в своих экипажах... И кушали господа интендантские... деликатесы заграничные, а в армию шла мука с червями... Чтобы покатиться на лихаче от “Эрмитажа” до “Яра”... надо три тысячи солдат полураздеть... За счет полушубков ротонды собольи покупали» «крашеным дульцинеям» (15, с. 132—133).

Про тех, кому «война — мать родна», говорит и купец Башкин в пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие»: «Кругом деньги падают, как из худого кармана, нищие тысячниками становятся... Достигаев до того растучнел, что весь незастегнутый ходит, а говорить может только тысячами...» (1, с. 48). К концу 1904 года министр внутренних дел П.Д. Святополк-Мирский (1857—1914) в докладе Николаю II отмечает, что обстановка в стране «катастрофическая». Именно эти события приблизят первую русскую революцию.

Либеральная оппозиция и революционное подполье активно «работали» на подрывание авторитета царского правительства и всего самодержавного строя в России. Внутриполитическое напряжение в стране нарастает, лозунг «Долой самодержавие!» становится все более популярным. И «искра возгорелась»!

Девятого января 1905 года более 100 тысяч человек пришли к Зимнему дворцу с мирной (не политического характера) петицией — прошением к царю. Священник Геор-

гий Гапон (1870—1906) в роли вождя и защитника народа возглавил эту делегацию. До сих пор историки не сошлись во мнении — кем был этот «поджигатель искры»: лидер, защитник угнетенных или талантливый провокатор, пославший людей на верную гибель.

Как известно, демонстрация была расстреляна (не совсем, правда, ясно, кто стрелял первым — солдаты из оцепления Зимнего дворца или провокатор из рядов митингующих). События после «Кровавого воскресенья» нарастали снежным комом. Началось стихийное, неподготовленное восстание, забастовали рабочие в Петербурге и Москве, к ним примкнули студенты, ремесленники, часть интеллигенции. Все было стихийно и, как всегда в России, очень кроваво. Забунтовала деревня, жгли усадьбы, начались чудовищные погромы, в том числе еврейские (только в Одессе убили около четырехсот человек).

В 1907 году опубликован рассказ А.И. Куприна «Гамбринус», в котором время разделено композиционно на две части. Очерковая точность описаний соединяется в рассказе с художественным вымыслом. Первая часть яркая, красочная, с *«пестрыми, переменчивыми, бурными временами»*, когда *«чудесное слово “свобода” ...без числа повторяла вся необъятная, доверчивая страна»* и *«по улицам ходили бесконечные процессии с красными флагами и пением»*. Во второй части цветовая гамма резко меняется: *«...на весь город спустился мрак. Ходили темные, тревожные, омерзительные слухи... Утром начался погром. Те люди, которые однажды, растроганные общей чистой радостью и умиленные светом грядущего братства, шли по улицам с пением, под символами завоеванной свободы, те же самые люди шли теперь убивать, и шли не потому, что им было приказано, и не потому, что они питали вражду против евреев, с которыми часто вели тесную дружбу, и даже не из-за корысти, которая была сомнительна, а потому, что грязный, хитрый дьявол, живущий в каждом человеке, шептал им на ухо: “Идите. Все будет безнаказанно: за-*

*претное любопытство убийства, сладострастие насилия, власть над чужой жизнью...»* (16, с. 141).

В рассказе Куприн сумел не только показать двойственную сущность человека, его темную сторону души, писатель убедительнейшим образом протестовал против антисемитизма, мрачного национализма. С большой психологической точностью Куприн показал мирного человека, который может внезапно превратиться в дикого погромщика, не ведающего в своем животном разгуле, что творит. Время писатель называет *«странным»*, похожим на *«сон человека в параличе»* (16, с. 142).

В Москве баррикады. К бастующим примкнула часть армии, горели Севастополь и Кронштадт, на сторону восставших встали броненосец «Потемкин» и крейсер «Очаков» под руководством лейтенанта П.П. Шмидта (1867—1906). Что важно: люди искусства, культуры в основном сочувствовали революции.

1905 год — всеобщая растерянность, стихийный взрыв, жизнь в стране парализована: остановились поезда, транспорт, не работает водопровод, освещение, школы, театры. Несогласованные действия восставших приводили к бессмысленным действиям, часто к скотским, хищническим озверелым выступлениям толпы. В ответ — карательные акции власти, подавляющие массовые протестные выступления.

Глубину происходящего в стране наконец осознал и Николай II, 17 октября 1905 года он подписал Манифест, где были дарованы «гражданские свободы»: слова, совести, собраний и союзов. Провозглашалась неприкосновенность личности, рабочим было обещано избирательное право в Государственную Думу.

Но Манифест, хотя официально и изменял основы государственного строя Российской империи, не принес настоящего удовлетворения стране. Работа партий контролировалась, «свобода слова и печати» ограничивалась, за «антиправительственную пропаганду» жестко преследовали,

надежды на соблюдение «конституционных прав» быстро растаяли. Манифест 17 октября станет еще одним приговором царскому самодержавию.

К 1906 году волна выступлений пошла на спад, революционная активность явно понижается. Началось подавление последствий революционной ситуации в стране. «*Революция вспыхнула, да прогорела — один дым остался*», — считает Васса Железнова в одноименной пьесе М. Горького. (1, с. 585).

Во главе Совета министров встал Петр Аркадьевич Столыпин (1862—1911), бывший саратовский губернатор. Он ратовал за «сильную власть» и выгодно отличался от других министров своей твердостью в принятии решений. Сегодня возведен памятник Столыпину, многие с сочувствием пишут, что он — образец «сильной и крепкой руки», так нужной нашей стране.

Столыпин действительно навел определенный «порядок» в России: тюрьмы были переполнены, указ о военно-полевых судах Государственная Дума не отменила, и в 1907, 1908 годах продолжалось ежедневное исполнение смертных приговоров. К смертной казни были приговорены 1102 человека, в тюрьмах к началу 1908 года — 200 тысяч человек. Россия протестовала, Лев Толстой заявил: «Не могу молчать!», Леонид Андреев в «Моих записках» называл жизнь — тюрьмой; по словам Короленко, бытовым явлением стали истязания и казни.

Чуть ли не ежедневно запрещались собрания, газеты и журналы. Многие были напуганы, особенно те, кто приветствовал революцию. К. Бальмонт, М. Горький уезжают за границу. И не они одни. А.И. Куприн писал, что наступили дни усталости и общественного отупения.

Столыпин негласно поддерживал и черносотенские погромы. Под лозунгом «Россия для русских!» «Союз русских людей» и «Союз Михаила Архангела» боролись с невиданным размахом не только с бастующими, но и с так называемыми инородцами, а заодно и с «интеллигентской швалью». Б. Лившиц пишет в своих воспоминаниях об «отро-

*гах столыпинской ночи» в Киевском университете: «Киев в ту пору был оплотом русского мракобесия, цитаделью махрового черносотенства... Члены монархической организации «Двуглавый орел», студенческого филиала «Союза русского народа»... были полновластными хозяевами положения. На лекции они приходили вооруженные до зубов, поблескивая никелированными кастетами, вызывающе перекладывая из кармана в карман щегольские браунинги, громыхая налитыми свинцом дубинками. И все это благодаря попустительскому отношению университетских властей» (17, с. 59—60).*

Страна переживала кризис. У реформ Столыпина, в частности, самой его известной аграрной реформы, были безусловные положительные результаты (не случайно Витте в освоении этой идеи заявлял свое право первенства). Но существовали и проблемы. Во многом аграрный вопрос решался без особого успеха, насильственно, путем грубого принуждения. Игнорировались особенности крестьянской жизни, в том числе органическое тяготение к одному, среднему семейному и хозяйственному уровню. Большинство крестьян держались за привычную общину, откуда их выталкивали угрозами, арестами, ссылкой и казацкими нагайками.

Разгон Второй Думы в 1907 году, фактически государственный переворот, знаменовал абсолютный конец первой русской революции. Кстати, в советской историографии с ее «романтическим» подходом к революции, 1906, 1907 годы принято называть «глухими годами реакции». Сегодня, как кажется, более подходит другое слово — «безысходность». Чуткий Александр Блок в 1907 году пишет:

*Меня пытали в старой вере.  
В кровавый просвет колеса  
Гляжу на вас. Что — взяли, звери?  
Что встали дыбом волоса?  
Глаза уж не глядят — клоками  
Кровавой кожи я покрыт.  
Но за ослепшими глазами  
На вас иное поглядит (11, с. 71).*

Атмосфера в стране сгущалась, душами завладевала тоска, тотальный цинизм и неверие, росла волна самоубийств. При этом — скажем риторическую и сакраментальную фразу — жизнь шла и, как пишет И. Лукьянова: *«...удивительным образом... сочеталась с феноменом Серебряного века в литературе и искусстве — временем потрясающей власти слова и художественного образа над умами»* (5, с. 135).

Как ни странно, текут «насквозь» литературно-театральные времена, творят писатели и особенно активно поэты, выходят книги, ставят спектакли. А. Блок в письме к матери пишет: *«Несчастные мы все, что наша родная земля приготовила нам такую почву — для злобы и ссор друг с другом... Изо всех сил постараюсь я забыть начистоту всякую русскую “политику”, всю российскую бездарность, все болота, чтобы стать человеком, а не машиной для приготовления злобы и ненависти... Я считаю теперь себя вправе умыть руки и заняться искусством. Пусть вешают, подлецы, и околевают в своих помоях»* (18, с. 164).

На пепелище революции бурным цветом цветет и «желтая пресса», и пышная дурновкусная «арцыбашевщина». Людям хочется отдохнуть от событийной жизни, «магнитное поле» революции слишком ожесточило сердца. При этом вкусы массовой, мещанской публики постепенно образовывались, усложнялись. Уровень культуры Серебряного века уже показал разницу между подражательной поделкой и оригинальной вещью. Но после спада революционной ситуации в стране хотелось щекотать нервы не в своей личной жизни.

Период 1910-х годов, время между двух революций, особенное. Россию захлестнула жажда удовольствий. Жизнь развертывалась в *«великой путанице балов, театров, симфонических концертов и всего острее — в отравном и ядовитом и нездоровом дыхании литературных мод, изысков, помешательств и увлечений»* (40, с. 367). Как позднее напишут И. Ильф и Е. Петров, *«параллельно большому*



*миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами»* (19, с. 363). В большом мире страдал поэт А. Блок, творили на театральной сцене К. Станиславский (1863—1938) и В. Мейерхольд (1874—1940), а в маленьком мире массово открываются невиданные ранее увеселительные заведения: кабаре, артистические кафе, кафе-шантаны, буфф-миниатюры, оперетты, театры миниатюр. Например: 1908-й — «Летучая мышь», 1909-й — «Веселый театр для пожилых детей», 1912-й — «Бродячая собака», «Богема», «Синяя птица» и др. Конечно, качество представлений было разное. Некоторые постановки явно страдали недостатком эстетического вкуса, зато — в духе времени — делались красочно, сумбурно и с щекотанием нервов. Мелодрамы и ужасы производят поточным способом, где психология героев не играет никакой роли.

Например, в театре «Модерн» показывали «зрелищные ужасы» по Эдгару По: врач-психиатр гипнотизирует пациентку, насилует, затем она мстит, выплескивая ему в лицо соляную кислоту. Нервных просят в театры на подобные представления не ходить. (Вновь хочется сравнивать времена и говорить о современной массовой «литературке» или о бесконечных сериалах. Во все времена определенный слой людей, омещанившаяся интеллигенция не желает серьезного искусства, а мечтает о чем-нибудь «полегче», чтобы не утомляться и не думать об образовании. Хочется простого, яркого, страстного, хочется хлеба и зрелищ.)

В начале XX века масса поглощает дешевые брошюрки, журналчики, «дамские» любовные романы, первые кинематографические зрелища, бульварное чтиво о непревзойденном сыщике Нате Пинкертоне и о различных «преступлениях века». Определенному слою людей хочется, чтобы *«чуть-чуть попугали могилкой и чуть-чуть пощекотали хихиканьем»* (20, с. 263). К.И. Чуковскому буквально вторят множественные мемуарные книги о начале века: В.П. Катаева (1897—1986), Е.Л. Шварца (1896—1958) и

других авторов. Читаем у Вениамина Каверина: *«Брат Саша начал читать сразу с Шерлока Холмса, но не конан-дойлевского, с непроницаемо костлявым лицом и трубкой в зубах, а санкт-петербургского, выходившего тонкими книжками, стоившими лишь немного дороже газеты. Эти тоненькие книжки были, по слухам, творением голодавших столичных студентов. Вскоре к Шерлоку Холмсу присоединился Ник Картер, хорошенький решительный блондин с голубыми глазами, и разбойник Лейхтвейс, черногривый, с огненным взглядом, в распахнутой разбойничьей куртке, из-под которой был виден торчавший за поясом кинжал. Украденные Лейхтвейсом красавицы в изодранных платьях и с распущенными волосами были изображены на раскрашенных обложках»* (3, с. 102).

Писательница Мариэтта Шагинян (1888—1982) тоже не забыла свое детское впечатление о массовой литературе Серебряного века и любимого героя Ната Пинкертона: *«Он, конечно, был пяточковым лубком и пошлостью. Им зачитывалась улица, уличные мальчишки, проститутки, парикмахерские подмастерья. Но я покупала и читала — и отрицать это не могла»* (21, с. 406—407).

Бурно говорят и читают о распутстве и оргиях, о сладострастных удовольствиях и «красоте» порока (как у С. Городецкого (1884—1967) в сборнике «Кладбище страстей», где он рассуждает о свальном блюде). Верность, семейная тишь — не в моде. Зато в моде не столько любовные, сколько эротические страсти. Д. Быков замечает, что даже у М. Горького *«чуть ли не в каждом втором рассказе»* присутствовал *«напряженный эротизм»* (8, с. 83). Юноши почитывают у М. Кузмина (1875—1936) о «мужской любви», девушки у Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (1865/1866—1907) — о «любви женской», и все у М. Арцыбашева — о любви свободной. В эмиграции Игорь-Северянин (1887—1941) вспоминал:

*И что скрывать, друзья-собратья:  
Мы помогали с женщин платья  
Самцам разнузданным срывать,*

*В стихах внебрачную кровать  
С восторгом блудным водружали  
И славословили грехи, —  
Чего ж дивиться, что стихи —  
Для почитателей скрижали, —  
Взяв целомудрия редут,  
К фокстротным далям нас ведут? (22, с. 357).*

Журнальчики переполнены полуприличными картинками, иллюстрациями с роковыми красотками в «смятых кофточках, сползающих с плеч». Еще «труженица» Настя в пьесе М. Горького «На дне» зачитывалась историями о страстных поцелуях, и только ее предмет обожания все время двойлся — то ли Гастон, то ли Рауль. Прекрасный комментатор времени, поэт Саша Черный в стихотворении «Песня о поле» характеризует новую тему в литературе раскрепощения плоти:

*«Проклятые вопросы»,  
Как дым от папирасы,  
Рассеялись во мгле,  
Пришла Проблема Пола,  
Румяная фефела,  
И ржет навеселе...  
...Ни слез, ни жертв, ни муки...  
Подыдем знамя-брюки  
Высоко над толпой.  
Ах, нет доступней темы!  
На ней сойдемся все мы —  
И зрячий и слепой... (23, с. 74).*

Бурлила окололитературная и околотеатральная жизнь: горели сумасшедшие ночи в Петербурге и Москве, которые заглушали тоску и ужас жизни. «Пир во время чумы» — не только название картины Александра Бенуа, но и устойчивое ощущение времени. Литературные вечера, балы и маскарады, Английский клуб и кружки поэзии, салоны и литературно-художественные «братства», «среды» и «субботы» в частных домах и общественных местах, «синие вторники» у Тэффи (1872—1952), первые «капустники» в МХТ,

бдения на «Башне» Вячеслава Иванова (1866—1949). В знаменитом московском Литературно-художественном кружке по вторникам собирались вместе реалисты и символисты и устраивали не только шуточные диспуты, но и *«жестокие словесные бои»* (38, с. 270). Этот кружок Владислав Ходасевич называл «святилищем» и вспоминал, что туда шли, дабы *«не пропустить очередного литературного скандала»* (39, с. 282—284).

Эпоха между двух революций — время противоречивое (некоторые исследователи русской истории и культуры отрезок 1907—1917 годов называют «проклятым десятилетием»). С одной стороны, черная меланхолия, сосредоточенность на смерти и ужасе жизни, с другой — безудержное желание веселиться до упада, общаться и разными способами развлекаться. Как желал, например, Рюмин, герой пьесы М. Горького «Дачники»: *«...Нужно украшать жизнь! Нужно приготовить для нее новые одежды, прежде чем сбросить старые... Что такое жизнь? Когда вы говорите о ней, она встает предо мной, как огромное, бесформенное чудовище, которое вечно требует жертв ему, жертв людьми! Она изо дня в день пожирает мозг и мускулы человека, жадно пьет его кровь... чем больше живет человек, тем более он видит вокруг себя грязи. Пошлости, грубого и гадкого... и все более жаждет красивого, яркого, чистого! Он не может уничтожить противоречий жизни, у него нет сил изгнать из нее зло и грязь — так не отнимайте же у него права не видеть того, что убивает душу! Признайте за ним право отвернуться в сторону от явлений, оскорбляющих его! Человек хочет забвения... мира хочет человек!»* (1, с. 161).

«1910 год, — пишет Л. Тихвинская, — характерен как никогда густым напластованием самых различных тенденций, художественных и общественных. Время, когда воедино сплелись искусство и жизнь, «верхи» и «низы», прошлое и будущее, концы и начала, трагические утраты и новые обретения» (24, с. 104). К 1910-му — странный,

мистический и знаковый год — социальные бури утихли, волна недовольств сбита, революция и черная реакция на нее постепенно отходят в прошлое, урожайные 1909 и 1910 годы позволили жить легче и, главное, стабильнее. «Стабильность» — одно из ключевых слов времени.

События 1910-го знаменуют — как это часто бывало в считанные, но насыщенные годы Серебряного века — *«сознание неслиянности и нераздельности всего»* (11, с. 271). Вновь хочется сослаться на слова Александра Блока из предисловия к поэме «Возмездие»: *«...Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни... и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор»* (11, с. 271).

В едином «напоре» 1910 года три смерти, подводящие определенный итог культурной эпохе в театре, живописи и литературе. Умерла Вера Федоровна Комиссаржевская (1864—1910) — выдающаяся русская актриса начала века, и, как говорили, вместе с ней *«умерла лирическая нота на сцене»* (11, с. 270). Не очень красивая, не очень счастливая в личной жизни, на сцене Комиссаржевская завораживала. Актрису не просто любили в России — ее обожали. У нее был особенный тембр голоса, неповторимая манера игры, актриса создала сложнейшие образы страдающих и сильных, хрупких и обреченных героинь — Ларису в «Бесприданнице» А.Н. Островского, Нину Заречную в «Чайке» А.П. Чехова, Нору в «Кукольном доме» Г. Ибсена.

В.Ф. Комиссаржевская строила новый русский театр, делала необычные символические спектакли, но, заразившись черной оспой на гастролях в Ташкенте, рано ушла из жизни, не закончив своих сценических преобразований. Ее хоронил весь Петербург, А. Блок, высоко ценивший лирическое дарование актрисы, писал в 1910-м:

*...Что в ней рыдало? Что боролось?  
Чего она ждала от нас?  
Не знаем. Умер вешний голос,*

*Погасли звезды синих глаз.  
...Так спи, измученная славой,  
Любовью, жизнью, клеветой...  
Теперь ты с нею — с величавой,  
С несбыточной твоей мечтой.  
А мы — что мы на этой тризне?  
Что можем знать, чему помочь?  
Пускай хоть смерть понятней жизни,  
Хоть погребальный факел в ночь...  
Пускай хоть в небе — Вера с нами.  
Смотри сквозь тучи: там она —  
Развернутое ветром знамя,  
Обетованная весна... (11, с. 149).*

А через месяц после смерти актрисы ушел из жизни великий художник Михаил Александрович Врубель. Исчез *«громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства»* (11, с. 270).

Врубель — безусловный новатор художественной формы, его стремление к внутреннему совершенству выразило один из ключевых творческих импульсов Серебряного века. Полотна Врубеля с хаосом и бурей фиолетово-лиловых тонов — символ смутного времени. Картины художника, даже без учета визуального образа, не только автобиографичны, но выражают мироощущения многих людей рубежа веков. В 1925 году Игорь Северянин, вспоминая былые насыщенные событиями годы Серебряного века, в романе в строфах «Рояль Леандра» писал о Врубеле:

*Вершина горных кряжей Врубель,  
Кем падший ангел уловим,  
Ты заплатил умом своим  
За дерзость! Необъятна убыль  
С твоею смертью, и сама  
С тех пор Россия без ума... (22, с. 354).*

1910 год — уход из Ясной Поляны и смерть Льва Николаевича Толстого. Сложно коротко очертить значение лич-

ности гениального писателя, и еще сложнее разобраться с «уходом и смертью» великого творца.

Одно из феноменальных событий Серебряного века — Определение Святого синода за подписью митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Антония об «отпадении писателя Льва Николаевича Толстого от церкви», в котором синод призывал молиться за писателя: «Да подаст ему Господь покаяние и разум истинный». И хотя об отлучении от церкви в Определении не говорилось, средства массовой информации Серебряного века именно так и писали. Перед смертью церковь призывала Толстого раскаяться и вернуться в ее лоно.

Смерть гения вызвала мощнейший отклик в России. Его уход подвел некий итог в практической и духовной ипостаси жизни. Воля Толстого в организации похорон была учтена родными. Лев Толстой похоронен, как ему хотелось — в самом дешевом гробу, на могиле нет ни креста, ни памятника. Имя Льва Толстого, по словам А.И. Куприна, *«как будто какое-то магическое объединяющее слово, одинаково понятое на всех долготах и широтах земного шара»* (25, с. 448).

Со смертью писателя русский реализм начнет видоизменяться, но при этом каждый романист будет работать с оглядкой на автора «Войны и мира» (именно эту мысль подчеркнет М.А. Булгаков (1891—1940), автор романа «Белая гвардия»). Сохранилось интересное свидетельство А. Ахматовой (1889—1966) о ее разговоре в конце декабря 1913 года с А. Блоком. Она, смеясь, сказала Блоку, что он одним фактом своего существования мешает писать стихи некоему Бенедикту Лившицу. На что Блок ответил совершенно серьезно: *«Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой»* (26, с. 95). Еще отмечая 80-летний юбилей Л.Н. Толстого в 1908 году, критик К.И. Чуковский писал: *«Толстой — это такая святыня нашего вчерашнего дня, перед которой все сегодняшнее ничтожно и мелко. Этот вчерашний день вдруг так засиял перед нами, что на вре-*

мя «современность» исчезла совсем и полновластно воцарилось бывшее» (20, с. 386).

1910-й — год кризиса нового направления в русской культуре — символизма. А. Блок в «Обществе ревнителей художественного слова» прочитал программный доклад «О современном состоянии русского символизма», где практически назвал символизм уже не существующей школой. Обнаружился отчетливо глубокий кризис мировоззрения не-реалистического отношения искусства к действительности.

В 1910-х появились самоценные акмеисты, громко заявляли о себе первые русские футуристы. *«Оставаться в границах былых верований было нельзя, обосновать новое искусство на старой философско-эстетической почве оказалось невозможным»* (27, с. 312). В искусство пришли новые авторы, темы и герои. Журнал символистов «Весы» закрылся, появился абсолютно другой «констататор» форм модерна — журнал «Аполлон».

1913-й — показательно благополучный год для России Серебряного века. Русский капитал набирал обороты. Темпы промышленного роста в России превзошли Америку (*«В сравнение с тринадцатым годом»* — так пел Владимир Высоцкий и говорят до сих пор...).

В 1913 году пышно отмечалась знаменательная дата — 300 лет императорского дома Романовых. Юбилей был организован с особым размахом. Петербург ликовал — роскошные премьеры, выставки, вернисажи. Наверное, никогда еще в России не было столько легкого успеха, шума, блеска, денег и вина. Художник Владимир Милашевский замечал, что все грешило и обжиралось в 1913 году. Этот год — покоя, сытости и роскоши — будут долго вспоминать, особенно в эмиграции: *«бешеным, пьяным, разгульным и веселым... Невский, завешанный яркими вывесками, Пассаж с дорогими кокотками... Семга, балык, осетрина... Яростные споры об искусстве... Танго... Костюмированный русский бал в Зимнем... Сплетни о Распутине... Чествования, собрания, литературные салоны, «Бродячая соба-*



ка»...» (5, с. 242). Ночная жизнь была гораздо интенсивнее дневной.

Футуристы эпатировали Москву *«сумасшедшим сдвигом»*, желтыми кофтами, дикими стихами, заумью, *«сухими черными кошками»* Владимира Маяковского (1893—1930). *«Публика уже не разбирала, где кончается заумь и начинается безумие...»*, — писал футурист Бенедикт Лившиц в *«Полутораглазом стрельце»* (17, с. 133).

Все распевали *«Пупсик, мой милый Пупсик»* и танцевали танго, которое сводило с ума. Танго — стиль жизни, иллюстрация времени. Танец царил на эстраде, в частных домах и на квартирах, проник в кинематограф. Устраивали всевозможные конкурсы танго. На вечерах его исполняли даже В. Нижинский (1889/1890—1950) и Т. Карсавина (1885—1978), поднимая танго до вершин искусства. Танец балерины Карсавиной — еще один из *«тревожных символов времени»*, он воспевал *«утонченное, изысканное, влюбленное в свои формы искусство кончающейся жизни, счастливой и беззаботной, накануне конца целого мира...»* (28, с. 23—24).

Любой, кто размышляет о феномене Серебряного века, вспоминает знаменитое к 1913 году артистическое кабаре *«Бродячая собака»*. Ни об одном заведении нет такого количества упоенных воспоминаний, как о *«Собаке»*. Кабаре располагалось в подвальчике дома № 5 на Михайловской площади в самом центре Петербурга. Там устраивали маскарады, особые вечера с переодеваниями, литературные игры, мистификации, *«веселые мракобесия»*. Проходили и вечера серьезные, читали стихи и лекции, вели диспуты об искусстве, организовывали всевозможные чествования. В *«Бродячей собаке»* выступали и иностранные знаменитости — итальянский футурист Ф.Т. Маринетти (1876—1944), актер кино Макс Линдер (1883—1925) — этот вечер вел знаменитый Аркадий Аверченко (1881—1925).

В кабаре был свой гимн, герб, награды для отличившихся творческих личностей (а других там не приветствова-

ли) — орден «Кавалера Собаки», велась летопись подвальчика — знаменитая «Свиная книга». Это была уникальная среда, особое эстетическое пространство. В «Бродячей собаке» держался костюмно-театрализованный дух, так свойственный этой эпохе, где жизнь мешалась с театром, проза с поэзией, правда с вымыслом. Анна Ахматова в «Поэме без героя» помянет *«тени из тринадцатого года»* под видом ряженых (30, с. 322).

Петербургское кабаре оказалось питательной средой для целого поколения русских деятелей культуры. Вспомним, что в «Войне и мире» Л.Н. Толстого у Пьера Безухова в салоне Анны Павловны Шерер, *«как у ребенка в игрушечной лавке, разбегались глаза»*, так как он знал, что тут *«собрана вся интеллигенция Петербурга»*, а хозяйка вечера умела *«сервировать»* гостями (29, с. 15), так и *«собранные»* участники театральных действий «Бродячей собаки» представляли значительные фигуры культурной жизни России: С. Судейкин (1882—1946) и Н. Сапунов (1880—1912), А. Куприн и А. Толстой (1882/1883—1945), Н. Гумилев (1886—1921) и В. Маяковский, А. Ахматова и Т. Карсавина, В. Хлебников (1885—1922) и В. Пяст (1886—1940), Игорь Северянин и С. Прокофьев (1891—1953)... — всех не перечислишь. «Бродячая собака» была чем-то большим, чем местом веселого ночного времяпрепровождения. Там собиралась не богема, а люди, близкие по духу. *«Собака» была «единственным островком в ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь... чувствовала себя как дома»*, — писал современник (17, с. 199).

Искусство достигло определенного предела в утонченности и изысканности. В эмиграции Георгий Иванов (1894—1958) ностальгически вспоминал:

*В тринадцатом году, еще не понимая,  
Что будет с нами, что нас ждет, —  
Шампанского бокалы поднимая,  
Мы весело встречали — Новый год.  
Как мы состарились! Проходят годы,*

*Проходят годы — их не замечаем мы...  
Но этот воздух смерти и свободы,  
И розы, и вино, и счастье той зимы  
Никто не позабыл, о, я уверен... (31, с. 70).*

Стихи впечатляют, особенно когда понимаешь, что следующий год — 1914-й. Этот год потрясет мировые устои и станет вехой XX века. Философ Ф. Степун в работе «Россия накануне 1914 года» заметил, что «*по-настоящему описать “канунную” Москву, значит написать историю русской культуры*» (37, с. 288).

Видимо, так сложилось исторически в нашей стране: столица утверждала дух времени. Думается, что не менее выразителен образ «канунного» предвоенного Петербурга в романе А.Н. Толстого «Хождение по мукам»: «*Петербург жил бурливо-холодной, пресыщенной, полуночной жизнью. Фосфорические летние ночи, сумасшедшие и сладострастные, и бессонные ночи зимой, зеленые столы и шорох золоты, музыка, крутящиеся пары за окнами, бешеные тройки, цыгане, дуэли на рассвете, в свисте ледяного ветра и пронзительном завывании флейт... С невероятной быстротой создавались грандиозные предприятия, возникали, как из воздуха, миллионные состояния. Из хрусталя и цемента строились банки, мюзик-холлы... великолепные кабаки, где люди оглушались музыкой, отражением зеркал, полуобнаженными женщинами, светом, шампанским... В городе была эпидемия самоубийств. Залы суда наполнялись толпами истерических женщин, жадно внимающих кровавым и возбуждающим процессам. Все было доступно — роскошь и женщины. Разврат проник всюду, им был, как заразой, поражен дворец. И в дворец, до императорского трона, дошел и, глумясь и издеваясь, стал шельмовать над Россией неграмотный мужик с сумасшедшими глазами и могучей мужской силой... То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздрающему*

*внутренности. Девушки скрывали свою невинность, супруги — верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, неврастения — признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникающие в один сезон из небытия. Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными. Таков был Петербург в 1914 году. Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающими и бес- сильно-чувственными звуками танго — предсмертного гимна, — он жил словно в ожидании рокового и страшного дня. И тому были предвозвестники — новое и непонятное лезло из всех щелей...» (32, с. 5—7).*

Началась Первая мировая война, и России стало не до роскошной жизни и утонченного искусства. Герой пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие» Павлин четок: «...лучше того, как до войны жили, ничего невозможно выдумать...» (1, с. 500). Война изменит пульс жизни и перевернет все проекты. Постепенно происходит резкое упрощение, определенное падение уровня культуры, постепенно станут не востребуемыми и уже ненужными блестящие и многокрасочные сложные формы искусства. «Язык намеков и символов сменился митинговой плакатностью, интимный полусшепот подвальных зальчиков — громовой декламацией площадей, вместо зыбких «настроений» явились четкие, как выстрелы, «да» и «нет» (24, с. 499).

Война разрушила иллюзорный мирок, в котором искали прибежища заблудшие души Серебряного века. На подходе были, как писал поэт эпохи Александр Блок, «неслыханные перемены, невиданные мятежи» (11, с. 278).

Поводом к началу Первой мировой войны стало убийство 28 июня 1914 года австрийского эрцгерцога Франца Фердинанда (1863—1914) сербским студентом Гаврило Принципом (1894—1918) в Сараево. После этого Австро-Венгрия объявила войну Сербии. Россия выступила против Австро-Венгрии, в ответ Германия объявила войну России. Союзниками России стали Франция и Англия.

Начало военных действий в России многие приняли с восторгом. В день объявления войны толпы народа в Петербурге хлынули на площадь с портретами царя. Голосили о быстрой победе, размахивали лозунгами: «Веди нас, царь!». Известный драматург Евгений Шварц вспоминает свое закончившееся детство в Майкопе в 1914 году: *«Я еще не мог представить себе, что спокойнейшей майкопской жизни с тоскливым безобразием праздников, с унынием плюшевых скатертей пришел конец... Мальчишки бесплатно раздавали цветные квадратiki бумаги, на которых напечатаны были всего четыре слова: «Германия объявила нам войну»... Общая уверенность, что немцев раздавят разом (споры шли только о том, понадобятся ли для победы недели или месяцы)... Была уже ночь, когда на площади в пыли, поднятой толпой, священники служили молебен. Мне казалось, что я вижу сон, события ворвались в нашу жизнь и никак с ней не соединялись...»* (33, с. 249—250).

В стране подъем хмельных патриотических сил, трескотня газетных передовиц. Многие общественные организации объединились на почве сильных антинемецких настроений. Началась шовинистическая истерия и шпиономания. Театры затопил казенно-патриотический репертуар. С 1915 года Петербург переименован в Петроград, меняются немецкие вывески, люди опасаются своих немецких фамилий.

Но уже к 1915 году ход и смысл Первой мировой отрезвил патриотические головы. Война шла крайне тяжело и постепенно превратилась в затяжную кампанию. Впервые примененные в ходе войны автоматическое оружие, минометы, газ как оружие массового поражения усложняли ход войны и делали ее более ужасной. Россию преследовали военные неудачи. Знаменитый победный Брусиловский прорыв (1916) через полгода был превращен в ничто: австрийцы спокойно и методично подвинули линию фронта назад, и тысячи жертв оказались напрасными.

К 1916 году солдаты устали от окопной войны, страна понесла гигантские людские потери, падает моральный дух

войск, начинаются беспорядки, разорение российской экономики. В России постепенно укрепляются антивоенные настроения. «Дайте нам мир!» главный лозунг для миллионов людей. Александр Блок записывает в дневнике: «*Полное разложение. Петербургу финиш*» (34, с. 204).

Сегодня историки пытаются осмыслить истинную историю Первой мировой войны. К ним присоединяются писатели и кинематографисты. Андрей Буровский и Михаил Веллер в публицистической книге «Гражданская история безумной войны» (35) пытаются осмыслить глобальные вопросы и как-то ответить: была ли эта война для России неизбежной, почему наши потери оказались самыми большими, не ошиблись ли мы с союзниками, стала ли Первая мировая предтечей Октябрьской революции, гражданской войны и Второй мировой? И делают вывод: Первая мировая для России — война неизбежная и бесславная, с неблагоприятно сложившимися военными действиями. Немцы били наши войска меньшим числом и с большим умением. До трех миллионов русских военнопленных сидело в немецком тылу.

Война стала захватнической для всех стран-участниц, стороны преследовали исключительно собственные великодержавные интересы (Россия вступила в войну под благовидным предлогом поддержки Сербии, но главная цель русской империи, наверное, состояла и в другом. Россия мечтала — и давно, — перевалив за Кавказский хребет, захватить проливы Босфор и Дарданеллы, владеть всеми Балканами). При этом все страны очень бдительно следили друг за другом. Никому не нужна была слишком сильная Российская империя, которая бы нарушала сложившееся равновесие. Россия же хотела войти в число победителей: у нее были колоссальные долги перед Францией и Англией.

Но народу эта война была непонятна и не нужна. Гибли люди, воровство и коррупция подрывали как экономику страны, так и армию. Революционно настроенные поли-

тические партии всячески раскачивали фронт. Произошло то, что произошло.

Первая мировая война шла 4 года 3 месяца (28 июля 1914 года — 11 ноября 1918 года). В ней участвовали 34 из 59 существовавших в то время независимых государств. Около 10 миллионов человек были убиты, более 20 миллиона ранены. Россия потеряла больше всех: около 1,6 миллиона человек. И вынуждена была отказаться от прав на Украину, Польшу, Финляндию, Литву, Латвию, Эстонию.

Год, который замыкает историю повествования о веках Серебряного века, конечно, 1917-й. Его ключевые события, изменившие ход русской истории: Февральская революция, отречение царя от престола, Октябрьская революция.

К 1917 году в России назрел кризис верховной власти. Николай II с 1916 года принял на себя командование русской армией и переехал в Ставку в Могилев. Российская императрица Александра Федоровна (1872—1918) в столице открыто вмешивалась в государственные дела. Министрами часто назначаются карикатурные личности. (В «Бродячей собаке» Н. Евреинов (1879—1953) напевал куплеты:

*Не печалься, гнев повыкинь,  
Веселей будь, Горемыкин,  
Для тебя, да для царя  
Жаль поганить фонаря.)*

Появление Григория Распутина (1864/1865/1872—1916) возле царского трона и в личных покоях царицы окончательно дискредитировало фамилию Романовых. Вера в русского царя испарялась даже у ярых монархистов. Можно говорить о полном неверии в России в государственную власть.

И действительно, в самодержавной России, где все нити власти сходились к трону, царь никем не контролировался, ни от кого не зависел, он тем не менее нес ответственность за все: за тысячи бессмысленных жертв в русско-японскую

войну, за жертвы, расстрелы в Кровавое воскресенье и в ходе Первой русской революции, за неудачный ход Первой мировой войны, за гибель солдат, за бездарность министров, злоупотребления чиновников, за Распутина. Приведем диалог персонажей горьковской пьесы «Егор Булычов и другие»:

«П а в л и н. *Великое смятение началось в Москве. Даже умственно незрелые люди утверждают, что царя надобно сместить, по неспособности его.*

Б у л ы ч о в. *С лишком двадцать лет способен был.*

П а в л и н. *Силы человека иссякают со временем»* (1, с. 500).

При этом все разговоры о предательстве министров, враждебное отношение к «столичным сытым хлыщам» умело подогревались революционерами. И в среде высокопоставленных чиновников начались разговоры о том, что надо менять в России систему государственной власти, чтобы умиротворить страну, а для этого царю надо отречься от престола.

Николай был глубоко верующим человеком, и это многое объясняет в его судьбе. Он считал, что «все в руках Господа и надо со смирением подчиниться Его воле». По дороге из Ставки в Могилеве было принято судьбоносное решение Николая II об отказе от русского престола. В день отречения уже бывший царь записал в дневнике: «Кругом измена, и трусость, и обман!» История не терпит сослагательного наклонения, и все же если бы Николай II думал не о порядочности и деликатности своих действий, а как глава России смог осуществить бы слова апостола Павла в Послании к римлянам (глава 13): «Начальник не напрасно носит меч: он Божий слуга, отмститель в наказание делающему злое», то, возможно, что-то в стране свершилось бы по-другому.

Второго марта 1917 года на станции с символическим названием Дно близ Пскова Николай II сложил с себя Верховную власть. Царская семья была арестована, отправлена в Тобольск под надзор. Так исчезла в России монархическая власть с тысячелетней историей.



Февральская революция свершилась, в стране — эйфория, народ ликует. О. Мандельштам (1891—1938) ехидно замечал, что граждане ходят по городам, как коты с красными бантами. Думу распустили, министров арестовали. Временный комитет принял на себя роль правительства. Последствия понимали немногие.

Живое воплощение свершившейся Февральской революции — ее лидер и глава Временного правительства России (с июля 1917 года) Александр Федорович Керенский (1881—1970). Временное правительство должно было решить главный вопрос о власти в стране. С этой целью планировалось собрать Учредительное собрание. А пока — почти парализация власти: разгон полиции, самосуды над офицерами в армии, грабежи в усадьбах. Причем война еще продолжалась, солдаты по-прежнему находились в окопах.

События в России осени 1917 года можно характеризовать тезисно. 1 сентября 1917 года Россия была объявлена республикой. Осень 1917-го — двоевластие (Временное правительство и Петроградский Совет депутатов из эсеров, большевиков, меньшевиков.) Советы оказались сильнее Временного правительства, партии большевиков с лозунгом «Вся власть Советам!» сочувствовали многие. Люди ждали от партии главного (что обещалось): прекращения войны и передачи земли крестьянам.

Седьмого октября 1917 года выходит статья В.И. Ленина (1870—1924) «Кризис назрел». В ночь на 25 октября большевики взяли Зимний дворец и захватили власть в России. Единственный холостой залп «Авроры» поразил многое и многих.

На открывшемся в Смольном заседании II съезда Совета депутатов, В.И. Ленин объявил, что в России свершилась социалистическая революция. Временное правительство было арестовано. Страной управляет новое — Советское правительство под названием Совет народных комиссаров (Совнарком) во главе с Лениным. В Совнаркоме — пока — большевики и левые эсеры.

С кровопролитными боями к декабрю 1917 года советская власть утвердилась в центре России и части Поволжья. В советских учебниках по истории будут цитировать ленинское определение о «триумфальном шествии» советской власти. Россия стояла на пороге гражданской войны. В Сибири, на Дону, Урале начала формироваться белая армия и свое правительство.

Но это совсем другая история. Для нас неоспоримо главное — мы можем говорить о конце Серебряного века. И второе: история, насыщенная событиями, повлекла за собой насыщенность явлений в области русской культуры.

### Примечания

1. Горький М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1990.
2. Куприн А.И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1982.
3. Каверин В. Освященные окна. М., 1978.
4. Бурыйкин П. Москва купеческая. М., 2002.
5. Лукьянова И. Корней Чуковский. М., 2007.
6. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. М., 1954.
7. Горький М. Проза. Драматургия. Публицистика. М., 1997.
8. Быков Д. Был ли Горький? М., 2008.
9. Энциклопедия российской монархии. М., 2002.
10. Богуславский В.В. Правители России: Биографический словарь. М., 2006.
11. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Л., 1980.
12. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 1. М., 1990.
13. Бальмонт К. Избранное. М., 2003.
14. Куприн А.И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1982.
15. Гиляровский В. Москва и москвичи. М., 1978.
16. Куприн А.И. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1982.
17. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991.
18. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Л., 1983.

19. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Золотой теленок. Рига, 1991.
20. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969.
21. *Шагинян М.* Человек и время. М., 1980.
22. *Игорь Северянин.* Стихотворения и поэмы. М., 1990.
23. *Саша Черный.* Стихотворения. Смоленск, 2000.
24. *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 2005.
25. *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1982.
26. Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1980.
27. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 1999.
28. *Карсавина Т.* Театральная улица. Л., 1971.
29. *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1984.
30. *Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
31. *Иванов Г.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989.
32. *Толстой А.Н.* Хождение по мукам. Минск, 1973.
33. *Шварц Е.* Живу беспокойно... Л., 1990.
34. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Л., 1980.
35. *Буровский А., Веллер М.* Гражданская история безумной войны. М., 2007.
36. *Думова Н.* Московские меценаты. М., 1992.
37. *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Россия накануне 1914 года // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.
38. *Рындина Л.* Ушедшее // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.
39. *Ходасевич В.* Московский литературно-художественный кружок // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.
40. *Дон-Аминадо.* Поезд на третьем пути // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века... М., 2006.

## Глава 3

# ОБЩИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Золотое руно, где же ты, золотое руно?  
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,  
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,  
Одиссей возвратился, пространством и временем полный...

*О. Мандельштам «Золотистого  
меда струя из бутылки текла...»,  
11 августа 1917 года*

Эпоха Серебряного века — ярчайший период в русской культуре. Это время бурных творческих поисков российских авторов, время своеобразного «культы творчества». Ломались старые эстетические представления, преобразования в русской культуре поистине были революционными. По-другому звучали темы судьбы России, автора и его творчества, вопросы жизни и смерти, любви и искусства. Конечно, Серебряный век — период новаторский, но, подчеркнем еще раз, этот взрыв новой формы в культуре и искусстве был хорошо подготовлен золотым веком русской классики. Как отмечает И. Сухих: *«Серебряный век был продолжением: он не смог бы состояться без наследия русского “золотого века”»* (1, с. 12).

Золотой век по Гесиоду и Овидию — беззаботный и счастливый период. В России золотой век, освященный гением Пушкина, — мощнейший и плодоносный отрезок времени, повлиявший на всю последующую русскую художественную культуру.

Термин «Серебряный век» возник по аналогии с «золотым веком», но во многом полностью ему противопоставлен. *«Изначально под явлением Серебряного века понималась художественная практика не всех, а лишь некоторых литературных течений 1890—1910-х годов...»*, но со временем эта «терминологическая метафора стала использоваться расширительно», «по отношению ко всему художественному и духовному наследию российской культуры начала XX века» (2, с. 203—204).

Итак, Серебряный век — широкое поле понимания хронологического отрезка времени (с начала 1890-х по 1917 год или начало 1920-х годов); творчество авторов различных направлений (не только модернистских); и определенный новаторский дух времени, феноменально сдвинутые художественные рамки и границы. Игорь Сухих именует Серебряный век *«исторической полосой, степью, через которую вынуждены были пройти все: согласные и несогласные с установившейся в ней погодой...»* (1, с. 11).

Предположительно, что историко-культурная метафора-термин «Серебряный век» впервые был употреблен в работах Н.А. Бердяева («Русская идея», «Истоки и смысл русского коммунизма»). Русский философ писал о некоем отечественном *«духовно-культурном Ренессансе»* рубежа XIX и XX веков (3, с. 135). Бердяев размышлял о присущих эпохе чертах: многомерности, культурной полноте, утонченности, энциклопедизме и универсализме. Эти оценочные качества не только определяют смысл культурных завоеваний Серебряного века, но во многом характеризуют и его творцов, тех, кого Андрей Белый (1880—1934) называл *«поколением рубежа»* (4, с. 35).

Серебряный век — время абсолютного творческого индивидуализма. В хоре эпохи почти все творцы были яркими индивидуальностями. Этот хор «выступал» без одиночного гения-солиста. Солировали все! Трудно и почти невозможно (хотя и есть желание!) выделить того, кого можно было назвать лицом эпохи. Но можно назвать многих из многих воз-

мутителей спокойствия, которые желали служить науке, искусству, культуре и вообще России. С. Дягилев (1872—1929) и А. Блок, С. Рахманинов (1873—1943) и Д. Менделеев, М. Врубель и В. Маяковский, К. Станиславский и И. Левитан (1860—1900), Н. Гумилев и И. Стравинский (1882—1971)... Перечень можно только оборвать, но не закончить.

Многие творили эстетически многомерно, не задумываясь, в какой «отряд» зачислит их история. И в этом, думается, тоже заключался феномен Серебряного века. Кто такой Александр Бенуа? Служитель всех муз, универсальный автор, живописец, художественный критик, писатель, театральный художник, график, музыкальный деятель. Михаил Кузмин, «самый великий из малых поэтов», которого периодически приписывают к «отряду» акмеистов, писал стихи и прозу, неплохо рисовал, сочинял музыку, музицировал, неподражаемо пел под свой аккомпанемент свои же оригинальные песенки.

Вспомним ученого энциклопедиста Д.И. Менделеева, про которого говорили, что он умел все. Ученый проводил судебные экспертизы, разоблачал спиритизм; он усовершенствовал керосиновые лампы, изобрел пульсирующий насос, бездымный порох, занимался сыроварением, проектировал ледокол, модернизировал русскую метрическую систему. Менделеев вызнал в Америке секреты местной перегонки нефти и использовал их в России; доказал опытным путем на молекулярном уровне, что именно сорокоградусная смесь спирта с водой — самая щадящая водка для желудка. Менделеев сконструировал прибор (пикнометр) для определения плотности жидкости, открыл температуру абсолютного кипения жидкостей (критическую температуру), вывел общее уравнение состояния идеального газа, написал первый русский учебник по химии. В минуты отдыха великий ученый делал легкие чемоданы, ценившиеся в Петербурге, и занимался сельским хозяйством. В его родовом имении Боблово росло все на зависть соседям!

Д.И. Менделеев скончался в 1907 году, вдова хотела, чтобы на гранитном памятнике выбили все регалии великого деятеля науки, но его зять, Александр Блок, настоял на том, что надписи «Дмитрий Иванович Менделеев» для потомков будет достаточно.

Павел Флоренский (1882—1937) — великий отечественный богослов и философ, искусствовед с обостренным эстетическим сознанием. Его опыты в области воспитательного, нравственного, творческого труда необъятны. Флоренский сумел в своих работах соединить новейшие естественно-научные знания, многовековой опыт богословия и, что особенно характерно для философии Серебряного века, богатство слововыражения, достигнутое не только церковной риторикой, но и светской словесностью.

Он и в советские времена будет поражать своей широтой и многомерностью: был профессором печатно-графического факультета ВХУТЕМАСа, работал в Главэлектро по плану электрификации России (ГОЭЛРО), занимался электротехникой, написал полторы сотни статей для «Технической энциклопедии». В нижегородской ссылке в 1928 году работал в радиолaborатории, в Забайкальской ссылке в 1933—1934 годах занимался исследованиями на мерзлотоведческой станции. И даже в погибельных, расстрельных для него Соловках пытался проводить опыты по добыванию йода из водорослей.

Безусловно, универсализм и широта приложения творческих сил деятелей Серебряного века — феномен этой эпохи. Противоречивые отрасли или даже противоестественные вещи гармонично сосуществовали в авторских трудах. Феномен заключался в том, что это было время творческого своемыслия и гениального свободомыслия, когда создавались новые ценности и эстетические нормы, бросающие вызов обыденной жизни во всех ее проявлениях. Авторы ускользали от жанровых и стилевых определений, создавая сиюминутное, думали о вечном, бунтовали против устоявшихся норм и временной необходимости. И никто себя не недооценивал!

В названии «Серебряный век», никакого вторичного послевкусия от века золотого. Никакого оскорбительного смысла в «металлическую» сопоставимость не вкладывали те, кто оперировал понятием «Серебряный век»: ни Н. Бердяев, ни В. Пяст, ни С. Маковский (1877—1962), ни А. Ахматова. Возможны параллели в преемственности, но никакой соревновательности. Вечный, нетленный, не подверженный ржавчине золотой век русской классики — и Серебряный век, как другой тип благородного металла: многовидовой, многожанровый, универсальный, феноменальный.

Серебряный век — сложный и бурный новаторский период в нашей культуре с небывалым художественным подъемом, с сильнейшим приливом творческой энергии во всех сферах человеческой деятельности. Парадоксальное, нелогичное, непривычное и просто другое прорывалось в живописи и литературе, философии и театре, архитектуре и музыке, вплоть до быта и одежды. Нечто новое появлялось в умах, в мироощущениях, в образе жизни. Эпоха Серебряного века *«возникла на перекрестке веков, в те краткие и счастливые мгновения, когда уже встретились и еще не распрощались передвижническая эпоха и новое время, правдоискательство и искания красоты, этика и эстетика, когда, чуть смягчив контуры кастовой непримиримости, соприкоснулись и улыбнулись друг другу суровые реалисты и задумчиво-легкомысленные мечтатели, когда символы обернулись действительностью, игра — жизнью...»* (5, с. 15).

Культуру Серебряного века очень трудно рассматривать как звено в цепи стадиальных изменений. Стадиально-стилистический аспект, конечно, в какой-то степени существовал, но на рубеже XIX и XX веков в России устроенная иерархия стадиальности ломается. Единый стиль теряет власть, формы искусства становятся бесконечно многомерными, барьер времени истончается, художники переговариваются с любыми столетиями.

Все сосуществует одновременно. В культурном пространстве Серебряного века феноменально перекрещиваются



«старшие» и «младшие», передвижники и мирискусники, импрессионисты и символисты, реалисты и авангардисты. Кроме того, культуру творили представители разных социальных слоев: дворяне с прекрасным образованием и пресловутые «кухаркины дети», которые образовывались сами, купечество и разночинцы, интеллигенция и крестьяне.

М. Горький назвал время начала века *«пестрой картиной»*, *«пестротой»* (6, с. 236). Действительно, эпоха соединяла, синтезировала духовно и эстетически разные, порой взаимоисключающие направления и художественные явления. Появились различные взаимодействия и комбинации методов. Писатель Л. Андреев замечал: *«Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»* (7, с. 351).

Эстетические искания многих авторов объективно отражали и сталкивали в сознании реалистические, модернистские, мистические, импрессионистские характерные черты. Можно только удивляться уникальным сплавам творческих методов у многих представителей культуры Серебряного века. Трудно заключить в рамки какого-либо эстетического «изма» А. Ремизова и В. Мейерхольда, М. Цветаеву (1892—1941) и И. Анненского (1855—1909), Н. Рериха (1874—1947) и М. Волошина (1877—1932).

«Минус» и «плюс», как ни странно, дают контрастный результат прекрасной гармонии. Серебряный век — редкая гармония противоположностей, уникальный сплав творческих манер ярких индивидуальностей, это и дало феноменальный результат. Единый художественный процесс русской культуры рубежа веков парадоксально, ломая стадиальную систему, сочетал реализм и модернизм, преемственность и новаторский эксперимент.

Грань веков почти в одночасье изменила реалистическую направленность русской культуры. Смелая художественная революция в области форм искусства постепенно, но уверенно ломала то, что казалось сделанным по образцу

навсегда. Конечно, ломать — не строить. Тем более что некоторые авторы скандально входили в искусство, радикально пытаясь разрушить накопленное.

Приведем историю создания футуристической картины, формы созданных образов которой никак не повторяют «фотографическую» технику передвижников. Молодой художник Давид Бурлюк (1882—1967) и его брат Владимир (1886—1917) делают «*поясной портрет*»: *«Меня сейчас разложат на основные плоскости, искромсают на мелкие части и, устранив таким образом смертельную опасность внешнего сходства, обнаружат досконально “характер” моего лица... на портрете мой глаз отъехал в сторону на целый вершок... выкололи мне левый глаз и для большей выразительности вставили его в ухо... Это абсолютно необходимо. Другого пути в настоящее время нет и быть не может... Отец разъярен... Стоило ли на медные гроши учить живописи... детей... если они занимаются такой мазней, да еще выдают ее за последнее откровение! “Я левой ногой напишу лучше!” — бросает он в лицо сыновьям... Часа через три Давид приносит отцу пахнувший свежей краской холст. Ни дать, ни взять, Левитан... отец умилен... Однако мимо мастерской все проходят потупясь, точно там... свершилось нечто непотребное и на собирательное лицо семьи оттуда, с кубических картин, вот-вот расползется пятно позора»* (8, с. 41—42).

Наверное, долго еще будут цитировать знаменитую «*Пощечину общественному вкусу*» — манифест футуристов. Его авторы — Д. Бурлюк, А. Крученых (1886—1968), В. Маяковский, В. Хлебников декларировали в 1912 году свое видение времени:

*«...Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гироглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч., с парохода современности.*

*«Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней»* (9, с. 347).

При этом геростратовы причуды футуристов вполне вписывались в контекст бурного времени. И, кроме того,

до них Россия уже пережила (или переживала?) новации первых отечественных символистов. Изначально футуристические опыты вызывали негодование, их художественные приемы высмеивали и пародировали. Например, после премьеры в 1913 году трагедии В. Маяковского «Владимир Маяковский», режиссер Н. Евреинов создал жутковатую пародию со страшными существами «раскоряками», сомнамбулическими фигурами, плюющими в публику химерами и всеобщим пожаром в конце. Пародия называлась необыкновенно, в духе высмеянных им футуристов: «Колбаса из бабочек, или Запендя». Каких только «помоев не выливалось ежедневно нам на головы из тогдашних газетных клоак», — вспоминал Лившиц (8, с. 64).

Словом «футурист» можно было пользоваться как ругательным (хотя этой участи не избежали и «импрессионисты», и «символисты», и самые ужасные «декаденты»). В. Катаев вспоминал о том, как И. Бунин на вопрос о А.Н. Скрябине (1871/1872—1915), о его новаторской музыке, о попытках соединения звука и цвета, о его странной оркестровке в «Поэме экстаза» отозвался *«примерно так»*: «...Представьте себе Большой зал Московской консерватории. Сиянье люстр. Овальные портреты великих композиторов... Публика самая изысканная... Зал наэлектризован... и началась знаменитая симфония — последнее, самое революционное слово современной модернистской декадентской музыки... Кто в лес, кто по дрова... совершенно неожиданно, отчаяннейшим образом взвизгивает скрипка, как поросенок, которого режут... А потом взвился истошный, раздирающий вопль трубы... Это я популярно объясняю... что такое... «новая музыка» Скрябина...» (12, с. 412). Повторим, что отечественная культура, несмотря на имеющийся прочный фундамент, резко обновлялась и омолаживалась. Как, повторим, писал А.Н. Толстой: «...новое и непонятное лезло из всех щелей» (13, с. 7).

Хотя нельзя не отметить, что впоследствии кто-то пересмотрит и переоценит юношеское нестандартное вхождение

в искусство. Скажем, Игорь-Северянин в 1915 году в стихотворении «Увертюра» угрожал миру *«ананасами в шампанском»* и обещал *«трагедию жизни претворить в грезофарс»* (10, с. 259). В 1924 году он же в воспоминаниях «Беспечно путь свершая...» признавался, что среди *«лозунгов эгофутуризма»* рядом со всяческими *«низверганиями»* присутствовали и *«поиски нового без отвергания старого»* (11, с. 384).

Искусство преодолевало штампы предшествующей эпохи и крепкие каноны устоявшейся школы реализма. Катюшка истории Серебряного века крутилась быстро, и постепенно многие согласились с мыслью, что стиль искусства всегда следует за новым стилем жизни. *«Сам эмоциональный фон российской жизни на рубеже веков властно требовал перемен, переоценки ценностей, смены устоев творчества и средств художественной выразительности. На этом фоне рождались художественные направления, в которых смещался смысл привычных понятий и идеалов»* (14, с. 11).

Русская литература золотого века дала блестящий эстетический результат. Искусство Серебряного века создает свой странный и непривычный мир. Новое время зазвучало не только по-футуристически в «Пощечине общественному вкусу». В литературу рубежа веков ворвались те, кого хронологически обозначили как «старшие» символисты: В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, З.Н. Гиппиус (1869—1945), Д.С. Мережковский, Ф.К. Сологуб (1863—1927), — и «младшие» символисты: А.А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов.

В теоретическом докладе Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) были названы три составляющие нового нереалистического искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности. Это содержание диктовало форму, а иногда и подменяло ее. Символисты упоенно искали музыкальные формы новой выразительности, достигая в этом поиске небывалых высот. При этом, открывая еще никем не познанную символическую Вселенную, авторы не шли по проторенной

дороге. Критика, воспитанная Пушкиным и Некрасовым, относилась к ним враждебно, читатели считали, что символические стихи — забавы полусумасшедших.

Один из читателей прислал письмо в газету, где предлагал любому, в том числе и автору, 100 рублей, если ему переведут на общепонятный язык стихотворение Блока «Ты так светла...». Редактор сборника студенческих стихов Санкт-Петербургского университета приват-доцент Б.В. Никольский был решительным противником «новой поэзии» и в своем личном дневнике язвительно уничтожил молодого автора А. Блока: «убогий полудекадент Блок»; «декадентствует совершенно зря»; «убедить, конечно, нельзя... но можно убедить лечиться» (15, с. 330). Литературный критик и редактор журнала «Новый путь», где состоялся поэтический дебют А. Блока, П.П. Перцов (1868—1947) вспоминал: «Изредка он читал свои новые стихи (из цикла «Прекрасной Дамы»), но, как ни странно покажется это теперь, они не производили на слушателей особого впечатления... наша аудитория внимала Блоку довольно рассеянно.... даже и своя братия, зачинатели русского символизма, как-то не усваивали нового и странноватого собрата» (16, с. 335—336).

Каково было впечатление от появления первых стихов «Блока?» — писал П. Перцов. «Разумеется, как и следовало ожидать, впечатление едва ли не самого “курьезного” из курьезов курьезнейшего журнала» (17, с. 47). В статье «Падший ангел» А.Н. Толстой вспоминал о первом восприятии стихотворений Блока и о том, что и сам автор «будто не понимал, о чем было написано в книге. Когда его спрашивали: “Объясните мне сами, что значат эти строки”, он со слабой улыбкой прекрасных губ отвечал простодушно: “Уверю Вас, — не знаю...”». И Блок, как утверждает А.Н. Толстой, действительно «сам не знал» (18, с. 32—33).

Символисты, как никто, чувствовали слово и свято верили, что слово — оно и есть главное дело. И постепенно,

со временем, даже предельно строгие критики и подкованные читатели признали, что символисты создали свой эстетический мир и сумели расширить специфические рамки русской литературы. Символический стиль стал не только лидирующим в литературе начала века, но был переведен на язык живописи, музыки, театра и даже освоен в повседневной жизни. При этом, заметим, Александр Блок не сделал ни одной уступки, он шел и шел по самостоятельно избранной дороге. Его творческую сущность символиста не «ломала» ни цензура, ни общественное мнение, ни слава. Он всегда оставался таким, каким хотел быть, — «самим собой» (19, с. 141).

Между новаторами в области литературы и «живыми классиками» XX века Л.Н. Толстым, А.П. Чеховым, В.Г. Короленко (1853—1921) чувствовалась определенная историческая дистанция. Классики жили и творили в Серебряный век, но эстетически принадлежали к великой классической золотой эпохе русской литературы. Существовал некий определенный водораздел, связанный с переоценкой ценностей и новым мироощущением. «Просто современниками» можно назвать Н. Римского-Корсакова (1844—1908) и А. Скрябина, В. Сурикова (1848—1916), И. Репина и М. Врубеля, В. Кандинского (1866—1944).

Принадлежностью века золотого оставался подробный историко-реалистический роман, социально-бытовой и даже тяготеющий к натурализму театр, реалистические традиции музыкантов «Могучей кучки», академизм художников и жанровая живопись передвижников.

Реформатор русского балета Михаил Фокин (1880—1942) заявил, что старая сцена пропахла нафталином. Действительно, в оперу и балет по-прежнему выезжали для демонстрации туалетов и нарядов, для общения, для подтверждения «статуса посещения» особо торжественных и парадных ритуальных действий. Как когда-то «почетный гражданин кулис» Евгений Онегин приезжал в театр вовсе не с театральной целью и ценил не сценические эффекты,

а, как знаем, предпочитал нечто другое в зале. Мало что изменилось в театре с пушкинских времен. Оперные и балетные реформы и преобразования шли медленно, академизм и традиция по-прежнему цементировали русский театр.

О молодом балетмейстере Фокине сразу начали говорить, что он святотатствует, ибо пытается изменить от века установленные принципы классического балета. И он действительно пытался превратить отечественную балетную сцену в лабораторию экспериментальных исканий. О своем «споре со временем» Михаил Фокин расскажет в мемуарах с характерным названием «Против течения».

На сцене драматического театра молодой режиссер Вс. Мейерхольд предлагал новые формы сценической бытовой пластики, далекой от жизнеподобия. Спектакль «Жизнь Человека» по пьесе Л. Андреева в постановке Вс. Мейерхольда в театре В.Ф. Комиссаржевской — попытка создать новую форму драмы.

Режиссер и драматург сознавали, что постановку этой пьесы невозможно было реализовать в формах традиционной реалистической драматургии. *«Настало время, — пишет Л. Андреев, — широких обобщений, назрела потребность в итогах пережитого, передуманного и пережитого за последнее десятилетие. Нужен синтез. А эти-то широкие обобщения в бытовой драме немыслимы. Она всегда освещает один какой-нибудь уголок жизни, один какой-нибудь домик — частность и частности. На что уж Чехов большой артист и мастер. Его пьесы — это живопись на стекле, сквозь которое сквозят бесконечно-далекие перспективы, но и он не мог, оставаясь в рамках своей формы, достигнуть широких обобщений. Для итогов нужны стилизованные произведения... где... общее не утопает в частностях. Вот почему я думаю, что нужна новая форма и что эта новая драма должна быть стилизованной»* (20, с. 553).

Надо заметить, что эксперименты режиссера не всем пришлись по вкусу, зато ныне Мейерхольда, оцененного по



достоинству, называют *«Магометом нового театра, проводником новых форм сценических эффектов, идеологом борьбы с реалистической рутинной»* (21, с. 183).

В оперном, балетном, драматическом театрах явно ощущался застойный воздух, уступки времени производятся медленно и уж точно — постепенно, не «вдруг», как когда-то боялся Обломов в романе И. Гончарова. Но многие понимали, что надо было создавать новый театр, а не пытаться преобразовать старый. В 1898 году театральную жизнь России всколыхнул созданный Московский Художественно-Общедоступный театр (затем Московский Художественный театр). Критика и публика, хоть и не сразу, но оценили масштаб и значение предприятия К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. «Театром будущего» назвал МХТ П. Гнедич (1855—1925). (22, с. 129).

МХТ поднес зеркало сцены к повседневной будничной жизни, к самой ее сложной, обыденной и временами пошлой стороне. Пьесы Чехова открыли совершенно новое понимание художественной природы театра. В Москве — культ Чехова и Художественного, им подражают, в «чеховском стиле» повально работают и даже общаются в жизни. По воспоминаниям писателя Н.Д. Телешова (1867—1957), в столице говорили, что *«Художественный театр сделал Чехова сценичным, а Чехов сделал Художественный театр — художественным. Какое счастье выпало на долю драматурга! Какое счастье выпало на долю театра!»* (23, с. 452—453). МХТ и его автор решительно порвали с традиционными представлениями о театре, как о приятном вечернем развлечении, где поражают не искренностью переживаний, а пышными костюмами и затверженными мизансценами. Имена новых актеров Художественного: И. Москвина (1874—1946), В. Качалова (1875—1948), М. Андреевой (1868—1953), О. Книппер-Чеховой (1868—1959), М. Лилиной (1866—1943), — были у всех на слуху. Станиславский добился ансамблевой тонкой игры в человеческое «настроение», и зритель мог по-настоящему отождествлять свою жизнь со сценически созданной.



Новации МХТ — одно из крупнейших завоеваний русской культурной жизни на пороге нового века. Но об этом разговор впереди — слишком высок уровень сделанного и есть о чем поразмыслить.

Эстетическая платформа нового синтетического объединения «Мир искусства» тоже основывалась на полемике с академизмом и классической традицией. Это объединение во многом определило лицо русской культуры Серебряного века. Каждое действие мирискусников — реализация идей, витавших тогда в воздухе.

«Мир искусства» принес в отечественную культуру многообразие стилей и новаторских манер авторов, новые темы, которые создадут почву для полифонии русского авангарда 1910-х годов. Духовный вдохновитель и лидер объединения Сергей Дягилев инициировал создание шедевров, воплощая художественные идеи своего времени в выставках и изданиях, в оперных и балетных спектаклях. Мероприятия мирискусников — это экспериментальный, во многом революционный синтез музыки и текста, костюма и декорации, иллюстрации и оформления, исполнения и режиссуры.

У «Мира искусства» изначально было много противников, и какие только ругательства не звучали, начиная со слова «декадентство». Один из сподвижников Дягилева Серж Лифарь (1905—1986) писал: *«Застоявшееся болото зашевелилось, и со всех сторон поднялось кваканье лягушек на тех, кто посмел быть... просто талантливым, оригинальным и индивидуальным»* (22, с. 75). А.П. Философова (1837—1912), любимая тетушка С.П. Дягилева, вспоминала о том, как с трудом — не без помощи любимого племянника — она сдалась перед новой силой духа в искусстве и признала его: *«Мир искусства» зачался у нас. Для меня, женщины 60-х годов, все это было так дико, что я с трудом сдерживала мое негодование. Они надо мной смеялись. Все поймут, какие тяжкие минуты я переживала при рождении декадентства у меня дома... Тем не менее, когда прошла острота отношений, я заинтересовалась их*

*мировоззрением... Ложная атмосфера очистилась, много сдано в архив, а осталась, несомненно, одна великая идея, которая искала и рождала красоту» (22, с. 63—64).*

Травля и непонимание только укрепляли боевую сущность нового общества. Сегодня значение «Мира искусства» в русской культурной и художественной жизни трудно переоценить.

Сенсационные новшества явили миру на рубеже веков русские художники — импрессионисты и авангардисты, кубофутуристы и примитивисты. При этом художников, как и «новых» поэтов, тоже ругали, причисляли к сумасшедшим декадентам, неистово клеймили в средствах массовой информации рубежа веков.

Известный писатель и редактор журнала «Сатирикон» Аркадий Аверченко с наслаждением описывал «странные новации» непонятных для России художников. В его рассказе «На Французской выставке за сто лет» два обывателя с возгласами: «*Посмотрим, посмотрим...*» пытаются вникнуть в представленные на ней образы картин. «*У этих людей все с вывертом... Он не может прямо и ясно написать: “Стол с яблоками” или “Плоды”. Нет, ему, видите ли, нужно что-нибудь этакое почуднее придумать! Лесная тишина! Где она тут? А потом возьмет он, нарисует лесную тишину и подпишет: “Стол с апельсином”. А я вам скажу прямо: такому молодцу не на выставке место, а в сумасшедшем доме!*»; «*Я же говорю, что у этих людей вместо головы коробка от шляпы! И это называется “новым искусством”! “Новыми путями!”; “Тут нормальному человеку можно с ума сойти! Я бы за это новое искусство в Сибирь ссылал!.. Ты, милый мой, хоть и декадент, а тюрьма для декадентов и для недекадентов одинаковая!*» (24, с. 242).

В другом рассказе «История одной картины» А. Аверченко признается: «*До сих пор при случайных встречах с модернистами я смотрел на них с некоторым страхом: мне казалось, что такой художник-модернист среди разговора или неожиданно укусит меня за плечо, или попро-*

*сит займы»* (24, с. 225). В рассказе «Аполлон» писатель сатирически проанализировал все статьи нового журнала о литературе, о театре и пришел к мысли, что *«следующий номер... дастся гораздо легче, третий еще легче, а дальше все пойдет как по маслу»*. Герой рассказа, пытаясь вникнуть, например, в строку статьи И. Анненского в журнале: *«Жасминовые тирсы первых мэнад примахались быстро...»*, сумрачно решил, что *«важна идея, а детали можно разработать после»*. Но за пользование фразой Анненского на приеме в гостях героя вывели вон из приличного дома (24, с. 230—232). Характерные примеры можно привести не только из публикаций А.Т. Аверченко, ибо поведенческие манеры модернистского толка довольно долго были предметом осмеяния, но...

Новые художники, расширив границы художественного мира, доказали, что изображение жизни не должно быть ее фотографическим подобием, а сходство с объективной природой — главным мерилom искусства. Сергей Маковский, один из ведущих художественных критиков Серебряного века, писал о том, что вслед за передвижниками появляется совершенно новое искусство. А что же публика? Она любила только передвижников, потому что *«хорошо их понимала»*. *«Вот-вот заговорит»*, — *восхищается обыватель: портретист заносил на холст и вставлял в раму то самое, что он, обыватель, наблюдал в жизни»* (25, с. 17). *«Пожар» начался... с «Трех богатырей» Васнецова... «чахоточных призраков» Нестерова... «блудливых барышень» Сомова... «сумасшедших врубелевских» «Демонов» и «Царевен»... «левитановского импрессионизма»*», — писал Маковский (25, с. 22—23).

Или назовем совершенно оригинального мастера К. Петрова-Водкина (1878—1939), которого великий русский художник И.Е. Репин называл недоучкой и подражателем, высмеивал непропорциональность его образов. Действительно, необычный живописный стиль картин Петрова-Водкина «Сон», «Мальчики», «Купание красного коня», «Жаждающий воин» предполагает разнообразие вариантов

трактовок. Символы и аллегии картин сложны, живописная манера художника была далека от стремления к реалистической прорисовке деталей.

Стиль «модерн» — один из ведущих стилей начала века. Живописцы и скульпторы, архитекторы и мастера декоративно-прикладного искусства открывают в России художественные формы и эстетику этого стиля, который уже завоевал мировое признание. Модерну свойственно отсутствие симметрии, плавные, текучие линии, приглушенные тона, стилизованные поиски красоты. Орнаменты из листьев, цветов, причудливых животных, замысловатые виньетки, тончайшая графическая техника украшали очень многие издания Серебряного века. В. Пяст в книге мемуаров «Встречи» констатировал, что к 1912 году представители школы модерна из положения «отверженных» перешли в положение «признанных». Пяст считал, что модернистов к этому времени уже нельзя называть «проклятыми» декадентами (26, с. 164). Действительно, многое было создано в искусстве модерна Серебряного века, как теперь понятно, по меркам мирового масштаба. Сегодняшний архитектурный пейзаж Москвы украшают исполненные в стиле модерн гостиница «Метрополь» (худ. М. Врубель и А. Головин (1863—1930)), особняк купца С.П. Рябушинского и Ярославский вокзал (арх. Ф. Шехтель (1859—1926)). Кроме того, модернистские формы осмыслялись не только в искусстве, но внедрялись и в язык повседневной жизни.

Серебряный век обогатил русскую культуру не только поисками новой художественной выразительности, но и обновленным идейно-тематическим содержанием произведений. Научные завоевания, технические достижения и новшества врывались в искусство. Из произведения постепенно уходил мир помещицкой усадебной жизни, ускорялся темп и усложнялась форма музыкальных произведений. В искусстве активно разрабатывается тема индустриального Города с автомобилями, аэропланами, урбанистическими пейзажами.

Как отмечает И. Лукьянова, К.И. Чуковский фактически первый в России и один из первых в мире обратил внимание на те изменения, которые происходят в сознании жителя мегаполиса (27, с. 146). Действительно, жизнь в российских городах (а особенно в столицах) полетела стремительнее, и нельзя не согласиться с мыслями выдающегося критика.

В созданные произведения Серебряного века переселяются характерные черты современного города: дробность, калейдоскоп ощущений, нервная стремительность темпа жизни, мгновенная смена идей и впечатлений, информационная перегруженность (сегодня бы сказали: «клиповое сознание»). Театральный деятель П.А. Марков (1897—1980) подчеркивал: *«В больших городах жизнь летит быстро, неугомонно. В кратчайший срок зритель получает наибольшее количество ощущений. Ни одной минуты даром и напрасно»* (28, с. 307).

Из произведений уходит не только описание вольной помещичьей жизни в прекрасной усадьбе, но и природа как таковая (думается, поэтому так будет интересен ранний опыт Сергея Есенина (1895—1925) в светском холодном Петербурге в 1915 году. И хотя больше смотрели на Есенина как на экзотику в стиле а-ля рюсс, все же с удовольствием после символических изысков внимали его «березам» и «капустным листьям»).

Современный Город сам сделался Творцом, созидателем новых ценностей — от промышленных до культурных. Урбанистический пейзаж занял лидирующее место в искусстве Серебряного века. Особенно у модернистов различного толка. Прелести сельской природы остались у немногих реалистов, переместились в «дачные» рассказы сатириков-новцев, жизнь героев стала проистекать в многоэтажных домах-коробках, на мостовых, освещенных электрической рекламой. *«Поэтам, подчинявшимся образцам прошлого, — отмечал В. Брюсов, — долго казалось, что в современном городе нет «красоты», что ручейки, пригорки, сад в лун-*

ном свете или скалы под бурным небом, шумные потоки, изменчивые облики моря — «поэтичнее» (29, с. 183).

Именно Валерий Брюсов сам стал одним из первых в русской литературе поэтом-урбанистом. Его сборник «Urbi et Orbi» («Граду и миру») поражал именно современными образами цивилизованного Города, с его нравственными и социальными противоречиями. В стихотворении «Сумерки» горят «электрические луны», звенят «телеграфные струны» (30, с. 450). В стихотворении «Городу» (с подзаголовком «Дифирамб») город назван «чарователем неустанным», «драконом», «хитроумным», «стальным, кирпичным и стеклянным»:

*Коварный змей с волшебным взглядом!  
В порыве ярости слепой,  
Ты нож, с своим смертельным ядом,  
Сам поднимаешь над собой (30, с. 514—515).*

В поэме Брюсова «Конь блед» явилась в грохоте машин широкая панорама индустриального Города:

*Улица была — как буря. Толпы проходили,  
Словно их преследовал неотвратимый Рок.  
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,  
Был неисчерпаем яростный людской поток.  
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,  
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;  
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком  
Выкрики газетчиков и щелканье бичей (30, с. 442).*

Брюсов ненавидит и одновременно восторгается, любит Городом, его суетливой толпой, рекламными огнями, фабричными трубами. Поэта часто называли «певцом города», и это мнение он укреплял в творчестве:

*Я люблю большие дома  
И узкие улицы города, —  
В дни, когда не настала зима,  
А осень повеяла холодом.  
Пространства люблю площадей,  
Стенами кругом огражденные, —*

*В час, когда еще нет фонарей,  
А затеплились звезды смущенные.  
Город и камни люблю,  
Грохот его и шумы певучие... (30, с. 171).*

Вслед за В. Брюсовым «младший» символист А. Блок в своем творчестве расширяет тему Города. Петербург Блока — зловеющий и больной Город разбитых сердец и судеб, место неприкаянных «*достоевских*» мечтателей и гордецов. Тайный, мутный, желтый порочный Город, населенный множеством персонажей, которые разбивают жизнь о бессменную «ночь» и «аптеку».

Блок любил северную столицу особой любовью. И ненавидел по-своему. В письме Евг. Иванову Блок писал в 1905 году: «...живем ежедневно — в ужасе, смраде и отчаяньи, в фабричном дыму, в румянце блудных улыбок, в треске отвратительных автомобилей, вопящих на Зарю, смеющих догадываться о Заре! Петербург — гигантский публичный дом... В нем не отдохнуть, не узнать всего, отдых краток там только, где мачты скрипят, барки покачиваются, на окраине, на островах, совсем у ног залива, в сумерки...» (31, с. 82).

Петербургские сновидения и ощущения, городские образы размыты во многих произведениях Блока, например в циклах «Город», «Страшный мир», в поэме «Возмездие»:

*Город в красные пределы  
Мертвый лик свой обратил,  
Серо-каменное тело  
Кровью солнца окатил.  
Стены фабрик, стекла окон,  
Грязно-рыжее пальто,  
Развевающийся локон —  
Все закатом залито... (32, с. 325).*

*Под шум и звон однообразный.  
Под городскую суету  
Я ухожу, душою праздный.  
В метель, во мрак и в пустоту.*

*Я обрываю нить сознания  
И забываю, что и как...  
Кругом — снега, трамваи, зданья,  
А впереди — огни и мрак... (33, с. 109).*

Конечно, незначительное количество примеров из произведений Блока не отражает полностью масштаб и величие темы Города в наследии поэта. Поэтому оборвем перечень и приведем лишь слова К.И. Чуковского из его работы «Александр Блок»: *«дремотно-хаотический стиль»* поэта *«отлично подходил к теме города»* (34, с. 528).

На полотнах мирискусника М.В. Добужинского (1875—1957) — человек — продукт искусственной городской жизни. Фон — каменные дома и мостовые, уродливые заводские монстры, громадные промышленные складские помещения. На его картине «Человек в очках» изображен городской житель на фоне угрожающего урбанистического пейзажа. Выражение глаз лишено всякого смысла, плечи трагично опущены, руки замкнуты в кольцо. Красота и уродство Города воплощены в другой картине Добужинского «Окно парикмахерской». Она, словно иллюстрация к стихам Блока: холод, ветер, «немытая Россия», пустые глаза и гримасы манекенов.

У футуристов Город — устойчивый образ. В их произведениях привычные поэтические образы — кресла-качалки в усадьбах, соловьиные трели, луна на побережье — пародируются и просто карикатурно осмеиваются. Зато идеи итальянского певца Города Т.Ф. Маринетти о технизированной городской утопии, с ее аэропланами, рельсами, стальными конями русские футуристы активно развивали. Поэт В. Шершеневич (1893—1942) считал, что если *«природа еще встречается в стихах, то ее надо вырезать, как... слепую кишку»*, и заканчивал мысль: *«...и, кроме того (впрочем, может быть, это результат моей личной городской жизни), природа так банально рядом с переживаниями и разноцветным грохотом проспекта»* (35, с. 151). Футуристы *«каждым нервом чувствуют, что на-*



*стало новое, неслыханное, что, обмотав, как клубок, всю планету стальными нитями рельсов, одолев притяжение земли аэропланным пропеллером, победив пространство и время экспрессами, кинематографами, кабелями, мы ныне должны воспевать... не Лауру, не Беатриче, а... бензиновый мотор... фабрики, привешенные к тучам на скрученных лентах своих дымов, автомобили с цилиндрическими ящиками...» (34, с. 228).*

Настоящий «сын улицы» В. Маяковский одной из главных своих художественных задач считал поиски нового слова для описания городской эстетики. *«В овладении тематикой города, — писал Б. Лившиц, — ему мерещился какой-то прорыв к новым лексическим и семантическим возможностям, к сдвигу словаря, к освежению образа...» (8, с. 104).*

Действительно, футуристический Город у Маяковского особый. Его стихи с городской тематикой наполнены сильными, порой неожиданными образами. В стихотворении «Ночь» быстрая смена красок заката города-игрока, где *«черным ладоням сбегавшихся окон»* — оконным стеклам многоэтажного дома — *«раздали горящие желтые карты»* (36, с. 23). Вихревое движение города в стихотворении «Уличное» сменяется световой рекламой в произведениях «Вывескам» и «Театры»:

*Автомобиль подкрасил губы  
У блеклой женщины Карьера,  
А с прилетевших рвали шубы  
Два огневые фокстерьера.  
И лишь светящаяся груша  
О тень сломала копьё драки.  
На ветке лож с цветами плюша  
Повисли тягостные фраки (36, с. 27—28).*

Есть у Маяковского и свой Петербург, по-футуристически необычный:

*Слезают слезы с крыши в трубы,  
к руке реки чертя полоски;  
а в небо свисшиися губы*

*воткнули каменные соски.  
И небу — стихши — ясно стало:  
туда, где моря блещет блюдо,  
сырой погонщик гнал устало  
Невы двугорбого верблюда (36, с. 30).*

Лирический герой Маяковского «*фланирует*» «*по лощеным улицам*» Невского «*шагом Дон-Жуана и фата*», наблюдает петербургский туман, у которого «*кровожадное лицо каннибала*», лезет в «*дыры небоскребов*» и бросает солнцу: «*На глади асфальта мне хорошо грассировать!*» Герой ранних стихотворений Маяковского может зажигать звезды, играть ноктюрн на «*флейте водосточных труб*» и метафорически называть себя «*озноенным июльским тротуаром*», в которой «*женщина поцелуи бросает — окурки!*» (36, с. 28—34).

Но лирический герой Маяковского трагически одинок в «*джунглях*» каменного города. В трагедии «Владимир Маяковский» он никого не находит в «*жирных домах-скорлупах*», где даже «*переулки засучили рукава для драки*». В этом мире нет места любви и нежности, свою душу герой оставляет «*на копьях домов*» «*за клоком клок*» (36, с. 43, 46, 59). Трагический пафос ранних произведений Владимира Маяковского соединен с мотивом страданий человека в буржуазно-мещанском враждебном мире, тема любви логически смыкается с общим социальным конфликтом. Новаторское содержание поэзии Маяковского определено не только страстным идейно-нравственным накалом, но и неслыханной и невиданной в русской литературе словотворческой формой ее выражения.

Совершенно другая тематическая область искусства Серебряного века — русская тема. На рубеже веков эта вечная тема наполняется новым содержанием и разрабатывается тоже по-иному.

Так называемый русский стиль вообще входит в моду, особенно в период с 1900-х годов. В проектах зданий появились элементы древнерусской архитектуры: многоцветные крыши-терема, витые башенки, резные наличники

на окнах. Именно таким спроектирован В.М. Васнецовым (1848—1926) фасад для будущей Третьяковской галереи в Москве. Знаменитый московский меценат П.И. Щукин (1853—1912) в русском стиле заказывает комплекс музейных зданий для размещения своей исторической коллекции древностей (ныне Биологический музей им. К.А. Тимирязева в Москве).

В подобном стиле строили и храмы: Спас на Крови (арх. А.А. Парланд (1845—1892)) в Петербурге и Петропавловский собор во имя Святых Апостолов Петра и Павла в Новом Петергофе (арх. Н.В. Султанов (1850—1908)). Война и революция помешали возведению целого архитектурного ансамбля в «русском стиле» в Царском Селе. По проекту В.Д. Поленова (1844—1927) в селе Бехово рядом с усадьбой художника строится церковь Святой Троицы, в силуэтах которой сильны национальные русские мотивы.

«Русский стиль» популярен и в быту: Европа примеряет сапоги «казаки» на каблучке, носит расписные павлопосадские шали, увешивается разноцветными бусами. «Русские сезоны» в Европе усилили интерес к русской моде (кстати, в 2009 году в Санкт-Петербурге пышно отмечали столетний юбилей «Русских сезонов», в рамках проведения празднеств была прочитана лекция известного театрального режиссера А. Васильева «Сергей Дягилев и мода»). Посуда, ювелирные украшения, шкатулки, светильники в «русском стиле» невероятно популярны, продаются фотографии царской семьи в русских национальных костюмах.

Русскую тему вводят в литературу и живопись, в моде русские народные песни и романсы. Можно говорить об особой «русскости» манер живописцев Серебряного века М. Нестерова (1862—1942), Н. Рериха, Б. Кустодиева (1878—1927), А. Рябушкина (1861—1904), И. Билибина (1876—1942), В. Васнецова.

На картинах Б. Кустодиева — румяные, дородные, медлительно-плавные в движениях горделивые купчихи, ко-

которые воплотили русский народный идеал здоровья и красоты. Художник откровенно любит свои героини и их налаженной, безбедной, по-своему идеальной жизнью. Кустодиев возродил на живописных полотнах яркий мир русской провинции, со свойственной ей мешаниной старой и новой архитектуры, с ее веселыми ярмарками и шумными базарами, гуляньями на масленицу и безудержным весельем. Россия у художника сытая и самодостаточная, с подробно детализированной формой ее воплощения.

У Н. Рериха Русь совершенно другая — ранняя, патриархальная, славянская. Эскиз его панно для Казанского вокзала в Москве «Сеча при Керженце» связан с древней легендой о граде Китеже, исчезнувшем под водой при приближении татарских полчищ. Колорит картины контрастен и близок к стилистике древнерусской живописи — красное и зеленое, голубое и коричневое. Используя свой интерес к седой народной старине, колоссальные знания быта, обрядов, танцев, одежды древних славян, Н. Рерих делал эскизы декораций и костюмов к «Русским сезонам» в Европе: к опере А. Бородина (1833—1887) «Князь Игорь», балету И. Стравинского «Весна священная». Свойственный стилю модерн декоративизм упрощенных форм и колорита гармонично сочетается с мотивами древнерусского искусства в произведениях Н. Рериха «Славяне на Днепре», «Строят лады», «Поход Владимира» и «Иноземные гости».

Русской стариной и историей интересовался М. Нестеров. На его полотнах — Русь православная, монастыри и скиты, бесплотные, погруженные в самосозерцание, страдавшие, ушедшие от житейских вьюг люди. Нестеров избегал сильных страстей, предпочитая тихие пейзажи, трепещущие березки, кроткие смиренные фигуры и утонченные лица героев. На картине «Дмитрий царевич убиенный» — кроткий безвинный отрок, жертва царской сильной власти Бориса Годунова. В 1916 году М. Нестеров закончил картину «Душа народа», в центре которой — крестьянский

мальчик, идущий далеко впереди толпы, смешавшейся в поисках Бога и истины.

Грустит «Аленушка», летит Серый Волк с Иваном-царевичем, выступают «Богатыри» на картинах В. Васнецова; пляшет Петрушка в балете И. Стравинского; удивляют многокрасочные лубки А. Лентулова (1882—1943); звучат строки древнерусских песнопений в произведениях С. Рахманинова; смеется «Леший» М. Врубеля; русская тематика неисчерпаема и одна из ярчайших в искусстве Серебряного века. В цикле А. Блока «На поле Куликовом» сплетаются мотивы современной жизни и древней русской истории. «И вечный бой!» — предвещает России поэт:

*О, Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!  
Наш путь — стрелой татарской древней воли  
Пронзил нам грудь...  
И нет конца! Мелькают версты, кручи...  
Останови!  
Идут, идут испуганные тучи,  
Закат в крови! (33, с. 85).*

О крупнейшем событии в мировой художественной жизни 1910-х годов — «Русских сезонах» в Европе — разговор впереди. Пока лишь отметим явление русской темы на европейских сценах в триумфальных балетах и операх «Русских сезонов» 1909 года: в «Князе Игоре», «Псковитянке», «Иване Грозном» и «Руслане и Людмиле». Европа воспринимала эти представления как невиданные ранее зрелища. Жан Кокто писал о спектаклях-праздниках, которые перевернули Францию; академик Луи Жилле восклицал: «...Русские! Чем объясняется их сила миража? ...вся моя жизнь делится на две части: до и после русских балетов. Все наши идеи, наши представления преобразовались...» (22, с. 253).

Безусловно, «русская тема» и тема Города далеко не исчерпывают идейно-тематическое содержание искусства Серебряного века. Деятели отечественной культуры разви-

вали и наполняли новым содержанием вечные темы жизни и смерти, властителя и толпы, тему художника и его творчества. Многие авторы стремились прикоснуться к тайнам Вселенной и Космоса, с трепетом размышляя о вечной неслепящей красоте Богом сотворенного мира.

Особую страстность в Серебряный век приобрела тема Космоса души человека, звуков ее тайных помыслов в мировом оркестре времени. *«Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные, смутные чувствования... Художник в творчестве озаряет свою собственную душу — в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение»*, — писал В. Брюсов (29, с. 62). Отечественной культуре рубежа веков свойствен взгляд на искусство как на выражение личности творца, можно считать, что господству личности в творчестве авторы Серебряного века приносили любые жертвы.

Искусство являет зрителю разные грани: *«Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени»*, — писал О. Мандельштам (37, с. 93). Время *«прорастало»* стихами и прозой, живописными мазками и сценическими паузами. *«Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга философия, религия, общественность, даже политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»* (38, с. 422).

Разброс тем отразился в разнообразии стилевых манер мастеров русской культуры. Вечная тема любви преподносилась с манерной многозначностью у символистов, радикально переосмыслялась у футуристов, эротически-утонченно разыгрывалась у мирискусников и конкретно-чувственно у акмеистов, рыночно тиражировалась в многочисленных образцах массовой культуры. Слово «любовь» — одно из важнейших в палитре Серебряного века, образ личных, ин-

тимных переживаний, опьянение, экстаз любовной страсти, картины чувственной красоты мира составляют яркую образную сферу искусства эпохи рубежа веков. И вообще, «кто не любит — тот шакал!» — навеки утвердил Саша Черный (39, с. 14). К любовной теме стягиваются все вышедшие до революции 1917 года сборники лирики «русской Сафо» Анны Ахматовой. «Громада-любовь» поднимается в стихах Владимира Маяковского. «Только влюбленный имеет право на звание человека», — утверждал Блок. (33, с. 76). Кажется, что целый мир заключен в слове «любовь» у Михаила Кузмина:

*Не верю солнцу, что идет к закату,  
Не верю лету, что идет на убыль,  
Не верю туче, что темнит долину,  
И сну не верю — обезьяне смерти, —  
Не верю моря лживому отливу,  
Цветку не верю, что твердит: «Не любит»!* (40, с. 74).

Калейдоскоп изображения любовного чувства в искусстве Серебряного века может поворачиваться разнообразными гранями. Любовная лирика мастеров рубежа веков непременно представлена в любой достойной антологии русской поэзии.

В начале XX века в стране модно быть в курсе последних произведений живописцев, поэтов, актеров, престижно посещать театральные вечера и литературные салоны. Кроме того, публика, пожалуй, впервые в России бурно интересуется частной жизнью известных людей в области культуры и искусства. Тем более что в столицах — Петербурге и Москве — сложилась новая творческая духовная элита, взгляды которой влияли не только на общественные вкусы, но и на бытовую жизнь в целом. Кстати, сегодня формируется методология истории повседневности, публикуются книги серии «Повседневная жизнь» различных театральных и артистических кругов, в том числе и Серебряного века (представляет интерес монография Н. Лебиной «Повседневная жизнь советского города: 1920—1930 годы»

(41), где сопоставлены дореволюционные и советские нормы жизни человека). Повседневная жизнь стала предметом культурологических исследований (см., например, Савченко Л.А. «Повседневность: методология исследования, современная социальная реальность и практика» (42); Сохань И.В. «Повседневность как универсальное основание человеческой культуры» (43)).

Публика остро интересуется закулисной, околотеатральной стороной искусства, многие желают проникнуть в литературные журналы «со служебного входа», графоманы осаждают писателей, журнал «Сатирикон» даже открыл новую рубрику «Почтовый ящик», где иронично отвечали «любителям опубликоваться». Читатели смакуют образцы скандальной журнальной полемики враждующих группировок, «глотают» первые рекламные авторские преподношения себя самого (теперь бы сказали «грамотный пиар»). Кто-то из авторов этим с наслаждением пользуется, проживая быстро летящие года рубежа веков (скажем, Игорь Северянин или Константин Бальмонт), кто-то избегает преклонения свиты и строго отбирает не только собеседников, но даже поклонников (скажем, Александр Блок). Кстати, именно Блок так высказался о тех, кто *«заводится возле»* искусства: *«и м — игрушки, а нам — слезки»* (44, с. 219).

Открываются артистические и литературные кафе, клубы по интересам. Появляется значительное количество объединений (только объединений художников было более ста), многие из которых внесли серьезнейший вклад в русскую культуру. Мы уже отмечали, что «Бродячая собака» была чем-то большим, чем просто артистическое кабаре. Публику тянуло туда, где собирался «цвет» искусства, многим хотелось бы в «собачьей» «Свиной книге» поставить свою подпись рядом, скажем, с Ахматовой или интимно согласиться с плакатом над входом в «Летучую мышь»: «Все между собой считаются знакомыми» (и, кстати, многих не смущало, что билет в театр стоил от 40 копеек до 2 рублей, а в «Летучую мышь» — 5 рублей и с 1914 года — 12 руб-



лей; и даже то, что в «Бродячей собаке» всех делили на «представителей искусства» и на «фармацевтов», под которыми подразумевались не только зажиточные посетители, но и все остальные люди, чем бы они ни занимались).

В «Летучей мыши» проходили знаменитые, теперь уже легендарные «капустники» МХТ, которые дали жизнь многим творческим самодеятельным представлениям XX века. Их придумал и стал организовывать актер Б. Пронин (1875—1946). Изначально «капустники» проводились только для актеров и «посвященных», хотя позднее на них стали продавать билеты для всех желающих. На сцене был создан особый мир литературно-театральной пародии на нашумевшие мхатовские премьеры. Вывернутые «капустные» действия МХТ вреда не приносили, наоборот, комические представления доказывали, что театр жив и еще не заледенел в своей значимости. Кстати, позднее В. Шверубович (1901—1981) доказывал в воспоминаниях, что в Художественном вообще не любили то, над чем нельзя было смеяться.

«Звезды» МХТ безудержно лицедействовали, К.С. Станиславский в «капустниках» плясал канкан, В.И. Немирович-Данченко дирижировал смешным оркестром. На «капустниках», иногда смущая цензуру, царила атмосфера вольности и непринужденного поведения. *«Пародийные представления, начинавшиеся после полуночи, с лихим озорством опрокидывали то, что днем было окружено благоговейностью и почтением, — здесь кувырком летели авторитеты, отданные на кощунственно-веселое поругание»* (21, с. 34). Уровень «капустников» несколько упростился и даже принизился, когда посещать их было разрешено всем зажиточным «фармацевтам». Хотя изначально «художественники» пытались в «капустных» действиях укрыться от нестерпимой прозы пошлой жизни.

В начале века, и особенно к 1910-м годам, отечественный кинематограф пытается стать не только бульварным развлечением для массовой публики. Кинематограф желает стать настоящим искусством (после революции 1917 года он станет важнейшим из искусств!).

Напомним, что первые сеансы зарубежных художественных немых кинокартин состоялись в России в 1896 году в Петербурге и Москве, а затем на Всероссийской ярмарке в Нижнем Новгороде. Первый отечественный фильм вышел в кинотеатре А.О. Дранкова (1880—1949) в 1908 году («Стенька Разин и княжна» («Понизовая вольница») режиссера В.Ф. Ромашкова (1862—1939).

Первая русская кинофабрика была основана А.А. Ханжонковым (1877—1945), которого ныне называют пионером и патриархом отечественного кино (один из московских кинотеатров в 1990-е назван именем Ханжонкова). По большей части первые фильмы создавались на основе модных бульварных романов. Это были исторические картины и чаще — на потребу публике — салонно-психологические мелодрамы. «Психологические», правда, весьма условно.

Среди шедевров отечественного «Великого Немого» — «Оборона Севастополя» (1911) режиссеров В.М. Гончарова (1861—1915) и А.А. Ханжонкова; «Дворянское гнездо» (1914) режиссера В.Р. Гардина (1877—1965); «Портрет Дориана Грея» (1915) режиссера В.Э. Мейерхольда; «Песнь торжествующей любви» (1915) режиссера П.И. Чардынина (1878—1934).

Первые звезды экрана появились именно в Серебряный век. Одна из самых популярных актрис русского кино 1910-х годов, героиня мелодрам — Вера Холодная (1893—1919) — красивая, печальная, чаще всего обманутая красавица. В своих киноработах Вера Холодная воплощала один из типажей женщин Серебряного века — склонных к истерической взвинченности, к театральным эффектам, к слезно-сентиментальной демонстрации своего настроения. Огромный коммерческий успех был у каждого фильма с участием этой «королевы экрана». Стоит отметить и романтического Ивана Мозжухина (1889—1939) — знаменитого князя Касатского в «Отце Сергии» и Николая Ставрогина в одноименном фильме режиссера Якова Протазанова (1881—1945); Витольда Полонского (1879—1919) — героя-

любовника в картинах с Верой Холодной и первого нашего Андрея Болконского в отечественном кинематографе.

В Серебряный век по-настоящему — и тоже, пожалуй, впервые — возросло значение литературных и художественных журналов, которые создавали лучшие умы начала века. Выделим целый список литературно-художественных альманахов с *«полными горстями беллетристики»* (34, с. 368): «Шиповник», «Факелы», «Проталина», «Новое слово», «Стожары», «Земля», «Хризопраз». В этих альманахах публиковали реалистов-«знаньевцев» и писателей-модернистов. Достаточной популярностью пользовались журналы «Русское богатство», «Современный мир», «Вестник Европы», «Журнал для всех».

Журнал «Сатирикон» (1908—1914), видоизменившийся позднее в «Новый Сатирикон» (1914—1918), которым уверенно управлял писатель Аркадий Аверченко, принес в отечественную журналистику не одну оригинальную издательскую новацию. «Сатирикон» из номера в номер публиковал «Всемирную историю, обработанную «Сатириконом», вел смешной «Почтовый ящик» и использовал веселую рекламу (которую, как кажется, перепечатавают и сегодня). В журнале публиковали иллюстрации и карикатуры М. Добужинский, Б. Кустодиев, Н. Ремизов (Ре-ми) (1887—1975), И. Бродский (1883/1884—1939), Е. Лансере (1875—1946), С. Чехонин (1878—1937) и другие. В «Сатириконе» печатали зарубежную юмористику и не забывали отечественных авторов: А. Куприна, Л. Андреева, А. Толстого, А. Грина (1880—1932), П. Потемкина (1886—1926) и других. Особенно популярны в журнале были рассказы самого Аверченко и Тэффи, стихотворения Саши Черного. Талантливые авторы, произведениями которых зачитывалась Россия, высмеивали обывательское болото, пошлое существование человека, тупость и скудоумие, дикие нравы и распустившуюся интеллигенцию.

Выходивший в 1907—1916 годах журнал «Старые годы» баловал хорошими текстами любителей искусства и

старины в высоком смысле этого слова. В 1909 году критик К.И. Чуковский в регулярном «Обзоре литературной жизни» выделял журналы «Минувшие годы» и «Старые годы»: *«В них столько чувствуется энтузиазма, столько благоговения перед культурными ценностями старины, что как-то даже странно перелистывать эти великоленные страницы в наш натпинкертоновский век»* (34, с. 383).

В историю отечественного журнального дела входят журнал издателя-мецената Н.П. Рябушинского (1876—1951) «Золотое руно» (1906—1909) и ежемесячный литературно-художественный журнал «Аполлон» (1909—1918), который редактировал Сергей Константинович Маковский. В «Аполлоне» весь цвет писательского, художественного и театрального мира Серебряного века. Журнал по-настоящему стал центром художественной мысли: в помещении редакции устраивались выставки, вечера, собрания. Оформление обложек и страниц в «Аполлоне» до сих пор достойно внимания и уважения: прихотливое затейливое узорчато-декоративное сплетение экзотических листьев и цветочных гирлянд, прекрасные иллюстрации, выполненные знаменитыми художниками. В журнале сотрудничали: И.Ф. Анненский, Вяч. Иванов, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Н.С. Гумилев, Б.М. Эйхенбаум (1886—1959), Б.В. Томашевский (1890—1957), Г.И. Чулков (1879—1939), А.Н. Бернау, Ф.Ф. Комиссаржевский (1882—1954) и другие.

Привлекал внимание (и до сих пор привлекает уровнем мастерства!) журнал «Мир искусства» (1898—1904). Первый номер открывался программной статьей Сергея Дягилева, в которой звучало: *«Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоценно, самополезно и главное — свободно»* (5, с. 9). Журнал был практически независим и свободен в выражении своего эстетического мнения и провозглашал мысль о ценности художественного произведения независимо от того направления, к которому оно принадлежало. Меценаты-издатели — княгиня М.К. Тенишева (1867—1929) и С.И. Мамонтов (1841—1918) ни в чем особенно не

ограничивали главных редакторов журнала, С. Дягилева и с 1903 года А. Бенуа. Вспомним один из благородных лозунгов мирискусников: *«Образовать остальных!»*

Сотрудники «Мира искусства» отличались общей большой художественной культурой. Стоит привести имена только некоторых авторов и организаторов материалов журнала: А. Бенуа, Ф. Малявин (1869—1940), И. Левитан, М. Добужинский, В. Брюсов, А. Белый, А. Остроумова (1871—1955), В. Борисов-Мусатов (1870—1905), Д. Философов (1872—1940), В. Серов (1865—1968), Л. Бакст (1866—1924), К. Бальмонт, В. Розанов (1856—1919), З. Гиппиус, Д. Мережковский, Ф. Сологуб. И это далеко не полный список.

Журнал «Мир искусства» одновременно привлекал мощное внимание читателя к эстетическим сокровищам русской культуры и растолковывал сущность нового современного искусства, широко знакомил с зарубежным и пропагандировал образцы русского народного творчества.

Внешний облик «Мира искусства», как и «Аполлона», способствовал развитию не только художественного вкуса, но и прогрессу издательского дела в России. Сергей Дягилев славился своим умением распознавать новое и невиданное в искусстве, его исключительные организаторские способности коснулись и журнального дела. Материалы «Мира искусства» соединяли день вчерашний и день завтрашний, все, что было отмечено авторским талантом, имело в глазах Дягилева настоящую ценность. *«Дягилев... сохранял прекрасное “вчера”, закреплял “сегодня” и старался в “сегодня” угадать “завтра”*», — писал его единомышленник С. Лифарь (22, с. 119).

Безусловно, творцы Серебряного века во многом были первооткрывателями. Они совершили потрясающие открытия в науке, искусстве, идеологии. Мир смотрел на Россию с большим интересом, иногда изумляясь, иногда раздражаясь и завидуя. В первое десятилетие XX века Россия удивляла весь мир — с этим трудно спорить. Во многом это зависе-

ло от исторических обстоятельств бытия нашей страны. Во многом — от того, что авторы новейшей культуры и искусства ощущали масштабность своих задач, ценили азарт первопробничества и стремительность вертикальной мобильности, познавали счастье освобождения от застывших догм и сгнивших пут. Поэтому сегодня с полным правом мы рассуждаем о феномене русской культуры Серебряного века.

## Примечания

1. *Сухих И.* Серебряный век: лики модернизма // Литература. № 24. 2007.
2. Поэзия Серебряного века в школе / Авт.-сост. Е.М. Болдырева, А.В. Леденев. М., 2001.
3. *Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. № 2. 1990.
4. *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989.
5. *Леняшин В.* «Мир искусства» — миссия искусства» // Дягилев и его эпоха. СПб., 2001.
6. *Архив А.М. Горького.* М., 1966. Т. 2.
7. Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. Горький и Леонид Андреев.
8. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1991.
9. *Соколов А.Г., Михайлова М.В.* Русская литературная критика конца XIX — начала XX века. Хрестоматия. М., 1982.
10. *Игорь Северянин.* Стихотворения. М., 1988.
11. *Игорь Северянин.* Стихотворения и поэмы: 1918—1941. М., 1990.
12. *Катаев В.* Алмазный мой венец. М., 1981.
13. *Толстой А.Н.* Хождение по мукам. Минск, 1973.
14. *Рапацкая Л.А.* Искусство «серебряного века». М., 1996.
15. Блоковский сборник II. Тарту, 1972.
16. *Перцов П.* В синем воротнике // Блок и современность / Сост. Ст. Лесневский. М., 1981.
17. *Немеровская О., Вольпе Ц.* Судьба Блока. Воспоминания. Письма. Дневники. М., 1999.

18. Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1986.
19. Чулков Г. Годы странствий. М., 1999.
20. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1990.
21. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 2005.
22. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005.
23. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954.
24. Аверченко А.Т. Кривые углы. М., 1989.
25. Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999.
26. Пяст В. Встречи. М., 1999.
27. Лукьянова И. Корней Чуковский. М., 2007.
28. Марков П.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1974.
29. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975.
30. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1975.
31. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Л., 1983.
32. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Л., 1980.
33. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Л., 1980.
34. Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969.
35. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. Воронеж, 1991.
36. Маяковский В.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1972.
37. Мандельштам О. Четвертая проза. М., 1991.
38. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982.
39. Саша Черный. Избранные сатиры и лирика. Л., 1991.
40. Кузмин М. Стихотворения и поэмы. Ярославль. 1989.
41. Лебина Н. Повседневная жизнь советского города: 1920—1930 годы. СПб., 1999.
42. Савченко Л.А. Повседневность: методология исследования, современная социальная реальность и практика. Ростов н/Д, 2001.
43. Сохань И.В. Повседневность как универсальное основание человеческой культуры. Томск, 1999.
44. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1963.

## Глава 4

# РАЗМЫШЛЯЯ О ЛИТЕРАТУРНЫХ КРУГАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

...я боюсь, что у русской литературы  
одно только будущее — ее прошлое.

*Евгений Замятин, 1921*

В размышлениях о феноменальном всплеске русской культуры Серебряного века невозможно не обращаться к образцам словесного искусства. Как уже отмечалось, 1880-е годы, протекавшие в обстановке предельно обострившихся противоречий, предвещали и вплотную формировали эстетическое обновление литературных тем, мотивов и образов. Можно еще раз повторить, что в отечественной литературе шел активнейший поиск новых путей освоения художественной гармонии.

Неоднократно же приводились примеры высказываний, мнений авторов неоднородных эстетических ориентаций о смене художественных вех в России новейшей эпохи, о сущности и совершенно особых тенденциях нового искусства. Добавим фразу К. Случевского (1837—1904), которому, как заметила Л.А. Смирнова, обычно вместе с Вл. Соловьевым (1853—1900) и К. Фофановым (1862—1911), *«отводилось странное место “между” классической и “порубежной” литературой»* (1, с. 12): *«...новые идеалы, несомненно, уже носятся между нас... Заговорят ли они, где и как, неизвестно, но близость Заревых лучей чувствуется даже и не очень чувствительными натурами, а свежая поросль зеленеет»* (2, с. 401).

Эта свежая поросль была ощутима не только в творениях первых декадентов. Новое дыхание времени серьезнейшим образом прочитывалось у всех русских модернистов:



символистов, акмеистов и футуристов. Но и реализм (ведущее направление русской литературы XIX века) на рубеже веков претерпевает настоящее видо- и формоизменение.

Главные вопросы тайн бытия, поиски смысла жизни, эволюция души человека по-прежнему главенствовали в произведениях писателей реалистической направленности. Но изменившаяся эпоха, наука, техника, уклад жизни (по Блоку «даже политика») добавляли в литературные произведения новую специфику, особое «*нечто*» в духе настроений рубежа веков в русском реализме.

Эти изменения действительности сознавали «живые классики» — Л.Н. Толстой, В.Г. Короленко, А.П. Чехов. В их работах рубежа веков прослеживается новая линия в развитии отечественного реализма. Во многом под влиянием великих писателей — споря с ними и даже отвергая их — будет формироваться литература Серебряного века.

Нельзя переоценить значение для новой литературы самой личности А.П. Чехова и его произведений на рубеже XIX и XX веков. Это заметил в 1900 году М. Горький, который писал Чехову по поводу его «Дамы с собачкой»: «*Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм...*» (3, с. 113).

Герои маленьких повестей и рассказов А.П. Чехова — «с *ущербми, надломами и вывихами воли*» (4, с. 81) — пытаются обрести почву под ногами, но никакой основы для душевного равновесия почти не находят. «Смутная» эпоха переоценки ценностей для растерявшихся во времени людей размывала что-то главное и самое важное в понимании происходящего. Политика, власть, наука и искусство, вечные ценности перестают цементировать основу жизни человека. И Чехов не судил и даже не оценивал поступки своих героев, что давало основание многим критикам упрекать писателя в нечеткости и болезненной вялости сюжетов. Но, как кажется, именно Чехов один из первых сумел художественно очертить зыбкую, неверную и колеблющуюся жизнь рубежа двух веков. И герои его произведений — непоследовательные люди, которые живут в

выматывающем мире скудной, нецельной пошлой жизни, и оттого совершают глупые, часто бессмысленные и нелогичные поступки.

«Пошлость жизни» — одно из ключевых понятий эстетического мира Чехова. Пошлость «скудной жизни», обыденной и пустой, под бесконечные разговоры с пережеванными идеями — «простая история» в произведениях писателя. А время подгоняло — многим жить так уже не хотелось, «не моглось». Особенно творческой интеллигенции или просто людям с активной жизненной позицией. Размышляя о книгах А.П. Чехова, К.И. Чуковский называл его *«наиболее выразительным писателем своего поколения»* именно потому, что *«чеховская тема о борьбе человеческой воли с безволием есть основная тема той эпохи»* (4, с. 82).

Душевная борьба героя, незавершенные конфликты, разрушение иллюзий, старых идеалов, обретение хоть какой-то жизненной «волевой» основы — отчасти главное содержательное наполнение произведений позднего Чехова. Реалисты Серебряного века осмысливали и начинали развивать чеховские образные обобщения. После спектакля МХТ по пьесе А.П. Чехова «Три сестры» писатель Леонид Андреев заметил: *«Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает в пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется, — вот основная трагическая мелодия “Трех сестер”, и только тот, кто в столах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А.П. Чехов — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом»* (5, с. 312).

Сознавая, что художественные открытия обусловлены и тем, что связь преемственности и новаторства — всегда залог непрерывности развития литературного процесса, — вновь хочется закольцевать историко-литературные времена и привести слова С. Довлатова, писателя другой «переломной» эпохи: *«Можно благоговеть перед умом Толстого. Вос-*

*хищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (6, с. 168).*

В повестях, рассказах и драмах Чехов стремился показать жизнь обыкновенную, гладкую, без героического самопожертвования. С его легкой руки в литературе утвердились — и дали дорогу другим авторам — герои «негероического» толка, средней руки интеллигенция, врачи, учителя, аптекари, студенты и различные «толстые и тонкие» чиновники.

Подобные герои переполняют произведения новых писателей реалистического направления, в частности авторов кружка «Среда» и издательства «Знание»: Н. Телешова, И. Бунина, М. Горького, А. Куприна, Л. Андреева, А. Серафимовича (1863—1949), В. Вересаева, Скитальца (1869—1941), Е. Чирикова (1864—1932) и других. Большинство из них прошли пути тяжелого практического «дна» жизни. Жизнь — как *«мои университеты»* — определение М. Горького, который в письме к М.Г. Ярцевой рекомендовал смотреть на *«людей, на жизнь, на горы, море, цветы, камни, пыль, грязь — на все!»* (3, с. 216), а К.С. Станиславскому писал о том, что *«жизнь тяжела, трагична; но все же — лучше ее нет ничего»* (3, с. 219).

Многие писатели странствовали «по Руси», не имели — и долго — постоянного места жительства. Так входили в литературу, например, М. Горький, А. Куприн, В. Шишков (1873—1945), М. Пришвин (1873—1954). Небезынтересна судьба С. Петрова, который псевдонимом определил свой некий социальный статус — Скиталец. Петров — сын крестьянина, бывшего крепостного, потом вольного гуслеяра, бродившего с сыном по ярмаркам. Сам Скиталец, в поисках жизненного пути, служил то писцом в суде, то певчим в церковном хоре, был актером и репортером. Встреча с М. Горьким определила судьбу будущего писателя: в 1898 году он примкнул к обществу писателей-знаньевцев, а в 1902-м издал свою первую книгу рассказов и песен. Персонажи произ-

ведений авторов, «университеты» которых были так подчас суровы, заговорили языком не столичного петербургского жителя, а речью человека Сибири и Севера, Урала, Сахалина, многих отдаленных провинциальных уголков России. Реалисты Серебряного века активно расширили географическое пространство художественного изображения жизни и утвердили нового героя.

И. Сухих справедливо писал, что чеховские произведения «спутали привычную литературную иерархию» (7, с. 39—40). Почти в прошлое отходит многотомное, подробно-скрупулезное, детализированное описание картин быта, время ускоряется, почти не делаются разъяснительные эпилоги и объемные портреты в произведениях. Появляются новые формы художественной изобразительности: аскетичная сюжетная простота, смыслообразующая символическая деталь, калейдоскопическая многогеройность, подтекст (и не только в драме). Чеховская лаконичность и емкость слова, как кажется, дала дорогу почти всей русской литературе XX века. Сюжеты становятся линейными, не подробно-распространенными. Популярен жанр рассказа, очерка, художественных циклов. Почти не рисуют биографии героев на протяжении всей жизни — один-два ключевых эпизода могут составить фабулу произведения. Лев Николаевич Толстой остался, пожалуй, последним романистом уходящего времени.

Писатели, как метко заметил Мопассан, каждый себе создает особую иллюзию внешнего мира. Мир «иллюзии» писателей реалистической направленности Серебряного века у каждого свой. Он мог быть жизнеутверждающим у А.И. Куприна, поэтическим и многоцветным у М. Горького, мрачным и циничным у Л.Н. Андреева, с трагическими контрастами у И.С. Шмелева (1873—1950), с четко выраженной социальной направленностью у Н.Г. Гарина-Михайловского (1852—1906), с тайными закономерностями сопряжений жизни, любви и смерти у И.А. Бунина. Образный мир произведений этих и других писателей явился настоящим документом эпохи, сви-

детельством той огромной внутренней перемены, которую на рубеже веков переживали многие авторы.

В повести Ивана Шмелева «Гражданин Уклеякин» (1907) прослежены метаморфозы сапожника Уклеякина, который последовательно из измученного, отчаявшегося пьяницы превращается в деятельного человека, «гражданина». Эти изменения произошли оттого, что по царскому Манифесту Уклеякину впервые были даны права избирателя. Из темного подвала выходит он навстречу новой жизни: «...тоска уходила, и жизнь начинала манить будущим, которое еще таится, но уже идет и придет и принесет что-то хорошее. И рождалось трепетное, позывающее ожидание». Человек воскрес, он чувствует, что «близится что-то грозное», он слышит «никогда раньше не слыханные слова». Водка была оставлена, «незаметно уходила из души Уклеякина тоска и озлобление...». Используя любимый художественный прием контраста, писатель показал «явное» Уклеякина: «...он сам, обыденный Уклеякин ...как высохшая вобла. Всегда грязный, с запахом лука... сапожного вара и потной захластости» — и то неявное, «не сознаваемое, а лишь чувствуемое», что таилось «глубоко внутри»: «Оно-то всегда, всегда ныло в нем, билось мучительно, точно хотело вырваться из него и умчаться...» (8, с. 42—43; 47—48; 56).

История маленького человека Уклеякина, вся его жизнь уместилась на нескольких десятках страниц. Невеселый мир шмелевских героев обыден и почти примитивен, но жизнь нарисована со всеми «реалистическими подробностями, со всем изумительным богатством московско-черноземных деталей», — замечал в 1912 году критик В.Л. Львов-Рогачевский. И дополнял: «...художник пережил все порывания своих героев вновь со всей непосредственностью и глубокой искренностью...», «его мечта о новой жизни и новых людях просвечивает сквозь грубо-реалистическую, подчеркнутую некрасивую оболочку» (9, с. 246, 248).

В начале 1900-х годов в литературу входит И.А. Бунин-прозаик, уже выработавший в лирике собственную образ-

ную систему изображения мира и человека. Его образ средней полосы России предельно детализирован, практически вся критика и начала века, и дня сегодняшнего отмечает острую художественную наблюдательность Бунина, его образцовое словесное мастерство. Валентин Катаев в «Траве забвенья» вспоминал о своей одесской юности, о том, как он, молодой начинающий поэт, имел счастье не только «трепетать», но и общаться со своим «Божеством» — Иваном Буниным. Катаев стремился в книге очертить не только живой облик поэта, но и выделить некоторые характерные стилевые черты манеры писателя. Вот точное наблюдение: *«Сила Бунина-изобразителя заключалась в поразительно быстрой, почти мгновенной реакции на все внешние раздражители и в способности тут же найти для них совершенно точное словесное выражение»* (10, с. 388).

В рассказах писателя «Антоновские яблоки», «Танька», «Эпитафия», «Сны», «Сосны», «Ночной разговор» и других показана нищая, разоряющаяся крестьянская жизнь и угасающая, печальная судьба помещного дворянства. Особо в наследии Бунина стоят повести «Суходол» и «Деревня». Оба произведения — как панихида по прошлой, уходящей России и тягостное предчувствие того неизвестного, что предвещает новый век. В «Деревне» главное место действия носит символическое название «Дурновка», которое писатель, страдая душой, растягивает на всю нашу землю: *«Россия... Да она вся — деревня...»* (11, с. 153). Критика сломала немало копий о «Деревню», удивляясь тому, как лирический «акварелист» показал отечественную действительность. Писателя упрекали и в отсутствии патриотизма, и в сгущении мрачных черт деревенской жизни, и в пессимистическом видении русского национального характера. Но таков был замысел Бунина, он оставался верен близким ему реалистическим манерам Л. Толстого и особенно А. Чехова. Высоко оценил повесть М. Горький, который замечал: *«Деревня»... была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься*

*уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России?» (3, с. 201).*

Немало написано о творческих исканиях Максима Горького на рубеже двух веков, тем более что его идейно-художественное влияние стало цементирующим для писателей-реалистов кружка «Среда» и издательства «Знание». П. Басинский в недавно вышедшей книге «Горький» рассуждает о невероятном уровне популярности писателя в начале XX века. В чем причины успеха? *«Традиционный метод истолкования произведений с точки зрения заключенного в них социального смысла применительно к раннему Горькому не срабатывал». «Читателя меньше всего интересовал смысл горьковских вещей. Он искал и находил в них настроение, созвучное своему времени» (12, с. 153).* П. Басинский называет М. Горького, учитывая *«мощный разум»* и *«широчайшие познания»* писателя, *«духовным вождем своего времени» (12, с. 441).* С этим мнением сегодня, кажется, согласны практически все.

Пресловутую «путевку в жизнь» М. Горький «выписал» А.И. Куприну, раннее творчество которого складывалось не без влияния выдающегося собрата. Свое известное произведение «Поединок» Куприн посвятил Горькому, благодаря за «смелые и буйные» мотивы в повести. Среди «знаньевцев» Куприн занял свое почетное место. Его колоритные, яркие произведения были подкреплены собственными знаниями «хождений по Руси» и ранним журналистским опытом. Купринские лаконичные рассказы и повести с острыми, динамичными сюжетами и психологически точно разработанными типажам явились прекрасными образцами русской прозы рубежа веков. Его любимые образы — одинокие правдоискатели, противоречивые герои, люди «естественные» и оказавшиеся «за бортом» жизни, офицеры и музыканты, актеры и рыбаки, лесные жители и библейские персонажи. Вслед за Горьким Куприн пытался воспеть человека, *«прекрасного душой и телом, не знающего ни зависти, ни вражды, ни насилия, ни обмана» (13, с. 190).*



Список писателей реалистического направления Серебряного века достаточно широк и многообразен. Многие авторы внесли важный эстетический вклад и сыграли свою роль в развитии искусства слова в России. В данной работе не поставлена цель очертить художественные особенности каждого писателя этого неоднородного пласта русской литературы. Добавим лишь некоторые авторские персоналии, кроме уже названных писателей-«знаньевцев», тех, кто расширял феноменальную палитру литературы реализма. Среди них пролетарские поэты, авторы стихотворений, которые стали широко известными песнями — Л. Радин ((1860—1900), «Смело, товарищи, в ногу...»); Г. Кржижановский ((1872—1959), вольная обработка «Варшавянки» польского автора В. Свенцицкого); Л. Пальмин ((1841—1891), «Дубинушка»); Г. Мачтет ((1852—1901), «Замучен тяжелой неволей...»); Ф. Шкулев ((1868—1930), «Мы кузнецы, и дух наш молод...»); А. Коц ((1872—1943), перевел на русский язык «Интернационал» Э. Потье); Д. Бедный (1883—1945), творчество которого можно сблизить с некрасовской традицией в изображении народной жизни.

Стоит также выделить прозаиков, авторов произведений о крестьянской жизни, сделанных в форме различных хроник, — А. Чапыгина (1870—1937), В. Муйжеля (1880—1924), И. Вольнова (1885—1931), С. Подъячева (1866—1934); Ф. Крюкова (1870—1920), воспевающего особый мир донских казаков; В. Шишкова, который осваивал бесконечные таежные просторы России; Б. Зайцева (1881—1972) и А. Ремизова, последовательно отстаивающих христианские идеалы, принципы нравственного, внутреннего, «природного» очищения человека.

В 1910-е годы появилась целая плеяда писателей нового поколения, в произведениях которых оригинально преломились черты русского реализма. Их стало принято называть в критике «неореалистами»: А.Н. Толстой, М. Пришвин, К. Тренев (1876—1945), С. Сергеев-Ценский (1875—1958). Диапазон художественных интересов писателей был доста-



точно широк. Проникая в творчество авторов и учитывая их эстетическую индивидуальность, понимаешь, как точен и ярк в произведениях фон исторических, экономических, психологических, духовных сдвигов и закономерностей эпохи. Актуальность, многообразие сюжетных коллизий, жанровое разнообразие, пристальное внимание к человеческой личности, психологизм изображения жизни героев, глубокая сосредоточенность на предмете исследования, яркий и виртуозный стиль, переплетение реальности и вымысла, натуралистические подробности и условность, — все это идейно-художественные черты реализма Серебряного века.

Но вернемся к пресловутой «*пестроте*» литературной картины эпохи. В полном противоречии и одновременно нерасторжимом контексте времени в русской литературе рядом с реалистическими завоеваниями шло постепенное развитие модернистских течений.

Русский модернизм Серебряного века представлен тремя основными художественными течениями: символизм, акмеизм, футуризм, хотя некоторые авторы проявляли настолько оригинальные творческие индивидуальные манеры, что их только отчасти можно причислять к модернизму (это относится прежде всего к М. Цветаевой, М. Волошину, А. Ремизову, М. Кузмину).

Модерн — принципиально новое искусство, где главенствовало не содержательное, а формальное представление о непознанности мира, игнорировалась реальность и политика, социальные проблемы. Основным содержанием становился душевно-подсознательный, неуловимо-чувственный, ирреальный опыт человека. Модернистская эстетика во многом прямо противоположна реалистической художественной традиции. Речь идет не только об отечественной литературе. Модернизм — явление интернациональное, в большей степени европейское. Заметное влияние на представителей модернистского искусства в Европе и России оказали философы Кант, Шеллинг, Шлегель, Шопенгауэр и, безусловно, Ницше.

В европейском искусстве первые формы модерна именовались декадентскими (от латинского слова «упадок»). В целом декадентство — это скорее настроение и мироощущение определенной группы художников (преимущественно Франции), разочарованных в существующем миропорядке и не приемлющих реалистической эстетики. Произведения французских «проклятых поэтов» были проникнуты чувством тоски и разочарования, «мировой скорбью», мотивами болезни, смерти и неверия в общепризнанные человеческие идеалы. В их творчестве все перевернуто с ног на голову — жизнь и смерть, добро и зло, любовь и порок. Первые отечественные декаденты совпадали с общим декадентским настроением и мироощущением. Декадентство 1890-х годов, как когда-то русские нигилисты 1860-х, отвергали «всяческие» ценности и больше всего верили в свое самоценное «Я». Эти тенденции были свойственны и «*ранним символистам*» (по определению Л.А. Смирновой) — Н. Минскому (1855—1937), А. Добролюбову (1876—1944?), И. Конеvскому (1877—1901), М. Лохвицкой (1869—1905). (1, с. 17.)

В России к декадентам относились по-разному, но, что точно, преимущественно неодобрительно и без восторга. Актриса старой классической школы Аркадина в пьесе А.П. Чехова «Чайка» называет пьесу своего молодого сына Треплева о некоей Мировой душе «*декадентским бредом*» (14, с. 151); персонаж пьесы М. Горького «Дачники» адвокат Басов явно с ней согласен: «*...все эти модные, пряные книжки вреднее вина, право! В них есть что-то наркотическое... И сочиняют их какие-то нервнорастерзанные господа...*» (15, с. 148). Судя по разнообразным мемуарам Серебряного века, к страшным «декадентам» относили всех странных людей «от искусства» или даже не очень от искусства. Интересный пример: художник С. Виноградов вспоминал роскошный «Праздник роз», устроенный в имении Кучино Н.П. Рябушинским, известным меценатом и покровителем искусств. Темно-красные розы, увитые бе-

седки, изысканная состоятельная публика... и сам — Николай Петрович Рябушинский, который обратил внимание на замужную красавицу за соседним столиком. Муж заволновался — *«вот-вот разыграется ужасающий скандал. Мы все, соседи, из всех сил старались успокоить его, заверяя, что это же не серьезно, что Николай Петрович — “известный декадент”, что это инсценировка, что не надо ничем омрачать такого небывалого празднества»* (43, с. 418). Мирного обывателя успокоило только осознание того, что с декадентами не стоит связываться...

Л.Н. Толстой в трактате 1898 года «Что такое искусство?» рассуждал о творчестве французских декадентов, при этом делая замечания такого типа: *«есть стихотворения менее непонятные, но нет ни одного, которое было бы просто и могло бы быть понято без некоторого усилия»; «стихотворение... смысла которого я не мог понять совершенно»; «Все стихотворения этих поэтов одинаково непонятны или понятны только при большом усилии и то не вполне»* (16, с. 109, 111, 119). М. Горький в статье 1896 года «Поль Верлен и декаденты» называет эту литературную школу *«болезненно извращенной»*, наполненной *«тонким разрушительным ядом»*, ее авторов *«с точки зрения врача-психиатра... психически больными»*. О произведениях декадентов Горький писал: *«Раздражительная нота тоски, вечной неудовлетворенной тоски, и какого-то желания, тоже неудовлетворенного, неустанно звучит в этих стихах, звучит и страшно надоедает ушам общества. Но нечто болезненное и нервное, психоз декадентского творчества, постепенно, незаметно, капля по капле, въедается в кровь общества, и оно колеблется...»* (17, с. 124, 125, 135).

Действительно, декадентские мотивы проникали в общество, что вполне исторически обусловлено — рубеж веков, «смутное время», неясное будущее, переворот в умах... В России нездоровое, болезненное, мрачное ощущение времени, в искусстве — извращенные вкусы, эротика. Хотя

«большое видится на расстоянии»: чистых декадентов в отечественном искусстве было немного. Современные исследователи сошлись в мысли, что декадентство в России было, скорее, непродолжительным настроением в искусстве. Интерес представляет собственно переход от декадентства к символизму в отечественной культуре.

Символизм — первое в русской литературе модернистское течение, вполне самостоятельное и с весомым эстетическим результатом. Хронологически отечественных символистов принято делить на «старших» и «младших» (по принципу поколенческого вхождения в искусство). «Старшие»: Д. Мережковский, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, З. Гиппиус; «младшие»: А. Белый, С. Соловьев (1885—1924), Вяч. Иванов, Эллис (1879—1947) и А. Блок.

Кстати, отводя критиканскую роль своей героине в пьесе «Чайка», сам А.П. Чехов о новых авторах размышлял, возможно, по-другому. Сошлемся на воспоминания А. Куприна, в которых он передал мнение А.П. Чехова: *«Все нынче стали чудесно писать, плохих писателей вовсе нет, — говорил он решительным тоном... Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых наших классиков, ну хоть Писемского, Григоровича или Островского... какое это все старье и общие места. Зато возьмите, с другой стороны, наших декадентов. Это они лишь притворяются больными и безумными, — они все здоровые мужики. Но писать — мастера»* (18, с. 440).

Безусловно, символисты обогатили отечественную культуру множеством открытий, поэтическое слово стало невиданно многозначным, в нем появились дополнительные оттенки и грани смысла. Символизм прочитывался как особая литературная школа. Веря в высокое предназначение культуры, теоретики символизма: Д.С. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», В. Брюсов в «Ключах тайн», К. Бальмонт в «Элементарных словах о символической поэзии» декларировали отказ от объективных критериев

оценок литературного произведения. Они считали, что искусство не должно быть рациональным и злободневным; видели в поэзии необычные, скрытые, музыкальные сочетания мыслей, звуков и красок.

Символисты создали свою эстетическую систему, где многозначный символ — центральная категория. По мысли авторов, вдумываясь в тайные смыслы бытия, можно расшифровать главный ключ к разгадке жизни — символ. Символ в поэзии, по мнению Д.С. Мережковского, становится средством максимального *«расширения художественной впечатлительности»* (9, с. 270). В своей теоретической работе К. Бальмонт писал: *«Как определить точнее символическую поэзию? Это — поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, — сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом... Символика говорит исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие...»* (19, с. 265).

Символизм — принципиально новое художественное мышление, где собственно искусство неизмеримо выше «пошлой» реальности, а художники — творцы, которые создают произведения не для рядового читательского понимания. Ведь высшую реальность могут постичь только посвященные. В туманные стихи символистов надо вчитываться, ловить музыкальную нить их образов, тонуть в завораживающем потоке словесных фраз и мотивов. Можно ли, скажем, рационально понять стихотворение В. Брюсова «Творчество»:

*Тень несозданных созданий  
Колыхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене.  
Фиолетовые руки  
На эмалевой стене*

*Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине... (20, с. 35).*

Как понять зашифрованные смыслы стихотворения? Только углубляясь в его музыку, настроение, в авторскую символику. Никакого общего толкования, никаких единственно-верных критериев оценок. В предисловии к антологии «Русская поэзия “Серебряного века”» М.Л. Гаспаров писал: *«Спрашивается, как же должен подходить к таким текстам современный читатель... оторванный от живой традиции восприятия подобных стихов несколькими десятилетиями культурно-исторической паузы? Как можно проще... Читатель волен из нескольких значений... предпочитать то, которое ближе его духовному складу или настроению, подчинять этому истолкованию... как можно больше образов и мотивов стихотворения. Но все время помнить, что это предпочтение его личное и что прочтение его соседа имеет такое же право на существование...» (21, с. 42—44).*

«Младший» символист А. Белый точно назвал свою работу 1904 года «Символизм как миропонимание». Сегодня, оценивая весомейший вклад русского символизма в отечественную литературу, важно подчеркнуть, что эти авторы создали особую Вселенную, где, по мысли А. Белого, *«символ пробуждает музыку души... Музыка — окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» (9, с. 328).*

В 1904 году вышел первый номер журнала «Весы», где было опубликовано несколько произведений символического направления. По большому счету к этому же году символисты укрепили свои позиции, с ними считались на литературном Олимпе, лирические же произведения завоевывали читательские сердца. Можно было констатировать, что из эксцентричной забавы символизм превратился в настоящее эстетическое направление.

Символисты оставили огромное наследие, которое сегодня серьезно исследуется, эстетические программы, разно-

образе стилевых манер персоналий, и, главное, сам символический литературный мир, игра в Нечто, в Страшный Балаганчик, в летящие Миры, в Потустороннюю мечту, в «неразрывность и неслиянность»...

Можно размышлять об ирреальном, сладостном мире мечты, созданном Ф.К. Сологубом. Его знаменитый роман «Мелкий бес» перекладывается на язык кинематографа, инсценируется по сей день. Привлекает музыкальная магия произведений К.Д. Бальмонта. Стихи из его сборников «Будем как солнце», «Горящие здания», «Только любовь» обязательны в любой антологии русской лирики XX века. Во Вселенной звезд, трав и цветов Бальмонта все переливается, трепещет, горит, здесь укрупнены чувства, сильна острота сиюминутных ощущений и поисков мгновенной красоты:

*Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.*

*Я — внезапный излом,*

*Я — играющий гром,*

*Я — прозрачный ручей.*

*Я — для всех и ничей.*

*Переплеск многопенный, разорванно-слитный,  
Самоцветные камни земли самобытной,  
Переклички лесные зеленого мая,  
Все пойму, все возьму, у других отнимая.*

*Вечно юный, как сон,*

*Сильный тем, что влюблен*

*И в себя, и в других,*

*Я — изысканный стих (19, с. 57).*

Без имени З.Н. Гиппиус не обходится ныне ни одна книга о Серебряном веке. Ее личность совершенно неповторима, она ни на кого не похожа. Ее боялись, ей поклонялись, воспевали ее талант, называли «ведьмой» и «декадентской Мадонной». Гиппиус прославилась своим злым

критическим языком, раскованностью в творчестве и рискованностью в жизни. Их многолетний брак с Д.С. Мережковским удивлял публику и литературное окружение своим редким — на фоне «неверности» века — любовно-дружеским отношением. Союз был истинно духовным, и в браке они не знали ни скуки, ни творческой вражды. При активном содействии З.Н. Гиппиус практически состоялся литературный дебют А. Блока, она благоволила и помогла О. Манделъштаму, сделала первую рецензию на стихи С. Есенина. Важное место в системе ценностей З. Гиппиус занимали проблемы духа и религии. Именно ей принадлежала идея знаменитых Религиозно-философских собраний (1901—1903), сыгравших значительную роль в русском религиозном Возрождении начала века. На этих собраниях творческая интеллигенция вместе с представителями официальной церкви обсуждала вопросы веры. Гиппиус была непременной участницей всех заседаний.

Литературное наследие З.Н. Гиппиус обширно, но для потомков она в первую очередь останется человеком, в котором абсолютно проявилось настроение времени рубежа веков: «манерного», «театрального» и «потерянного» навсегда.

И, конечно и безусловно, властитель дум, «человек-эпоха» — Александр Блок, который, по словам К.И. Чуковского, наркотически, «как луна на лунатиков» (4, с. 268), влиял на новое поколение. Мало того, К.И. Чуковский даже изобрел «диагноз» — «отравление Блоком», ведь, по его словам, лирика поэта действовала на человека «как музыка или гашиш», «всосалась в поры и отравила кровь» (22, с. 538). Начинаящий поэт И. Одоевцева (1895/1901—1990) позднее вспоминала: «В Блоке... все — и внешне и внутренне — было прекрасно. Он казался мне полубогом. Я при виде его испытывала что-то близкое к священному трепету. Мне казалось, что он окружен невидимым сиянием и что, если вдруг погаснет электричество, он будет светиться в темноте. Он казался мне не только высшим



*проявлением поэзии, но и самой поэзией, принявшей человеческий облик и подобие... Я не смела даже произнести его имя — от преклонения перед ним» (23, с. 165).*

Имя Блока при всей многотонности исследовательской литературы остается неразгаданным, привлекающим именно загадкой и тайной. Роковые страсти, неизреченные мысли, тревоги и неустойчивости времени Страшного мира для Блока были понятиями не только литературными и символическими. Он переливал жизнь в стихи, искал не только сознание счастья, но и просто возможности жить на земле, уходил в заоблачные выси и страшился внешних соблазнов *«того вампирственного века, / Который превратил в калек / Достойных званья человека» (2, с. 296).*

Поэзия Александра Блока в сердцах многих поколений, и достаточно трудно в контексте данной работы избрать какое-то одно его стихотворение. Но все же хотелось бы вспомнить некоторые — любимые строки:

*Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух.  
Да, таким я и буду с тобой:  
Не для ласковых слов я выковывал дух,  
Не для дружб я боролся с судьбой...  
...Вот — свершилось. Весь мир одичал, и окрест  
Ни один не мерцает маяк.  
И тому, кто не понял вещания звезд,  
Нестерпим окружающий мрак...  
...Ты — железною маской лицо закрывай,  
Поклоняясь священным гробам.  
Охраняя железом до времени рай,  
Недоступный безумным рабам... (24, с. 251—252).*

Для всей отечественной модернистской литературы символизм имел основополагающее значение, и, как выделяла Л.Ф. Алексеева, *«все другие течения и группы возникли как противостоящие ему, — по отношению к пониманию роли творчества, к слову и образу как первоэлементам поэтического искусства» (25, с. 3).* О «других течениях и группах» в России заговорили с определенным кризис-

ным настроением в отечественном символизме. Именно так обозначил этот историко-литературный момент, «кризис», А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» (24, с. 270). Он же прочитал в 1910 году программный доклад «О современном состоянии русского символизма», где отметил, что пройдена *«известная часть своего пути»* и явился вопрос времени: *«быть или не быть русскому символизму?»* (26, с. 141, 149).

Действительно, символические круги были слишком противоречивы и неоднородны, кроме того, в каком-то смысле постепенно исчерпалась былая популярность их поэзии. Попытки утонченной красоты уводили в некие болезненные и даже абсурдные выси. Искусство самоуглубления, подчеркнутость творчества «для посвященных» приводили иногда к тупику мысли. Глубокий кризис мировоззрения пережили многие, в том числе Александр Блок.

В литературной среде обозначились новые веяния. В 1911 году появился «Цех поэтов», к 1912 году «цеховики» заговорили о новой поэтической школе — акмеизме (от греческого слова «акме», что переводилось как «цветущая пора» и «высшая степень чего-либо»). В 1913 году в журнале «Аполлон» были опубликованы первые теоретические манифесты акмеистов — Н. Гумилева и С. Городецкого.

Таким образом, акмеизм, как и символизм, течение исторически обусловленное. 1911—1913 годы — время недолгого расцвета акмеизма, момент определенной стабильности общественной жизни.

Мистический туман и неземное бытие символистов в литературных кругах вызывают почти скептическое отношение. Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» дерзко утверждал, что *«символизм закончил свой круг развития и теперь падает»*, хотя *«слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом»* (27, с. 335). Еще раз вспомним о фантастически быстро летевших годах Серебряного века — символизм не просуществовал и двадцати лет,

а неробкий собрат по перу называет еще существующую школу — «предком»!

Н. Гумилев в поисках слова призывал отказаться от их многозначной «зыбкости», содержание произведений должно стать «более устойчивым»; образы вполне способны наполниться «земной тяжестью», а изображение жизни должно быть «ни мало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие...». (27, с. 336, 337, 339). Акмеисты не желали вносить поправки в жизнь и пытались изображать земное пространство мира, любоваться его материальными проявлениями красоты. В статье «Утро акмеизма» О. Мандельштам требовал от искусства «слова как такового», «реальности в поэзии» и заявлял, что «для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов». (28, с. 18—19).

Литературного времени существования акмеистам эпоха выделила немного. И серьезной эстетической программы (как символисты) акмеисты детально не разработали. Протестуя против символизма, не принимая их многозначный образ, отказываясь от решения «проклятых вопросов» жизни, акмеисты видели красоту мира и в этом эстетическом, прочувствованном, конкретном любовании достигли удивительного эффекта. Достаточно только персонально вспомнить авторов этого нового модернистского течения — Н. Гумилева, А. Ахматову, О. Мандельштама, С. Городецкого, близких к акмеистам Г. Иванова и М. Кузмина (два последних участвовали в определенном смысле в становлении нового течения, но окончательно не принадлежали к нему).

Мир имеет формы, вес и конкретную образность — один из лозунгов акмеистов. В любовании вещами, предметами быта и мелочами, не стоящими для кого-то «глобального» внимания, акмеисты, думается, пошли как никто другой далеко в отечественном искусстве слова.

Популярный в литературных салонах Петербурга (особенно в «Бродячей собаке») Михаил Кузмин со вкусом «ви-

тал» в легкой, призрачной и одновременно грешно-ядовитой атмосфере северной столицы. Он декларативно требовал «прекрасной ясности» и эстетизировал «вещный мир» (в начале своего творческого пути вполне по-моцартовски, светло и легко):

*Как люблю я, вечные боги,  
прекрасный мир!  
Как люблю я солнце, тростники  
и блеск зеленоватого моря  
сквозь тонкие ветви акаций!  
Как люблю я книги (моих друзей),  
тишину одинокого жилища  
и вид из окна  
на дальние дынные огороды!  
Как люблю пестроту толпы на площади,  
крики, пенье и солнце,  
веселый смех мальчиков, играющих в мяч!  
Возвращенье домой  
после веселых прогулок,  
поздно вечером,  
при первых звездах,  
мимо уже освещенных гостиниц  
с уже далеким другом! (29, с. 62).*

Увлекаясь в целом великолепным художественным наследием Анны Ахматовой, нельзя не выделить акмеистическую простоту и ясность стиля, какую-то уникальную буднично-спокойную конкретику ее ранних стихов:

*Двадцать первое. Ночь. Понедельник.  
Очертанья столицы во мгле.  
Сочинил же какой-то бездельник,  
Что бывает любовь на земле... (30, с. 112).*

Ахматовские «перчатки», «муфты», «свечи», «челки», «юбки» — не просто вещи. Через «вещные детали» в ткани стихотворения передавалось внутреннее состояние лирической героини, трепетное и приземленное, влюбленное и одинокое. В первом ахматовском сборнике 1912 года «Ве-

чер» *«драматизм человеческих отношений, достигший высшей точки, передан чрезвычайно лаконичным, простым, разговорным языком, когда о чувствах героев, как в прозе Толстого, говорит лишь жест или какой-то предмет»* (31, с. 38).

Женская сущность стихов Ахматовой раздвинула рамки любовной лирики Серебряного века, а ее второй сборник 1914 года «Четки» сделал автора самым популярным поэтом России. Женщина заговорила в стихах Ахматовой о любви, разлуке и одиночестве, явила миру тончайшие нюансы чувств, удивила читателя своей проникновенной глубиной. В.М. Жирмунский заметил: *«Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне реальных, конкретных, простых и земных... стихи Ахматовой говорят о неизменно женском»* (32, с. 36) Как свидетельствует А. Хейт, в России даже появилась игра *«рассказывать “Четки” Ахматовой: кто-то говорил первую строку стихотворения, а другие подхватывали их и продолжали наизусть»* (31, с. 48), настолько стихи поэта были популярны.

В своих воспоминаниях Анна Ахматова заметила, что Гумилев *«моложе Блока только на семь лет, но между ними — бездна»* (31, с. 235). Действительно, трудно не согласиться. Николай Гумилев свой путь в литературе начинал в период расцвета символической поэзии и сначала ориентировался на К. Бальмонта и В. Брюсова. Но можно говорить об эволюции поэта, о его личном «преодолении символизма». Между двумя соперниками на поэтическом Парнасе, Блоком и Гумилевым, права Ахматова, — существовала некая *«бездна»*: эстетическая, стилевая, мировоззренческая. Поэтов примирило время и смерть в один 1921 год.

Рыцарь поэзии, идеолог акмеизма Николай Гумилев прожил яркую и насыщенную жизнь. Только из-за несчастий XX века трагически короткую. Он был, пожалуй, самым последовательным акмеистом, хотя, если изучать его

творчество в комплексе, понимаешь, что Гумилев больше «играл» в придуманное им течение. Это было так свойственно призрачно-нелогичному времени Серебряного века: декларации и манифесты одно, а высшее предназначение поэта — совсем другое.

Гумилев родился поэтом и стал им в «нужное» для отечественной литературы время. *«Стихи были всей его жизнью»*, — писал С. Маковский. (33, с. 74). А «измы» и декларации? Сошлемся на А. Блока: *«Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно... Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать»* (26, с. 420). Кроме того, в контексте данной работы хотелось бы сослаться на известные строки К.И. Чуковского об А. Блоке и, рассуждая о феномене литературы Серебряного века, трактовать их шире: *«Поэзия существует не для того, чтобы мы изучали или критиковали ее, а для того, чтобы мы ею жили. И какое мне дело, был ли Блок символист, акмеист или неоромантик, если я хочу, чтобы его стихи волновали меня, хочу позволить себе эту роскошь, для критиков почти невозможную, — тревожиться ими, а не регистрировать их по заранее подготовленным рубрикам?»* (22, с. 523—524). К.И. Чуковский считал, что относиться к поэзии, как к *«материалу»*, значит быть *«душителем»* поэта, сам Блок *«заранее презирает того, кто превратит его трудную и праздничную жизнь в мертвый учебник словесности»* (22, с. 525). Сказанное, с нашей точки зрения, может быть отнесено не только к Блоку, но и ко многим другим авторам.

Перенасыщенная событиями жизнь Николая Гумилева не помешала стремительному расцвету его поэтического дара. Гумилев, как и многие творцы Серебряного века, создал свой художественный мир. Да, конкретный, земной, отчасти экзотический, одновременно трагический и побе-

дательный. Лирический герой Николая Гумилева с собственной активной жизненной позицией легко сопоставим с его создателем — эту мысль доказывали многие литературоведы. Странник, искатель земных приключений, капитан своей жизни, brutальный конквистадор, Дон-Жуан и воин — это не совсем, конечно, исчерпывающий список ликов героев поэта.

Лирический герой Гумилева искал свою *«долю кровавую»*, сознавая *«несравненное право — / Самому выбирать свою смерть»* (33, с. 64); мучительно грезил прошлым:

*Я, верно, болен: на сердце туман,  
Мне скучно все, и люди, и рассказы.  
Мне снятся королевские алмазы  
И весь в крови широкий ятаган...* (33, с. 187).

Он пытался явить петербургской грустной девушке, которая *«долго вдыхала тяжелый туман»*, красоту *«веселых сказок таинственных стран»* и необыкновенность дикого жирафа, подобного *«цветным парусам корабля»* (33, с. 84).

Н. Гумилев в своем последнем, позволим себе определение, «предрасстрельном» сборнике 1921 года «Огненный столп» (Л.А. Смирнова его называет лучшей книгой поэта) (34, с. 353) подвел жизненный итог и напрямую обратился к своим читателям. Он, чтобы не тяготить будущих критиков ненужной работой, сразу объяснил, что читателей *«не оскорбляет... невзрастенией»* и *«не унижает душевной теплотой»*, *«не надоедает многозначительными намеками / На содержимое выеденного яйца»*.

*Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,  
Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать что надо...  
...А когда придет их последний час,  
Ровный красный туман застелет взоры,  
Я научу их сразу припомнить  
Всю жестокую, милую жизнь,*

*Всю родную, странную землю  
И, представ перед ликом Бога  
С простыми и мудрыми словами,  
Ждать спокойно Его суда (33, с. 452).*

Третье модернистское течение в литературе Серебряного века — футуризм. Самое скандальное и эпатажное, самое категоричное и, пожалуй, наиболее полно отражающее предвоенный дух в стране. Мы уже отмечали, как относились к подобным новоявленным авторам, сбрасывающим с «парохода современности» всех и вся. При этом, сознавая весь комплекс новаторской эстетики футуристов, разрыв между тремя течениями русского модерна не так уж и очевиден. Изучая влияние символизма на постсимволическую поэзию в России, О.А. Клинг писал: *«На русскую поэзию 1910-х годов значительное воздействие оказал художественный опыт, накопленный за короткий промежуток времени отечественным символизмом... «Латентный» символизм ощутим и в творческих исканиях таких, казалось бы, далеких от символизма поэтов, как В. Хлебников, В. Маяковский, других футуристов»* (35, с. 1). Сам В. Маяковский в автобиографии «Я сам» писал о том, как в Бутырской тюрьме *«бросился на беллетристику»* и *«перечел все новейшее»*. И уточнил, что у Белого и Бальмонта *«разобрала формальная новизна»*, *«попробовал сам писать так же хорошо, но про другое»* (36, с. 10).

Футуристы, как символисты и акмеисты, придерживались антиреалистической тенденции, хотя эстетическая установка у них была собственная, *«речетворческая»*, пользуясь определением из манифеста 1913 года «Слово как такое» (9, с. 349). В этом и других манифестах футуристами декларировалась абсолютная субъективность выражения поэтической формы и слова, радикально революционная свобода волеизъявления художника. В манифесте 1913 года «Садок Судей II», который подписали братья Д. и Н. Бурлюки (1890—1920?), Е. Гуро (1877—1913), В. Маяковский, Е. Низен, В. Хлебников, Б. Лившиц, А. Крученых, были



выдвинуты «новые принципы творчества»: «расшатывание синтаксиса», «отрицание правописания», «уничтожение знаков препинания». Кроме того, футуристы «сосредоточили общее внимание на новых, уже открывающихся перед нами заданиях» так: «Нами сокрушены ритмы... Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту»; «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами»; и заключали манифест: «Мы новые люди новой жизни» (9, с. 350—351).

Как бы сегодня ни оценивались «словотворчество» и «словоновшества» футуристов, они, как и предшествующие модернисты, явились вовремя, исторически оправдывая предвоенные настроения. О футуристах заговорили многие, и всегда умевший ценить новое в искусстве В. Брюсов в 1913 году в работе «Здравого смысла тартарары. Диалоги о футуризме» писал: «Я вполне понимаю возникновение футуризма. Это — порождение современных больших городов... Все «омашинилось», говоря футуристическим языком... Поэты не только могли, но должны были найти во всем этом поэзию... они должны были... воспеть нашу городскую хаотическую жизнь...» (37, с. 419). Футуристы имели и собственного читателя — это явно был городской житель, а также революционно настроенное студенчество или социальный слой российских люмпен-пролетариев.

Конечно, футуризм явно выходил за рамки литературы — это было вполне естественным для Серебряного века. Атмосфера анархического скандала прорывалась не только на концертах футуристов, она ощутима в названиях сборников, в оформлении книг, в одежде и поведении. Надо сказать, что скандал футуристы умели хорошо организовывать, их «действия» производили впечатления, особенно на добропорядочных обывателей. В. Шкловский вспоминал один публичный доклад К.И. Чуковского с конечным выводом критика: «Ничего не выйдет у футуристов!» Разгоряченный зал «решил бить» этих футуристов, но «Маяков-

*ский прошел сквозь толпу, как раскаленный утюг сквозь снег». (38, с. 71—72).*

Не брезгуя никакими средствами художественной выразительности, футуристы претендовали на мировое лидерство в литературе. Вспоминая прошлое, В. Каверин в автобиографической книге «Освещенные окна» размышлял о «*магическом влиянии*» Блока на его поколение и о первом знакомстве с футуристической литературой: «*...В утешение он прочел мне несколько стихотворений Блока, и новая жизнь открылась для меня. Я влюбился в Блока...*» (39, с. 110). Но однажды, как вспоминал Каверин, он вернулся с книжного развала с футуристическим сборником «Стрелец», в котором впервые прочел Маяковского и Бурлюка. «*Я был поражен — не стихами, которые мне не понравились, а тем, что эти поэты жили и писали, не думая о том, что одновременно с ними живет и пишет Александр Блок. Это было открытием*» (39, с. 202).

Футуризм имел разнообразные последствия в русской литературе. В чем-то, можно сказать, и негативные. В восприимчивую публику, уже разогретую свободой нравов, массовой культурой и «вывихнутым» временем, легко вбрасывались разрушительные импульсы и желание эпатажа буржуазного болота. Масса всегда получает то, что хочет, а молодежь всегда тянется к тем, кто умело может позвать за собой на «новое дело». В совершенно нерядовой книге Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского» глава о футуристах недвусмысленно названа «Братья-разбойники». Карабчиевский, рассуждая о «*походе на литературу*» футуристов, замечает: «*У футуристов в совокупности было все, что надо: и трезвый расчет, и деловая энергия, и наглядность, и твердая беспринципность — но и теневой, осеняющий гений Хлебников, и реальный, вполне живой Маяковский*» (40, с. 173, 174).

С книгой Ю. Карабчиевского, особенно с представленным им Маяковским можно спорить — и спорили. Хотя надо бы учесть, что футуристы, Игорь-Северянин, В. Хлебников,

Е. Гуро, все же доказали, что поэзия — не окаменевшая почва классической традиции. Русский авангард XX века очень многое взял у первых русских скандальных футуристов — кто с этим спорит сегодня. А что касается Маяковского, то он действительно был реальным и живой.

Современное литературоведение почти соскоблело «мраморную слизь» и позолоту с Маяковского. Снят идеологический запрет на соединение Маяковского с бунтующим футуризмом, совершенно ясно, что поэта от «братьев-разбойников» не стоит отделять. Надо только читать стихи Маяковского не выборочно, истолковывать их не превратно и грубо, а его мировоззренческую драму не понимать как комедию и фарс. Он завещал «живым» разговаривать с ним, как с «живым» же, и мечтал, что его поэзия пройдет не как «косой дождь» по стране.

Маяковский — одна из культовых фигур феноменального Серебряного века, яркая личность яркого времени, новатор литературной формы и тонкий лирик. Г. Адамович (1892—1972) в 1967 году подчеркнул, что Маяковский был *«бесконечно умнее раз навсегда принятой поэзы»* (41, с. 32). А что касается сугубо футуризма, как модернистского течения начала века, то Маяковский явно не вмещался только в него. Поэту было позволено многое, любой словесный эксперимент: он мог богохульствовать в «Облаке в штанах», дружить со скрипкой, как с *«деревянной невестой»*, с возгласом *«Нате!»* отпускать на волю *«бабочку поэтиного сердца»*, зажигать звезды и запросто спрашивать у *«всех»*:

*А вы  
ноктюрн сыграть  
могли бы  
на флейте водосточных труб?* (36, с. 35).

Русский модернизм подарил XX веку невиданное разнообразие школ и течений, выразил себя в творчестве крупных и непохожих талантов. Отечественную школу модерна питали машинные технологии начала века, темп

истории, разнообразные формы и направления художественной мысли. *«Модернизм предлагает нам трудное искусство, — замечает А. Генис. — Целый век мы привыкли с ним жить, но и до сих пор многим не по зубам его головоломная поэтика. В этом нет злого умысла художника... Модернизм совершил “Коперников переворот” в искусстве... Традиционные формы реалистического искусства пытались создать иллюзию действительности, изобразить “кусочек жизни”. Модернизм поставил под сомнение не только возможность изображения реальности, но и само существование ее... Модернизм не разрушал, а выпаривал реализм. И каждый из его гениальных мастеров действовал по-своему»* (42, с. 203).

### Примечания

1. *Смирнова Л.А.* Новейшая русская поэзия на рубеже XIX—XX веков: ее предтечи и зачинатели // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы международной научной конференции. М., 2003.
2. *Случевский К.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1988.
3. *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. М., 1954.
4. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1965.
5. *Андреев Л.Н.* Земля: Повести, рассказы, фельетоны. Тула, 1982.
6. *Довлатов С.Д.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. СПб., 2000.
7. *Сухих И.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.
8. *Шмелев И.С.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1989.
9. *Соколов А.Г., Михайлова М.В.* Русская литературная критика конца XIX — начала XX века. М., 1982.
10. *Катаев В.* Святой колодец. Трава забвенья. Алмазный мой венец. М., 1981.
11. *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1988.
12. *Басинский П.* Горький. М., 2006.

13. *Волков А.* Творчество А.И. Куприна. М., 1981.
14. *Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1985.
15. *Горький М.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1990.
16. *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 15. М., 1983.
17. *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1953.
18. *Куприн А.И.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1982.
19. *Бальмонт К.Д.* Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза). Ярославль, 1990.
20. *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1973.
21. *Гаспаров М.Л.* Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «Серебряного века»: 1890—1917. М., 1993.
22. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969.
23. *Одоевцева И.* На берегах Невы. М., 1988.
24. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Л., 1980.
25. *Алексеева Л.Ф.* Русская поэзия 1910—1920-х годов. Поэтический процесс и творческие индивидуальности: Автореф. дис. ... доктора филологических наук. М., 1999.
26. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982.
27. *Гумилев Н.* Шестое чувство: Стихотворения, статьи. СПб., 2006.
28. *Мандельштам О.* Избранное. М., 1991.
29. *Кузмин М.А.* Стихотворения и поэмы. Ярославль, 1989.
30. *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
31. *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М., 1991.
32. *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
33. *Гумилев Н.* Глоток зеленого шартреза... М., 2001.
34. *Смирнова Л.А.* Русская литература конца XIX — начала XX века. М., 2001.
35. *Клинг О.А.* Влияние символизма на постсимволическую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики: Автореф. дис. ... доктора филологических наук. М., 1996.
36. *Маяковский В.В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1973.
37. *Брюсов В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1975.

38. *Шкловский В.* О Маяковском. М., 1940.
39. *Каверин В.* Освещенные окна. М., 1978.
40. *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского // Театр. 1989. № 8.
41. *Радаков А.А.* «Сатирикон» и сатириконовцы // Литературное обозрение. 1993. № 6.
42. *Генис А.* Модернизм как стиль XX века // Звезда. 2000. № 11.
43. *Виноградов С.* О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.

## Глава 5

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КАНВА ЭПОХИ

Бобэоби пелись губы,  
Вээоми пелись взоры,  
Пиээо пелись брови,  
Лиэээй пелся облик,  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.

*Велимир Хлебников*

Этот раздел не случайно открывается стихами В. Хлебников, писателя с особым языковым мышлением. Он был смелый новатор в литературе, стремился расширять возможности слова, удивить силой и красотой русской речи. Феномен языкового эксперимента Хлебникова вполне сопоставим с отечественными музыкальными поисками ключа гармонии на рубеже веков.

Безусловно, музыкальное искусство Серебряного века развивалось и достигло высокого уровня, на который ориентируются до сих пор. Шли поиски художественных форм, новых средств выразительности в отечественной музыке, осваивалась европейская культура гармонии, расширялись возможности русских композиторов. Серебряный век в музыке — это многообразие направлений и ярких имен, обогативших российскую и мировую музыкальную культуру.

Понятие музыкальности символического языка устойчиво в отечественной истории культуры Серебряного века. В.М. Жирмунский писал, что лирика поэтов-символистов *«родится из духа музыки; она напевна, мелодична... Слова... создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображе-*

*нии поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова»* (1, с. 225). Школа символизма прочно спаяла литературу и музыку, нашла свое яркое выражение в музыкальной культуре рубежа веков. Композиторы основывали свои произведения исключительно на сверхэмоциях, отходили от привычных гармоничных форм в сторону утонченной музыки.

Великий русский композитор А.Н. Скрябин был близок в своем мироощущении к символистам. Его жизнь до сих пор удивляет своими загадками и гениальными прозрениями. Сегодня Скрябина назвали бы вундеркиндом: с пяти лет он играл свободно на рояле, к 14 годам его заметили известные отечественные музыканты и критики, в Московскую консерваторию Скрябин поступил по двум специальностям: как пианист и как композитор. Консерваторию по классу фортепиано он закончил с золотой медалью. Н.А. Римский-Корсаков пожелал сфотографироваться за роялем, на пюпитре которого стояли ноты музыкального сочинения Скрябина. В 26 лет он стал профессором Московской консерватории.

Самостоятельно сочинять Скрябин начал рано, в 23 года дал первый авторский концерт в Петербурге. Необычная, сложная, новая музыка Скрябина не всем пришлась по вкусу — таков уж привычный парадокс для новаторов Серебряного века. Зато музыкальное мышление композитора полностью вписывается в феноменальный контекст эпохи. В.В. Стасов отмечал, что такую музыку еще никто не писал.

В своих художественных средствах Скрябин предвосхитил многие музыкальные открытия XX века. Новаторская, сложная по мысли и по исполнению, страстная, философская музыка композитора создавала особенный мир. Музыка Скрябина доходила до пределов высшего напряжения, до крайнего выражения тревожно-мятущихся чувств. В ней нет привычной традиционной гармонии русской музыки. Композитор углублялся в разнообразные выразительные



импульсы и оттенки, стремясь передать всю полноту ощущения бытия. Скрябин мечтал создать новый лад, разорвать «мажор и минор», создал самозначимый «Прометеев аккорд», предугадывая целый комплекс языковых закономерностей музыки XX века. Скрябин внутренне близок поэзии А. Блока, где «нераздельна и неслиянна» душа и космические выси.

Уникальное явление (но характерное для синтетического искусства рубежа веков) — скрябинские опыты в области цветомузыки. Каждой ноте, по мысли Скрябина, соответствуют определенный тон и краска. Знаменитые симфонии «Прометей» (1910), культовая «Мистерия» — великие достижения синтетического автора. «Мистерия» отняла несколько лет жизни композитора, ибо поставлена была грандиозная задача — показать титаническую волю человека, которая может разбудить его тайные чувства. Скрябин хотел поставить свою «Мистерию» в древнем индийском храме, возвышаясь над всей Землей. Он мечтал синтезировать звук, слово, краску и театр. Это была дерзкая, но неосуществимая идея, ибо Скрябин желал, чтобы в «Мистерии» приняло участие все человечество.

Сложная философская музыка Скрябина постепенно становится популярной. Фортепианные пьесы композитора начинают входить в концертную практику пианистов. Б. Пастернак (1890—1960) называл Скрябина «Божеством» и о его музыке писал с восторгом: *«Трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел»* (2, с. 422).

Еще один «вундеркинд» Серебряного музыкального века — С.С. Прокофьев (1891—1953). Его в 13 лет приняли в Петербургскую консерваторию в класс Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова (1855—1914). Как и у многих творцов эпохи, музыка Прокофьева неожиданная, смелая, он всегда стремился к созданию новых форм в искусстве.

И его музыкальный бунт приняли не сразу. Вот отзыв критика о концерте С. Прокофьева 1913 года: *«На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из доброприличного немецкого училища. Это С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Встает партер и бежит к выходу: “Да от такой музыки с ума сойдешь! Что это, над нами издеваются, что ли?” За первой парой в разных углах потянулись еще слушатели. Прокофьев играет вторую часть своего концерта. Опять ритмический набор звуков. Публика, наиболее смелая часть ее, шикает. Места пустеют. Наконец немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. Публика разбегается. Всюду слышны восклицания: “К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получить удовольствие. Такую музыку нам кошки показывают дома”»*. (3, с. 52). Надо отметить, что и сегодня сложный Второй фортепианный концерт С.С. Прокофьева исполняют нечасто и только признанные мастера.

Интересно, что именно Прокофьеву Маяковский подарил свою поэму «Война и мир» с надписью: *«Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву — Маяковский»*. Никто не считал себя обычной личностью в эту феноменальную эпоху! И еще интересный факт: английская новинка — игра в «ножной мяч» — только прививалась на российской почве (как это происходило в начале века, показано в талантливом художественном фильме наших дней «Гарпастум» режиссера А. Германа-младшего). Так, композитор Л.Л. Сабанеев (1881—1968), не слишком приветствуя футуристов в искусстве, называл С. Прокофьева музыкантом футбольного поколения, и Первый концерт композитора за

четкую ритмику с ударными звучаниями именовал тоже «футбольным». Произведения Прокофьева называли дерзкими и даже хулиганскими. Зато К. Бальмонт, приветствуя свободную, не связанную никакими рамками музыку композитора, посвятил ему свое стихотворение «Ребенку Богов, Прокофьеву»:

*Ты солнечный богач. Ты пьешь, как мед, закат.  
Твое вино — рассвет. Твои созвучья, в хоре,  
Торопятся принять, в спешащем разговоре,  
Цветов загрязивших певучий аромат....  
...В мерцаниях мечты, все новой, все иной,  
С травинкой поиграл в вопросы и ответы  
И в звук свой заронив поющие приметы,  
В ночи играешь в мяч с серебряной луной (4, с. 343).*

Композитор Игорь Федорович Стравинский (1882—1971) стал знаменит в 28 лет, прошел длинный творческий путь и стал крупнейшей фигурой в музыкальном искусстве XX века. Музыка Стравинского многолика, универсальна. В ней соединены отечественные и западные музыкальные культурные традиции. Музыковеды подчеркивают «русскую европейскость» Стравинского, сам он в «Хронике моей жизни» писал о широте своих музыкальных устремлений вне времени и пространства, где «*в едином сплаве*» возможно «*сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада...*» (5, с. 153).

Стравинский — самое крупное открытие Сергея Дягилева. Этого великого организатора и антрепренера композитор почитал как своего духовного отца. Дягилев обратил на Стравинского внимание после его симфонической фантазии «Фейерверк», максимально помог, пестовал композитора и лелеял, пропагандировал музыку.

По заказу С. Дягилева целая группа талантливых авторов создала синтетический балет-сказку по мотивам народных произведений «Жар-птица». Либретто готовил М. Фокин при участии А. Бенуа и А. Головина (1863—1930), музыку написал И. Стравинский. Спектакль поставил Михаил Фо-

кин, заглавную партию исполняла Т. Карсавина. Именно этот балет в Европе в «Русские сезоны» назвали потрясающим «русским чудом».

Для «Русских сезонов» И. Стравинский сделал гениальный балет «Петрушка», где заглавную партию исполнял Вацлав Нижинский. Кукла, марионетка, арлекин, паяц на ниточках — излюбленные образы в искусстве Серебряного века. Идея картонного существа, управляемого невидимой рукой, не нова. Но этот образ наполнился особым смыслом не только в дягилевские «Русские сезоны», он по-разному трактуется у мирискусников, у А. Блока, А. Белого, Вс. Мейерхольда. У И. Стравинского показана балаганная «кукольная» жизнь, мир ярмарочной фантазмагории, маски, которые прикрывают трепетные души. В оркестровые партии вплетены русские песни, уличные шумы, популярные городские мелодии. Балет был показан в Париже в 1911 году и прошел с триумфальным успехом.

Музыкальные произведения И. Стравинского разностильны (недаром композитора называли «хамелеоном»). Это и новаторский балет «Весна священная» (с подзаголовком «Картины языческой Руси»), где воспроизведены весенние гадания, древние обряды, поклонение земле у скифов; это музыкально-сценические произведения с опорой на фольклор «Свадебка» и «История солдата». Музыка Стравинского с ее новаторскими находками до сих пор остается почти непревзойденной по сложности. Дореволюционный этап творчества композитора называют «русским периодом», и именно этот период *«оказал сильнейшее влияние на развитие европейской музыкальной культуры XX века»* (6, с. 372).

Нельзя не назвать имя Сергея Васильевича Рахманинова, музыкальный дар которого был многогранен. Но Рахманинов был не только пианистом, композитором, дирижером, он стал культовой, символической фигурой в мировом музыкальном искусстве. *«Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и*

*потому это русская музыка», — говорил Рахманинов (7, с. 5). В этом смысле работы композитора сильно отличаются от модернистских изысканий Серебряного века. В своем творчестве С.В. Рахманинов опирался на традиции отечественной классики, тематически он «прирастал» русскими мотивами, эмоционально-приподнятые образы музыканта близки к глубинным отечественным духовным корням. Стилль С. Рахманинова более всего близок гармоничной музыкальной традиции П.И. Чайковского (1840—1893). Поэтому мелодизм — ведущее средство музыкальной выразительности Рахманинова.*

Свое слово Рахманинов сказал во многих музыкальных жанрах. Музыканты всего мира исполняют его симфонии, кантаты, романсы (их более 80), оперные партии, сюиты, прелюдии. Но более всего известны фортепианные концерты, которые Рахманинов непревзойденно исполнял сам. Огромным событием стал прозвучавший в 1901 году Второй концерт для фортепиано с оркестром. Слушателей потрясла лирическая природа мощной музыки концерта, сложной по рисунку, но понятной и гармоничной. Рахманинов ввел в концерт колокольные звоны, набатные удары. Три части Второго концерта органически связаны между собой главной величавой темой Родины, могучей и прекрасной. *«...Каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия», — писал Н.К. Метнер (1879/1880—1951). (7, с. 58). В финале концерта композитор утверждает победу Любви и Света.*

Фортепианная музыка Рахманинова — уникальное явление, составившее целую эпоху в мировой музыке. Сегодня на всех музыкальных международных конкурсах, фестивалях пианисты обязательно обращаются к его произведениям. Сам же Рахманинов-исполнитель остался в культуре XX века легендарным пианистом, покоровшим весь мир. Музыка Рахманинова — звучащий фон нашей жизни, полнозвучное и величественное достояние фонда мировой музыкальной культуры.

В развитие музыкального театра, оперно-исполнительского искусства Серебряного века существенный вклад внесла Московская Частная русская опера, с размахом созданная российским промышленником и меценатом Саввой Мамонтовым. Здесь дирижировал С. Рахманинов, костюмы и декорации делали выдающиеся русские художники — К. Коровин (1861—1939), В. Поленов, И. Левитан, В. Серов, В. Васнецов. В Частной опере ставили оперы русских композиторов, которыми пренебрегал Императорский театр: М.И. Глинку (1804—1857), М.П. Мусоргского (1839—1881), Н.А. Римского-Корсакова. Национальная характерность музыки и постановок была величайшей заслугой Частной оперы Мамонтова.

В 1896 году в мамонтовском заведении состоялась премьера оперы Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка», от которой отказался Императорский театр. В партии Ивана Грозного выступил новый солист Частной оперы — Федор Иванович Шаляпин (1873—1938), которого Савва Мамонтов переманил из Санкт-Петербургского Мариинского театра, где певца держали на вторых ролях. Шаляпин был выходцем из крестьян, пел когда-то в церковном хоре и никак не мог похвалиться классическим музыкальным образованием. О переходе к С. Мамонтову Ф. Шаляпин вспоминал: *«Я работал с энтузиазмом и как губка впитывал в себя лучшие веяния времени, которое во всех областях искусства было отмечено борьбою за обновление духа и формы творений»* (8, с. 56).

Над ролью Ивана Грозного Шаляпин работал с воодушевлением и позже говорил, что это была первая вещь, в которой он по-настоящему нашел себя. Успех Шаляпина был ошеломляющий. Москва безумствовала, поклонники бежали за экипажем, в котором певец триумфально возвращался домой со спектакля. Количество ценителей удивительного дара Шаляпина быстро увеличивалось, слава певца распространилась по всей России.

В отличие от чиновников Императорской сцены Мамонтов быстро осознал уровень дарования Шаляпина. Меценат

позволял певцу в Частной опере делать любые эксперименты в музыке с любимыми костюмами и дорогостоящими декорациями. *«...Из девятнадцати ролей, созданных мною в Москве, пятнадцать были роли русского репертуара, к которому я тяготел душою. Но самым большим благодеянием для меня было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволить себе смелые художественные опыты, от которых мои чиновные вицмундиры в Петербурге перепадали бы все в обморок»*, — подчеркивал Ф.И. Шаляпин (8, с. 56).

На сцене мамонтовской оперы Шаляпин создал могучие образы в рамках отечественного репертуара, которые прославили в Москве, а затем и в Европе русскую музыкальную культуру: Иван Грозный в «Псковитянке» Римского-Корсакова, Досифей в «Хованщине» Мусоргского. В опере «Жизнь за царя» Глинки Шаляпин исполнял партию Ивана Сусанина. Как писала критика, на сцене появился русский мужик в лаптях и навсегда покориł изысканную публику.

Мировая слава Шаляпина началась с 1907 года в Париже, где Сергей Дягилев организовал «Русские исторические концерты». Звучали Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев (1856—1915), Лядов, Рахманинов. Пять концертов явились откровением для Европы, Шаляпин имел необыкновенный успех. В 1908 году Дягилев в «Русские сезоны» показал оперу Мусоргского «Борис Годунов» (монументальные декорации и костюмы к спектаклю делали Библин, Юон (1875—1958) и Бенуа). Борис Годунов — одно из вершинных достижений Шаляпина. По словам Дягилева, уровень действия спектакля невозможно было описать. Париж был потрясен русской музыкой и русским басом — *«...получилось нечто неповторимое и такое, что только и можно назвать театральным чудом... В театре бывают такие сверхъестественные моменты творчества, и именно за них прощаешь все гадкие стороны театра, всю его недостойную обыденщину»*, — писал свидетель триумфа отечественного спектакля (9, с. 494—496).



Александр Бенуа вспоминал об этом легендарном выступлении Шаляпина: *«И до чего же он был предельно великолепен, до чего исполнен трагической стихии! Какую жуть вызывало его появление, облаченного в порфиру, среди заседания боярской думы в полном трансе безумного ужаса... Шаляпин переживал как раз тогда кульминационный момент расцвета своего таланта... Никогда я не испытывал такого мистического ужаса... получился неповторимый эффект...»* (10, с. 483, 486).

Известность Шаляпина укрепляли и партии в классических операх: Мефистофель в «Фаусте» Гуно, Филипп в «Дон Карлосе» Верди. Для России Шаляпин был гораздо больше, чем просто популярный артист, он был настоящим народным кумиром. Певец всегда был в центре внимания, все знали, что такое «жить по-шаляпински» — с размахом, безудержно, широко. Публика на всех углах обсуждала не только свои восторги после концертов великого баса, но и баснословные гонорары Шаляпина, его скандалы, кутежи, причуды. На знаменитом портрете Б. Кустодиева Шаляпин изображен на фоне русских народных масленичных гуляний. Большая и крепкая его фигура на картине неразрывно соединена с шумящим праздником, с пестрой народной толпой. Скульптор С. Коненков (1874—1971) в книге «Мой век» писал о значении Шаляпина для его поколения: *«Что это, невольню думал я, чародейство или передо мной настоящий дьявол — лукавый и могучий?.. Да, Шаляпина надо было не только слышать, но и видеть! Явление потрясающее... Поразил этот артист всю Москву. Опера с приходом Шаляпина как бы родилась заново. Необыкновенной игрой, замечательным голосом своим он перевернул все и вся. Повсюду распевали, подражая Шаляпину. Многие пытались перебасить великого артиста, но куда там! До сего дня этого сделать никому не удалось. Такого Мефистофеля, такого Варлаама, такого царя Бориса никто не видал и не слышал никогда. Сам Шаляпин был чудо-богатырь, красавец... Где бы Шаляпин ни появлялся,*



*он производил чарующее впечатление... Он наслаждался своей властью над людскими сердцами. И, казалось, опера переходит в жизнь... Но шаляпинская власть была всем желанна и мила...»* (11, с. 110—111).

Конечно, Шаляпин был «вокалист, для которого технических пределов не существует» (12, с. 144). Но, кроме того, главная новация Шаляпина заключалась в том, что впервые в оперном театре соединились драматическое мастерство актера и редчайший музыкальный дар. Певец отверг то, что всегда преобладало в русской опере: застывшее положение солиста, фальшивые блестящие костюмы, невнятное пение с неразличимыми словами. Шаляпин отмечал: «...почти все... поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги или слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чем, бишь, это они поют... о любви или о ненависти... Я...решил отныне учиться сценической правде у русских драматических актеров» (8, с. 48). И продолжил свою мысль: «...понял я раз навсегда и бесповоротно — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением» (8, с. 59).

Конечно, необычно было явление Ф.И. Шаляпина в культуре Серебряного века, в продвижении русского народного оперного и песенного искусства в Европе. Но он был не одинок. Можно назвать имена выдающихся отечественных оперных исполнителей: Л.В. Собинова (1872—1934), А.В. Нежданову (1873—1950). Великие голоса прославили русскую оперу Серебряного века.

Начало XX века — расцвет отечественной концертно-эстрадной деятельности. В России появились первые эстрадные площадки: варьете, кабаре, где исполнялись песни, куплеты и романсы. Эти музыкальные жанры были необыкновенно притягательны и принципиально отличались от прежних фольклорных исполнений. Популярны были тюремные и каторжные песни, жестокие городские и мещанские романсы. Непременно использовались образы ге-

роинь с разбитыми сердцами, трагедийные финалы и тоска в припевах. На российской почве прижился и французский шансон, правда, укреплялся он с русской тематикой и специфическими героями.

Среди известнейших исполнителей русских цыганских песен и романсов можно назвать Варю Панину (Варвару Васильевну Панину (1872—1911)), которую приезжали слушать со всей России. С большим успехом она выступала в московском ресторане «Яр». Среди почитателей глубокого, сердечного голоса Вари Паниной был Лев Толстой, к которому специально певица приезжала в Ясную Поляну.

Еще одна «царица народной песни» — Надежда Васильевна Плевицкая (1884—1940). Граммофонные записи ее песен расходились в России огромными тиражами. Плевицкая не училась пению в консерватории, ей специально не «ставили» голос, но, по свидетельству современников, покоряла она другим — сильной страстью исполнения, «народным» голосом, русскими песнями «от земли». В истории отечественной эстрады навсегда остались воспоминания о ее великолепном исполнении песен «Дубинушка», «Раскинулось море широко...», «По диким степям Забайкалья».

«Королевой цыганского романса» называли Анастасию Дмитриевну Вяльцеву (1871—1913). По происхождению она, как и Плевицкая, была из крестьян. Детские годы провела в городе Трубчевске, теперь Брянской области (кстати, с 2002 года Трубчевская детская школа искусств носит имя А.Д. Вяльцевой). Певицу, обладательницу удивительного меццо-сопрано, называли «чудо-красавицей», «художницей песни» и «чаровницей улыбки». Вяльцевой посвятил стихотворные строки Блок, а композиторы — десятки романсов. Один из них — «Не уходи, побудь со мною...» Н. Зубова в исполнении А. Вяльцевой имел огромный успех в России. В зените славы, в 42 года певица ушла из жизни. По свидетельству мемуаристов, ее гроб провожала 150-тысячная толпа поклонников.

На эстраде Серебряного века впервые в 1910-х годах появился народный коллектив — оркестр народных инстру-

ментов под руководством В.В. Андреева (1861—1918). В его репертуаре были русские народные песни. С уникальным коллективом неоднократно выступал Ф.И. Шаляпин. Инструменты для оркестра делали в мастерских известной меценатки Серебряного века княгини М.К. Тенишевой, а балалайки расписывал художник М. Врубель.

В 1911 году в Москве, в Малом зале Благородного собрания состоялось первое выступление крестьянского хора, созданного певцом и хормейстером М.Е. Пятницким (1864—1927). Не сразу светская изысканная публика прониклась духом русских народных песен, которые Пятницкий собирал всю жизнь. Но со временем концерты народного крестьянского хора станут пользоваться успехом не только у широкой публики, но и у знатоков классической музыки. Ныне коллектив прославлен во всем мире, с 1968 года это Государственный русский народный хор им. М.Е. Пятницкого.

Еще одно уникальное музыкальное явление эпохи — Александр Николаевич Вертинский (1889—1957). Исполняя собственные «песенки-арии», он выходил на эстраду в костюмах белого или черного Пьеро, отгораживаясь маской от жаждущей зрелища публики. Маска мечтательного Пьеро, видимо, совпадала с особой индивидуальной манерой исполнителя. Облик Вертинского был одним из оригинальных образов Серебряного века — необычный костюм, набеленное лицо, полумаска, трагический излом бровей, изысканное, грассирующее негромкое пение. *«Боясь своего лица, я делал сильный грим... чтобы спрятать свое смущение и робость, я пел в “таинственном, лунном полумраке”*», — писал А.Н. Вертинский (13, с. 95—96). Знаменитые песенки «Ваши пальцы пахнут ладаном», «Пани Ирена», «В синем и далеком океане», «Маленькая балерина» Вертинский исполнял своеобразно. В своих воспоминаниях певец называл себя «наивным» композитором, который не знал нот и пел «сердцем». Каждая «ария», сочиненная Вертинским — как отдельный роман или новелла, как не-

жная история, как хрупкий, болезненный, экзотический цветок. В них много кокаиновой тоски, сентиментального чувства, особого трагического дурмана предвоенной эпохи.

Сценическое исполнение Вертинского отличала виртуозность: он играл то, что пел, проживая жизни своих маленьких балерин, пажей, принцесс. Он удивительно жестикулировал, знаменитый мхатовец В. Качалов считал, что у Вертинского «поющие руки». Успех у Вертинского был ошеломляющий, популярность — огромная. Уже шли кровопролитные бои Первой мировой, а Вертинский все пел про «маленьких карликов», нежные лепестки любви, загадочные города. Кажется, что, умирая от любви на эстраде, именно он первый оплакал уходящий изысканный Серебряный век. Сегодня песенки Вертинского снова популярны, их перепели его дочь, актриса А.А. Вертинская и — очень неожиданно, современно — Б. Гребенщиков.

Русское музыкальное искусство широко распространилось в Европе и было признано западной культурой. Мир взглянул на Россию новыми глазами, авторитет русской новаторской музыки достиг небывалой высоты.

Завершая разговор о музыкально-художественном искусстве Серебряного века, нельзя не отметить выдающийся вклад деятелей знаменитого объединения «Мир искусства» (оформилось в конце 1890-х годов, просуществовало в отдельных составах до 1924 года). Истоком этого объединения талантливых единомышленников «во имя искусства» и «для самообразования» был гимназический, юношеский кружок мальчиков из интеллигентных семей во главе с А.Н. Бенуа и с 1890 года С.П. Дягилевым. *«Мы горели желанием послужить всеми нашими силами родине, но при этом одним из главных средств такого служения мы считали сближение и объединение русского искусства с общеевропейским или, точнее, с общемировым»*, — писал А. Бенуа (14, с. 185—186).

Мирикусники были едины в своем неприятии всего омертвевшего и устаревшего в искусстве. Художественно-просве-

нительская деятельность авторов объединения имела широкую направленность: музыка, живопись, театр, издательское дело. «Мир искусства» — яркая страница культуры Серебряного века, ее новаторского, революционного духа.

Если художника, критика, историка искусств Александра Бенуа называли «душой» объединения, то Сергея Дягилева можно по праву считать «лицом эпохи», своеобразной символической фигурой нового типа российского деятеля.

Дягилев — личность необыкновенного масштаба. Он не был ни профессиональным художником, ни музыкантом, ни литератором. Возможно, Дягилев не был так талантлив, как люди, которые его окружали. Но он умел объединить, даже воспламенить новаторской творческой идеей единомышленников. Художник М. Нестеров считал, что Дягилев — *«явление чисто русское»* (15, с. 171), ему вторит И. Стравинский: *«он умел распознавать все, что свежо и ново»* (5, с. 68). Дягилев «пробивал» косную академическую среду, деспотично шел «против течения» и добился многого. Сегодня о нем говорят не только как о ловком антрепренере начала века, а серьезно изучают «феномен Дягилева» (16).

Более двух десятилетий каким-то исключительным чутьем и тонким вкусом Дягилев чувствовал новые веяния в искусстве, увлекался, прикладывал колоссальные усилия и сумел реализовать не одну идею, витавшую в воздухе нового века. Свои замыслы Дягилев вместе с мирискусниками осуществлял с фантастической настойчивостью, умел найти денежные средства у меценатов и вложить их в невиданные культурные проекты. С.П. Дягилева часто сравнивали с Петром Великим, и почва для этого сравнения действительно имелась. Как Петр производил свои государственные реформы в России, так Дягилев пытался реформировать отечественное искусство. В частности, ему удалось почти в полном объеме явить миру новое русское искусство (заметим, что именем Дягилева названа парижская площадь около Гранд Опера, а в Монте-Карло ему поставлен памятник).

Как отмечалось, с 1898 года С.П. Дягилев редактировал литературно-художественный журнал «Мир искусства» (издатели — М.К. Тенишева и С.И. Мамонтов). В журнале сотрудничали лучшие умы Серебряного века, литераторы, критики, художники. Прекрасно изданный журнал, с необычными виньетками и обложками, хорошо иллюстрированный, способствовал развитию общего художественного вкуса в России. А. Бенуа замечал, что именно Дягилеву принадлежит идея внешнего вида яркого журнала «*дразнящего*» характера (10, с. 229), а Д. Философов подчеркнул, что мирискусники «*научили русскую публику оценить красоту книги*» (10, с. 230).

В 1898 году в Петербурге открылась «Выставка русских и финляндских художников». Мирискусники во главе с С.П. Дягилевым сумели блестяще ее организовать и компактно устроить. Выставка потребовала от организаторов громадной энергии, хлопот и переговоров, но стала настоящим большим событием в русской художественной жизни.

Среди картин русских художников на выставке были работы К. Коровина, В. Серова (например, «Девочка с персиками»), М. Врубеля (о котором, вспоминал А. Бенуа, все говорили, как о «*каком-то озадачивающем чуде*» (10, с. 188)), И. Левитана, М. Нестерова, Л. Бакста, А. Бенуа, К. Сомова (1869—1939). На эту выставку, что закономерно, обрушилась критика, особенно негативно были настроены идеологи-передвижники. Странные, непривычные картины М. Врубеля и К. Коровина определили как «*оргию беспутства и безумия*» (17, с. 300). А. Бенуа свидетельствовал, что всех авторов зачислили в «*декаденты*», а некоторые зрители «*разражались зычным хохотом перед целым рядом картин*» (10, с. 188). Кстати, о следующей выставке «Мира искусства» В. Стасов написал статью под характерным названием «*Подворье прокаженных*».

И все же Дягилев перевез экспонаты выставки в Германию и свою деятельность по утверждению «*нового искусства*» не оставил. «*Бороться с диктаторской волей*

*Дягилева, умевшего приказывать и убеждать, было трудно», — писал С. Лифарь (18, с. 142). Дягилев гениально почувствовал, что пришел момент, когда можно широко распахнуть окно в Европу, прорубленное Петром Великим, и явить ей лучшие силы русской культуры во всем блеске и великолепии. «Я берусь показывать им настоящую Россию», — декларировал С. Дягилев (19, с. 96).*

В 1899 году Дягилев был назначен чиновником особых поручений при директоре императорских театров. В течение нескольких лет он, в частности, будет редактировать «Ежегодник Императорских театров» и превратит статистический справочник в роскошное издание. Справочник востребован до сих пор, в нем содержались фотографии, репродукции, были воспроизведены факсимильные афиши и программы отечественных театров. Однако «казенная» служба Дягилева будет недолгой. Академические чиновники «от театра» не желали видеть на сцене новаторские балеты и оперы с необычной музыкой и декорациями. После очередного конфликта в 1901 году Дягилев был уволен без права поступления на государственную службу. С этого момента он сосредоточит свои силы только на индивидуальных проектах мирискусников.

С 1899 до 1904 года литературно-художественный журнал «Мир искусства» продолжал устраивать международные выставки русских художников, скульпторов, мастеров прикладного искусства. Эти грандиозные затеи по-прежнему раздражали императорских чиновников, но имели большой успех у настоящих ценителей нового искусства (скажем, в 1900 году на Всемирной выставке в Париже высшие награды получили члены «Мира искусства» К. Коровин, В. Серов, М. Врубель, Ф. Малявин, П. Трубецкой (1866—1938)).

Дягилев организовал выставки и в столицах. Выставка в Таврическом дворце Петербурга 1905 года «Историко-художественный портрет» стала большим событием в культурной жизни России. Для ее устройства Дягилев исколе-

сил чуть ли не всю Россию, выискивая в полуразрушенных имениях сохранившиеся портреты исторических деятелей, заслуженных генералов, забытых сенаторов, отмеченных когда-то высокими званиями и наградами. Результат превзошел все ожидания (С. Лифарь не случайно художественную деятельность Дягилева называл по-настоящему *«апостольской»* (18, с. 67). Подвиг составления выставки оказался достоин ее итогов: она потрясла как исторической, так и художественной ценностью. Все, кто мог, съезжались ее посмотреть. Собрано было четыре тысячи портретов русских художников XVIII и XIX веков. Выставку, которая подводила итог, пройденный русской школой за два столетия, заместитель директора Русского музея Евг. Петрова сегодня по праву назвала *«эпохальной»* (17, с. 5).

В 1906 году в Париже открылась выставка «Два века живописи и скульптуры», организованная Дягилевым. Мирискусники понимали, что России есть что показать миру, и этот первый «Русский сезон» явил глубину содержания и великолепия формы русского искусства. Выставлялись древнерусские иконы, картины XVIII и XIX веков, полотна современных художников. Отдельные залы были отданы М. Врубелю и К. Сомову. Во вступительной статье каталога выставки Александр Бенуа, в частности, писал: *«Это верный образ художественной России наших дней с ее искренним порывом, с ее почтительным восхищением перед прошлым и с ее пламенной верой в будущее»* (18, с. 188). Из Парижа российская выставка была перемещена в Берлин, затем в Венецию. Успех выставок русских художников подтолкнул Дягилева к замыслу проведения и отечественных музыкальных сезонов в Европе. Дягилевские «Русские концерты» 1907 года в Париже ныне называют *«историческими»*. Выступали С. Рахманинов, А. Глазунов (1865—1936) и Ф. Шаляпин; исполняли отрывки из опер Н.А. Римского-Корсакова, М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского. Концерты ошеломили парижан своим художественным разнообразием и продемонстрировали



внутреннюю цельность, гармонию и новаторские возможности русской музыкальной культуры.

В 1908 году Ф.И. Шаляпин закрепил свой феноменальный успех в Париже в опере Мусоргского «Борис Годунов». Этот спектакль положил начало легендарным «Русским сезонам» (1909—1914), значение которых сегодня трудно переоценить. В 2009 году Европа отмечала 100-летие «Русских сезонов» С.П. Дягилева. В Лондоне в Ковент-Гардене прошел торжественный гала-вечер, на который съехалась вся российская и британская театральная элита.

Феномен «Русских сезонов» заключался не только в художественно-культурном уровне проводимых мероприятий, но и в самом их комплексном содержании. Европа увидела работы русских художников, услышала русскую музыку, ощутила блеск и величие балетных и оперных спектаклей. По сути, Дягилев и его единомышленники создали новый синтетический театр, где равноправно существовали живопись, музыка, сценическое творчество актера и режиссера. Современники даже говорили, что «Мир искусства» постепенно превращается в «Мир театра».

С «Русских сезонов» начинается *«эпоха Русского балета»* (18, с. 76), реформатором которого явился Дягилев. История «Русских балетных сезонов» — это перечень феерических постановок с работами выдающихся композиторов, художников, исполнителей. Дягилев сумел привлечь к действиям И. Стравинского, С. Прокофьева, С. Рахманинова, открыл молодых «революционеров» балета: хореографа Михаила Фокина, танцоров Анну Павлову (1881—1931), Вацлава Нижинского, Тамару Карсавину, Михаила Мордкина (1880—1944), Сергея Лифаря. Поразительные декорации и уникальные костюмы к спектаклям делали А. Бенуа, Л. Бакст, В. Серов, Н. Рерих. Именно поэтому балеты «Русских сезонов» воспринимались как *«живопись движений... Бакст, Бенуа, Серов, Коровин, Головин были не профессиональными декораторами, но настоящими художниками, предписывающими новые линии танца»* (17, с. 14).

Феноменальная, не сразу осознаваемая новизна, богатая театральная фантазия проявились почти в 80 постановках произведений русской и мировой классики и современных авторов, перенесенных на площадки «Русских сезонов».

1909 год — триумф балетов «Половецкие пляски» (музыка А. Бородина, художник Н. Рерих); «Павильон Армиды» (музыка Н. Черепнина (1873—1945), хореография М. Фокина, художник А. Бенуа). Труппа *«была охвачена одним каким-то трепетом»*, когда *«последний солдат шел в бой с осознанием долга перед некоей святыней...»*, — вспоминал А. Бенуа (10, с. 497). И продолжал: *«Оказалось, что русские спектакли нужны были не только для нас, для удовлетворения какой-то «национальной гордости», а что они нужны были для всех, для «общей культуры». Наши французские друзья только это и повторяли: вы-де приехали в самый надлежащий момент, вы нас освежаете, вы наталкиваете нас на новые темы и ощущения»* (10, с. 497).

Сезон 1910 года — неоспоримые балетные шедевры «Русских сезонов»: «Жар-птица» (музыка И. Стравинского, хореография М. Фокина, художники А. Головин и Л. Бакст) и «Шехерезада» (музыка Н. Римского-Корсакова, хореография М. Фокина, художник Л. Бакст). Эскизы декораций этих спектаклей были приобретены Музеем декоративных искусств во Франции. Особую редкостную гармонию создавал ансамбль исполнителей — И. Рубинштейн (1883—1960), В. Нижинский, Т. Карсавина.

Талантливый хореограф Михаил Фокин позволял себе самые смелые, самые дерзновенные новации. Дягилев, Фокин, Бенуа сознавали, что в их постановках начинается эра нового балета с непривычным сочетанием музыки, танца и живописи. Кордебалет впервые (особенно в «Половецких плясках») был не фоном для солистов, а настоящим значимым участником танцевального действия.

В «Русских сезонах» принимала участие Анна Павлова, для которой, в частности, М. Фокин и С. Дягилев сочинили

хореографическую миниатюру «Умиравший лебедь» (на музыку К. Сен-Санса (1835—1921)). «Лебедь» Анны Павловой стал символом русского балета, силуэт балерины в парящем арабеске на афише В. Серова к сезону 1910 года — эмблемой дягилевских антреприз. «Умиравший», но все же стремящийся к жизни лебедь — до сих пор непременная партия в арсенале современного мирового балета.

С. Лифарь писал: *«Когда Анна Павлова танцевала на сцене Жизель или умирающего Лебедя, она становилась прозрачной, неуловимой, неосязаемой, бестелесной... Это была уже не Анна Павлова и не танцовщица, а вечно умиравшая и потусторонне воскресавшая в легком белом призраке Жизель, вечно умиравший прекрасный белый Лебедь...»* (18, с. 216). Анна Павлова не дожила несколько дней до своего пятидесятилетия, и, как гласит легенда, ее последними словами были: «Принесите мне костюм лебедея...». 23 января 1931 года в лондонском театре «Аполлон», где последние годы выступала Анна Павлова, выключили свет и под музыку Сен-Санса «Умиравший лебедь» одинокий луч прочертил в темноте сцены путь лебеда. Зал встал — все поняли: сегодня ночью великой балерины не стало.

Гвоздем двух балетных «Русских сезонов» 1911 и 1912 годов стал Вацлав Нижинский. В 1911 году состоялось триумфальное представление балета И. Стравинского «Петрушка» с Нижинским в заглавной роли. Современники восторженно писали о «невообразимом» «выпархивании» на сцену «божественного» актера (10, с. 500). Романтический и одновременно жалобный Петрушка — необычный типаж в русском балете. Роль полукуклы-получеловека задумана в каком-то «неврастеническом» музыкальном тоне, партия «вся пропитана покорной горечью, лишь судорожно прерываемой обманчивой радостью и иступленным отчаянием» (10, с. 524).

Несчастный, трагический Петрушка — одна из вершин дягилевского русского балета. Образ Петрушки, созданный Нижинским, называли «гениальнейшим», а великолеп-

ный, летящий прыжок артиста через сцену с остановкой в воздухе до сих пор считают эталонным и непревзойденным. Когда Нижинского спрашивали, как возможен такой прыжок, он всегда отвечал, что сделать это просто: надо только взлететь и на один момент остановиться в воздухе!

История жизни русского танцовщика Вацлава Нижинского показательна для нелогичного, прекрасного и трагичного Серебряного века. Гордость отечественного балета, театральное чудо, «человек-птица», «восьмое чудо света» — таких определений был удостоен Нижинский на протяжении своей недолгой карьеры. Природа щедро одарила его танцевальным гением, равным Нижинскому никого не было на отечественной балетной сцене. Только с ним хотели танцевать примы — А. Павлова, Т. Карсавина, М. Кшесинская (1872—1971).

Вацлав Нижинский — гордость, лучшее творение Дягилева. Выдающийся антрепренер развивал танцевальную индивидуальность и вкус Нижинского, водил его по музеям и выставкам, учил понимать новую музыку. Надо отметить, что Дягилев практически декларировал, что русские актеры — существа из другого мира. Нижинский со своими роковыми страстями и удивительной техникой таковым и казался. Современники писали, что на сцене в Нижинского вселяется какое-то сказочное существо, причем каждый раз новое (в «Петрушке» он был полукуклой, в «Призраке розы», словно сошедшей с полотен импрессионистов, он играл умирающий аромат души цветка, как писал Ж. Кокто).

На сцене Нижинский покорял своим талантом всех — мужчин и женщин. Но жизнь его, как и у многих создателей великолепного века, сложилась трагически. Душевные болезни завладевали Нижинским, развивалась мания преследования, гас разум, болезнь уводила из его мира людей. Даже Дягилев, как ни старался, ничего не сумел исправить. Прибежищем Нижинского стала больничная палата, после 11 лет болезни он умер в 1950 году. Похоронен русский артист на Монмартре.

Искания новых форм в искусстве были продолжены «Русскими сезонами» 1912—1914 годов. Панегирик импрессионистскому балету К. Дебюсси (1862—1918), В. Нижинского и Л. Бакста «Послеполуденный отдых фавна» написал Огюст Роден (1840—1917). Потрясенный русским спектаклем, великий скульптор назвал Нижинского «*совершенным воплощением идеала красоты античной*» (18, с. 316). Париж и Лондон рукоплескали балету И. Стравинского «Весна священная», операм М. Мусоргского «Борис Годунов», Н. Римского-Корсакова «Псковитянка», А. Бородина «Князь Игорь» с Ф.И. Шаляпиным, оригинальной опере-балету Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» и Т. Карсавиной — «Шемаханской царице» (художник Н. Гончарова (1881—1962)).

Дягилевские «Русские сезоны» стали особой эпохой, революционным переворотом в искусстве XX века. Мир услышал музыку И. Стравинского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, оценил новаторские балеты М. Фокина, А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского, позднее С. Лифаря. В Европе после уникальных постановочных декораций с необычными цветовыми сочетаниями византийских и русских мотивов устойчиво вошло определение «русского стиля» (мы уже отмечали, что именно этот стиль, с легкой руки Дягилева, стал популярен в Европе).

Легендарные «Русские сезоны» повлияли на целое поколение русской и западноевропейской интеллигенции. Стало престижно учиться балету у русских, стало модным брать русские сценические фамилии. Это было торжество отечественного искусства. Россия была объявлена столицей мирового балета. И главный режиссер этого чуда — Сергей Дягилев, которого сравнивали с Леонардо да Винчи (20, с. 449). Серж Лифарь с восторгом писал: «*Красота... через Дягилева будет... передана Вечности. Дягилев — вечен, Дягилев — чудо*» (18, с. 402).

Сегодня имя Дягилева и его легендарные «Русские сезоны» возвратились в историю искусств XX века. В Перми открыт памятник Дягилеву работы Эрнста Неизвестного,

там же с 2003 года проводится фестиваль «Дягилевские сезоны» (Пермь—Петербург—Париж). Кроме того, в России проводится конкурс продюсерских проектов и по его итогам вручается Дягилевская премия.

## Примечания

1. *Виленкин В.* В сто первом зеркале. М., 1987.
2. *Пастернак Б.* Воздушные пути. М., 1983.
3. *Морозов С.* Прокофьев. М., 1967.
4. *Бальмонт К.* Избранное. М., 1991.
5. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни. Л., 1971.
6. *Рапацкая Л.А.* История русской музыки от Древней Руси до «серебряного века». М., 2001.
7. *Соколова О.И.* С.В. Рахманинов. М., 1987.
8. *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 1989.
9. *Бенуа А.Н.* Воспоминания о Шаляпине // Александр Бенуа размышляет... М., 1968.
10. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 5. М., 1990.
11. *Коненков С.Т.* Мой век. М., 1988.
12. *Андроников И.Л.* Все живо: Рассказы, портреты, воспоминания. М., 1990.
13. *Вертинский А.Н.* Дорогой длиною... М., 1991.
14. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 4. М., 1990.
15. *Нестеров М.В.* Давние дни. М., 1959.
16. Дягилев и его эпоха. СПб., 2001; *Лапина Н.П.* «Мир искусства». М., 1977; *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М., 2005; *Нестьев И.В.* Дягилев и музыкальный театр XX века. М., 1994; Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. М., 1982.
17. Дягилев и его эпоха. СПб., 2001.
18. *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М., 2005.
19. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. Т. 2. М., 1982.
20. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. Т. 1. М., 1982.

## Глава 6

# ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ ВРЕМЕНИ

...Мы все живем, мы все хотим,  
И все волнует нас,  
Но Солнцем вечно-молодым  
Исполнен только высший час.  
Тот час, когда, отбросив прочь  
Отцовский выцветший наряд,  
Мы вдруг порвем земную ночь  
И вдруг зажжем свой взгляд.

К. Бальмонт

Современник эпохи В. Шкловский (1893—1984) писал: *«К поэту стихи приходили ритмическим импульсом и темными звуками, еще не выразившимися в слове. Это было поколение, которому предстояло увидеть войну и революцию... Никогда поэзия не была так открыта для вторжения. В поэзии шла гражданская война формы. И вот в нее вторглась живопись»* (1, с. 21; 30). В конце XIX века реализм, определявший форму живописного мастерства великих русских передвижников, переживал явный кризис. Конечно, как писал Ф.И. Шаляпин, *«прошлое нельзя просто срубить размашистым ударом топора»* (2, с. 102). Но тем не менее при объективном существовании генеалогической связи с прошлым появились радикально новые формы живописи в русском искусстве, молодые художники-новаторы постепенно стали уходить от академического канона прорисовки деталей.

Европейское художественное течение «импрессионизм» принесло новое решение задач в живописи: никакого четкого контурного рисунка; «правда жизни» — не главное для художника, ведь мир подвижен и изменчив; очертания

предметов как бы растворяются в воздухе; авторы стремились понять что-то скрытое в свете, тени и цвете, постигнуть невидимое, «душу» абстрактной фигуры и предмета; важной оказалась воздушная перспектива, не жизнеподобная натура, а запечатленный человек в сиюминутном, неуловимом движении жизни. Появилась и новая стилевая манера: рисунки пятнами, точками; краски текучие, стелющиеся по поверхности, смешивающиеся не на палитре, а при зрительском восприятии. В.Б. Шкловский писал: *«Когда-то, борясь с коричневой болезнью академической живописи, французские художники ушли из мастерских, ушли от заказчика, ушли от сюжетов и начали рисовать голое тело на траве, поняв, что тень тоже имеет окраску. Они шли от краски к цвету. Они уничтожали знание предмета для того, чтобы осознать истину предмета. Они работали трудно и горько. На их выставках хохотали. В их картины тыкали зонтиками. Потом, к мертвым, картины которых уже были скуплены, пришла слава...»* (1, с. 19). Теперь, по прошествии времени, параллель от французской живописи к русской можно провести весьма зримо.

Вслед за европейской манерой, используя богатый отечественный опыт, русские художники пытаются по-новому решать задачи форм живописи, стремятся отходить от реалистического правдоподобия. Центральный тезис в нашей попытке очертить контуры феноменального изменения русской живописи Серебряного века заключается в том, что в России вслед за передвижниками появилось совершенно другое искусство, отличающееся отрицанием всякой традиции.

Передвижничество отвечало гражданским идеалам, художественным запросам 1870—1880-х годов (например, идеям народнической мысли). Картины русских передвижников И. Репина, В. Сурикова (1848—1916), И. Крамского (1837—1887), В. Перова (1833/1834—1882), Н. Ге (1831—1894), И. Шишкина, А. Саврасова (1830—1897) и других становились событием в отечественной культуре. Но, как



замечал критик С. Маковский, «публика восхищалась художниками, потому что вполне понимала их... Целью живописи всеми равно признавалась «натуральность» изображения» (З, с. 12). Портреты передвижников поражали точным сходством, пейзажи были фотографически убедительны, бытовые и исторические полотна утверждали свое абсолютное правдоподобие. Но мир на исходе века усложнился. В искусство приходят новые темы, герои и образы, Россия стремится шире взглянуть в «прорубленное» европейское «окно».

Интересны в связи с этим тезисом воспоминания Ф.И. Шаляпина о том, как он впервые на Всероссийской промышленно-художественной выставке в 1896 году увидел работу М.А. Врубеля «Принцесса Греза» (кстати, это панно Выставочный комитет забраковал и тогда меценат С.И. Мамонтов для него выстроил отдельный павильон): «Вкус, должен я признаться, был у меня в то время крайне примитивный.

— Не останавливайтесь, Феденька, у этих картин, — говорит, бывало, Мамонтов. — Это все плохие.

*Я недоуменно пялил на него глаза.*

— Как же плохие, Савва Иванович. Такой ведь пейзаж, что и на фотографии так не выйдет.

— Вот это и плохо, Феденька... Фотографии не надо. Скучная машинка».

(Затем, указывая на картину Врубеля, меценат продолжал «учить» Шаляпина):

«... — Вот это вещь замечательная. Это искусство хорошего порядка.

*А я смотрел и думал:*

— Чудак наш меценат. Чего тут хорошего? Наляпано, намазано, неприятно смотреть. То ли дело пейзажик, который мне утром понравился в главном зале выставки. Яблоки, как живые, — укусить хочется; яблоня такая красивая — вся в цвету. На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки! Не-

пременно куплю себе такие). Я, откровенно говоря, немного в этих суждениях Мамонтова сомневался...

— Вы еще молоды, Феденька, — ответил мне мой про-светитель. — Мало вы видели. Чувство в картине Врубеля большое» (2, с. 51).

Ощущения Шаляпина вполне совпадали с подавляющим мнением публики. И, как утверждал С. Маковский: «...цель считалась достигнутой, если выходило «похоже»... Живописцы потеряли способность видеть чудеса, прозревать за предметами души предметов» (3, с. 17). Но новые художники пытались отходить от рассудочных норм копирования, объективной «правды» и «здравого смысла». В своих творческих исканиях они стремились понять именно скрытую «душу» предмета, неуловимое чувство обыденной жизни, утвердить парадоксальный цвет и стиль новой формы. «Горючий материал долго и незаметно накапливался, и пламя очередного пожара взмывало вдруг каким-то вулканическим извержением... По выходе первого номера «Мира искусства» (1898) как-то все вспыхнуло: вскрылись накопившиеся противоречия, просияли почти никому не ведомые таланты, подверглись яростной критике любимцы публики, закипела лихорадочная «переоценка ценностей», пахло в мирных дотеле резиденциях товарища-передвижника XVIII веком, ампиром, европейским декадентством...» (3, с. 20—23).

Критики заговорили (правда, не всегда одобрительно) о работах, в частности, М. Врубеля и В. Серова, А. Бенуа и К. Сомова, М. Нестерова и о новом И. Левитане. «Вся эта новизна привилась в России удивительно быстро, несмотря на дружное противодействие «стариков». Кто из них в счастливые дни передвижных триумфов мог думать, что из мастерской Репина... выскочит мужичок Малявин и развернется во всю русскую ширь такими кумачовыми вихрями, что голова от них закружится и у привыкшего ничему не удивляться Парижа?..» (3, с. 23).

При этом ни в одной культурной европейской столице не было одновременно такого разнообразия ярких ин-

дивидуальностей, количества живописных направлений, кружков, объединений, которые говорили на различных языках. На рубеже XIX и XX веков в России появилось более 100 различных профессиональных объединений утонченных импрессионистов и безудержных авангардистов, принципиально неправдоподобных примитивистов и странных кубистов, супрематистов и абстракционистов, маскарадных и декоративных мирискусников. И все одновременно сотрудничали и воевали друг с другом, издевались над публикой и восхищали ее, занимались самовосхвалением и смиренно преклонялись перед красотой мира. В этом сказалась какая-то анархическая сущность нового времени, творческий энтузиазм новаторской эпохи. Этот «праздник живописи» был сначала чужд даже образованной интеллигенции, которая не успевала за произошедшей переменой вкуса и негодовала, но... Сегодня стоит утвердить, что новаторская живопись Серебряного века во многом заложила основу исканий художественной культуры в будущем.

Одна из ярких и мучительно противоречивых фигур Серебряного века, безусловно, Михаил Врубель. Его таинственная, нелогичная, трагическая личность, кажется, наиболее точно отразила дух творческого времени. Врубеля, как и Блока, можно называть «человеком-эпохой». Автобиографический мотив картин художника стал основой мироощущения многих людей того времени.

После первых выставок «Мира искусства» картины Врубеля вызвали споры критиков, кто-то избрал его работы *«мишенью для своих излиятий веселости»*, но многие согласились, что он *«представляет собой нечто совершенно исключительное и такое, равного которому не только в русском искусстве, но и вообще не найти»* (4, с. 188—189). Загадочные символические картины художника требуют, как музыка, особого настроения, их эмоциональное звучание надо постигать, додумывать, домысливать. Образы-намекы, символические уподобления в живописи Врубеля отражают особую философию личности и творчества.

На полотне «Сирень» (1901) — некий таинственный образ, скрытый в волнах сирени, любимая врубелевская сине-зелено-фиолетово-лиловая гамма прячет, возможно, саму душу цветка. В нагнетении аметистового цвета кажется ощутим аромат мокрой, пышной, сумрачной сирени. Удивительные переливы синего и фиолетового «звучат» в картине «Шестикрылый серафим» (1904); прозрачно-голубые и зеленые оттенки — в «Царевне Лебеди» (1900). Этот удивительный колорит «болотной зелени» был любим мастерами стиля модерн. Мозаичные кусочки врубелевской гаммы цвета складываются в особую живописную форму его символической фантазии.

«Демон (сидящий)» (1890), «Летающий Демон» (1899), «Демон поверженный» (1902) — особые картины в наследии М. Врубеля. Они полны космической мыслью и символической насыщенностью. Врубелевский Демон околдован роскошью своего одиночества, угрюм и прекрасен, истерзан и непобедим. В образе загадочного Демона соединены реальные и фантастические мотивы. С. Маковский заметил, что Ф.М. Достоевский своего «*дьявола*» писал с маленькой буквы, Врубель же Демона «*написал с большой*». «*Праздно было бы гадать, — рассуждал критик, — свое ли безумие хотел выразить художник в этом символе страстной гордыни? Возможно. Но возможно, что не только призраком собственной муки являлся для него этот спутник жизни...*» (3, с. 87).

Современники вспоминали, как Врубель искал фон, краски, стирал и переписывал лицо и глаза Демона. Переделки картин сопровождали художника всю жизнь. Чего добивался Врубель? Какого высокого накала требовала его душа, доходящая до самоистязания? Маковский называет «*мученика*» Врубеля не только «*гением*», но и человеком «*потусторонним*» (3, с. 81, 84). Кажется, это определение что-то объясняет. «*Что такое «гений»?* — вопрошал А. Блок в речи на похоронах М.А. Врубеля 3 апреля 1910 года. Поэт размышлял о «*зеленом стебле легенды*» в жизни художни-

ка, о том, что *«молния сверкнула»*, и он увидел то, что не видят другие; услышал *«сквозь ветер»* фразу, *«сложил слова и записал их»*. *«Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только оттуда измеряются времена и сроки; иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице»* (5, с. 152—154). Что можно добавить к этим словам гения о гении? Тем более что оба они отступили *«в ту область ночи, / Откуда возвращения нет...»* (6, с. 158).

По завещанию ученого-искусствоведа, исследователя русского художественного авангарда Н.И. Харджиева (1903—1996), его архив в РГАЛИ будет открыт в 2019 году. Возможно, тогда мы больше узнаем о судьбе М.А. Врубеля.

Художник В.В. Кандинский (1866—1944) вошел в историю Серебряного века как основоположник абстрактного искусства. Его называют одним из лидеров авангарда первой половины XX века. Кандинский постигал некие нематериальные миры, его влекли иные, беспредметные материи. Свои цветовые видения художник считал пророческими, придавал цветам первостепенное значение, цветом «рисовал» судьбу. Мир Кандинского истолкован и теплыми, и холодными красками, где белое символизировало рождение, а черное — смерть. В этих соединениях цвета, линий, точек, пятен появлялось нечто космическое и музыкальное. В своей работе 1912 года «О духовном в искусстве» Кандинский сформулировал идеи неконкретной живописи, связал психологию чистого цвета и музыки. Публика с трудом воспринимала цветовые нагромождения художника в его «Импровизациях» и «Композициях», но время, как обычно, все расставляет по своим местам. Большое всегда «видится на расстоянии».

«Баловнем судьбы» именовали художника Н.К. Рериха (1874—1947). Он быстро стал известен, затем — прослав-

лен. Со временем Рериха назовут не только великим художником, но и великим ученым, археологом и исследователем. Он много лет провел в экспедициях, жил с русским паспортом в Гималаях, искал таинственную, священную Шамбалу, изучал горы Индии, степи Монголии, Тибет. (В Индии он будет и похоронен.) Свое благословение Н. Рериху адресует Папа Римский.

С 1910 года Рерих председательствовал в художественном обществе «Мир искусства», до 1927 года в Париже будет организовывать выставки работ «старых» и «новых» мирискусников. Рерих участвовал и в «Русских сезонах» Дягилева, он, в частности, оформлял балет «Весна священная» И. Стравинского и оперу «Князь Игорь» А. Бородина.

В живописи Рериха интересовала седая русская старина, языческие образы и славянский фольклор. Он много путешествовал по святым местам России. Хотя, как отмечает критик, *«Человек Рериха — не русский, не славянин и не варяг. Он — древний человек, первобытный варвар земли»* (3, с. 176). Третьяковская галерея приобретает одну за другой картины Рериха: «Гонец» (1897), «Город строят» (1902), «Бой» (1905). В 1913 году Н.К. Рерих сделал два панно для строящегося Казанского вокзала в Москве, где использовал мотивы древнерусских икон.

Ученик Ильи Репина художник Валентин Серов не стал наследником великих передвижников. В его творчестве можно найти импрессионистские работы («Дети», 1899) и картины, близкие стилю модерн (портрет танцовщицы Иды Рубинштейн; «Похищение Европы», 1910). С помощью разнообразных художественных приемов Серов создал целую портретную галерею своих современников. *«Каждый его портрет — почти биография»*, — писал Ф.И. Шаляпин, проживший, по его словам, немало *«хороших минут в обществе Серова»* (2, с. 117). Это и экстравагантная, ломкая и почти бесплотная Ида Рубинштейн, и «Девочка с персиками» (1887), на которой запечатлено теплое, летнее настро-

ение Верушки Мамонтовой в имении Абрамцево. Портреты мирискусников А. Бенуа (1895) и Л. Бакста (первая половина 1990-х); балерины Анны Павловой (1909); роскошные парадные портреты княгини Ольги Орловой, урожденной княжны Белосельской-Белозерской (1911), графа Феликса Сумарокова-Эльстона, впоследствии князя Юсупова (1903), княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой (1902). Эти и другие знаменитейшие портреты (Ф. Шаляпина, М. Ермоловой, Мики Морозова, М. Горького, Н. Римского-Корсакова, С. Дягилева, И. Левитана, К. Бальмонта, М. Врубеля, В. Качалова, Т. Карсавиной, М. Фокина, К. Станиславского, Николая II) — новый шаг в развитии традиций русского портрета XVIII—XIX столетий. Можно сказать, что наше визуальное представление о многих великих современниках начала века определяют именно портреты Серова, а не их, скажем, фотографии, настолько художник точен в раскрытии характеров своих героев.

Б.М. Кустодиев не прожил и полувека, художник заболел еще сравнительно молодым человеком и последние 11 лет жизни был прикован из-за паралича ног к инвалидному креслу. Но он сумел сохранить желание жить и видеть искрящуюся красоту мира. На картинах Кустодиева яркие, сочные краски, русские мещанские и купеческие типажи, буйные ярмарки, гулянья, балаганы и Масленица («Базар в деревне», 1903; «Купчиха», «Красавица», «Ярмарка», все 1915; «Масленица», 1916; «Деревенский праздник», 1910; «Купчиха за чаем», 1918). В ряде своих портретов Б. Кустодиев стал *«зорким естествоиспытателем натуры, свободным от протокольной сухости письма, умеющим поимпрессионистски обобщить свою задачу»* (3, с. 36). И в то же время у Кустодиева есть многое, сближающее его манеру со стилем модерн: *«это линейно-плоскостное, декоративное решение композиции, сочетание разномасштабных фигур и планов»* (7, с. 127).

В выставках объединения «Мира искусства» в разные годы была представлена целая галерея работ выдающихся



отечественных художников: Александра Бенуа, Константина Сомова, Льва Бакста, Мстислава Добужинского, Михаила Врубеля, Валентина Серова, Исаака Левитана, Михаила Нестерова, Кузьмы Петрова-Водкина, Константина Коровина, Сергея Судейкина, Николая Сапунова, Филиппа Малявина. Безусловно, это не полный перечень тонких стилистов формы, заслуживающих отдельных исследовательских работ. (Кстати, в советском искусствоведении многое из практики мирискусников было негативно оценено и просто вычеркнуто из истории русской культуры XX века. Хотелось бы привести в качестве общего обыденного примера воспоминание Е.Л. Шварца из 1920-х годов: *«Мирискуснический» — было ругательным. Бакст вызывал гримасу отвращения, Сомов — снисходительную усмешку... Отрицался целый разряд художников... Подчеркнутая, элегантная образованность «мирискусников» была ненавистна»* (8, с. 304; 309). Е. Шварц дружил с когда-то близким к мирискусникам художником В.В. Лебедевым (1891—1966) и вспоминал, что тот свою образованность *«прятал»*, знания и аристократичность *«скрывал»*, а советские *«молодые художники весело и открыто и в самом деле не знали ничего»* (8, с. 309).

В работах художников «Мира искусства» эстетически стилизовалось прошлое, забытая екатерининская, александровская, пушкинская эпохи, помещицья, придворная жизнь; романтизировалась отечественная народная сказка, варяжская история, Новгород Великий и скифы; сочетался культурный европеизм и русское настроение. Для новаторских картин мирискусников характерна изощренность рисунка, глубокое проникновение в «душу» предмета, импрессионистская легкость, художнический дух свободы и поиски новых форм изобразительности.

Для живописцев правда жизни таилась в ее красоте, и она — центральная категория в разнообразных работах русских художников выставок «Мира искусства». У Филиппа Малявина романтизирован образ женщины из на-



рода, на картине 1905 года «Вихрь» — мелодия хора хора крестьянок на лугу, покрытого красными цветами. Мазки широкие, краски пламенеют, никакой художнической умеренности в сверкающем движении хора.

Утонченная и порочная, загадочная и прекрасная «Версальская серия» (1905—1906) принесла известность художнику Александру Бенуа. Маскарадной эпохе Серебряного века было свойственно любованье стриженными садами и фигурными фонтанами французского Версаля, увлечение чопорно-сказочной и одновременно фривольной и пышной эпохой Людовиков, театральным гримом Коломбины, Пьеро и Арлекина. Бенуа обращался и к сюжетам из русской истории, и к античной мифологии.

Тонкая ироничность была не чужда как А. Бенуа, так и К. Сомову. И в этом ощутим дух эпохи: *«Самые живые, самые чуткие дети нашего времени поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь сродни душевным недугам и может быть названа иронией»*, — замечает современник художников поэт А. Блок (9, с. 345). Мушки и парики, невинно-порочные кукольные маркизы, тонкая эротика, странная смесь бесплотного живого и оживающего неживого, отрешенные маски, глупые, фальшивые страсти, придворный и усадебный мир — обаятельная система полотен К. Сомова.

Его картины — еще одна выразительная сторона символики палитры Серебряного века. Женские образы у Сомова многолики: усадебные кисейные барышни в цветочках и бантиках; женщины-куклы; обольстительные жрицы порока и женщины-подростки со змеиными ядовитыми улыбками и многоопытными глазами («Письмо», 1896; «Отдых в лесу», 1898; «Влюбленные», 1901; «Волшебство», 1902; «Поцелуй», 1908; «Карнавал», 1913). Кстати, некоторые картины Сомова с налетом тонкого эротизма и обостренными ощущениями не выставлялись из цензурных соображений даже в Серебряный век. Работа Сомова «Дама в голубом» (1901) — картина или наваждение? Беспомощ-

ный взгляд, неестественные руки, отчужденный от мира человек, хрупкая, болезненная фигурка девушки — полная завершенность образа в модернистском колорите.

Кроме того, Сомов — мастер усадебного, паркового пейзажа и непревзойденный ювелир графической стилизованной виньетки. Его знаменитые книжные заставки удивляли не меньше картин. На обложках Сомова сплетались лиственные узоры, красивые паутины, ожерелья из цветов, завитков и жемчужин, перья и маски.

Исключительным явлением в среде мирискусников было творчество ни на кого не похожего художника Кузьмы Петрова-Водкина, крестьянина по происхождению. Критики писали об оригинальном стиле этого мастера, о его *«варварски-свежей»* силе и сознательно *«неправильной»* анатомии образов (3, с. 114—115). Выставлялись его полуаллегорические картины-панно с архитектурной трактовкой пейзажа и какой-то монументальной человеческой наготой: «Сон», 1910; «Мальчики», 1911, «Юность», 1913. Особую известность приобрела картина 1912 года «Купание красного коня», своими синими, красными, желтыми цветами несколько схожая с древнерусской иконой. Вот уже столетие «Красный конь» К. Петрова-Водкина волнует созданным миром мечты, счастливым сном, где все нереально прекрасно. «Конь» художника схож со «степной кобылицей» А. Блока и с грозным обликом спутника Георгия Победоносца, и с образом русского фольклорного коня, вынесшего *«сквозь кровь и пыль»* Ивана-царевича и Иванушку-дурачка.

Среди «русских» импрессионистов следует назвать Константина Коровина (1861—1939), видевшего мир в буйстве красок. Его картины серии «Огни Парижа» (1906—1908) удивляют богатыми колоритами и цветовыми эффектами. Коровин сумел передать острые, мгновенные впечатления от жизни большого города, его динамичные, вибрирующие мазки создают иллюзии завесы дождя, свечения снега или прозрачного городского воздуха. Художник сделал немало

зрелищных декораций для русского театра и балета Серебряного века.

Критика не сумела оценить при жизни творчество еще одного импрессиониста с примесью особой «русскости» — Виктора Борисова-Мусатова. Даже «Мир искусства» не всегда брал на выставки картины этого художника, зато после его смерти начали писать об уникальном воздействии на русское искусство Борисова-Мусатова, *«безвременно угасшего мастера, большого поэта, прекрасного колориста, единственного в своем роде воскрешателя призраков»* (З, с. 100). Его картины-грезы: «Водоем», 1902; «Прогулка при закате», 1903; «Призраки», 1905, со светло-воздушными импрессионистскими эффектами, блеклыми, голубовато-желтоватыми тонами, с сиюминутными, ускользающими впечатлениями жизни. На полотнах В. Борисова-Мусатова патриархальный мир, неспешные разговоры, сонные водоемы, старинные усадьбы, закаты, безнадежно забытые осенние парки, сумрачное запустение, тургеневские женские призрачные образы.

Ушедший из жизни в 35 лет Борисов-Мусатов оказал влияние и стал негласным вдохновителем художников, сотрудничавших в популярных выставках журнала «Золотое руно». Особую сенсацию вызвала легендарная выставка «Голубая роза» (1907). В ней участвовали, в частности, и «поздние» мирискусники: П. Кузнецов (1878—1968), С. Судейкин, Н. Сапунов, М. Сарьян (1880—1972) и др. Об уникально-зрелищной выставке вспоминали многие мемуаристы: изящное убранство залов, светло-голубые и светло-зеленые декоративные драпировки, живые цветы, звучащая музыка А. Скрябина и Н. Черепнина, авторское исполнение стихов В. Брюсова, А. Белого, К. Бальмонта. Выставка продемонстрировала внутреннее единство группы «Голубая роза», эстетическая платформа и коллективные искания которой складывались под влиянием русского символизма. Художник С. Виноградов вспоминал: *«...течение «Голубой розы» вошло в русское искусство и было такое самобытное, осо-*

*бенное, свое, не похожее ни на предшествующий дягилевский «Мир искусства», ни на родившийся затем «Бубновый валет»... Первая выставка «Голубой розы» была сенсацией в московском мире искусства. И устроена она была с такой исключительной изысканностью красоты, что подобного не видали никогда... все так было сгармонировано, чарующе, так цельно, красиво и радостно, да и было это весной, что так хотелось жить, жить, красиво и радостно жить!» (11, с. 415).*

На русскую пейзажную живопись XX века огромное влияние оказал художник Исаак Левитан. Он прожил всего 40 лет, но в историю отечественного искусства сумел внести пронзительное настроение тонкой лирики пейзажа средней полосы России. Картины Левитана («Осенний день. Сокольники», 1879; «Плес», 1889; «У омута», «Владимирка», «Вечерний звон», 1892; «Золотая осень», «Март», 1895) передают, кажется, не фотографически точную копию образа русской природы, а саму ее душу — неяркую, лишённую внешних эффектов. Образы левитановской природы, пронизанные меланхолической музыкой, находили в сердцах современников отражение переживаний одинокой и страдающей души. «Левитановский пейзаж», «пейзаж настроения» — это почти термины, определяющие длящийся на полотнах краткий миг природного состояния. Критики писали, что в картинах Левитана нашел выражение лирико-философский «пейзаж души» человека, тот подтекст, та «реалистическая» символика, которая была свойственна стилю А.П. Чехова.

В 1903 году возникло крупное объединение «Союз русских художников», в котором сотрудничали М. Врубель, М. Нестеров, Ап. Васнецов (1856—1933), Л. Бакст, А. Бенуа, В. Борисов-Мусатов, И. Грабарь (1871—1960), В. Поленов, К. Коровин и другие. Выставки «союзников» устраивались вплоть до 1917 года в России и экспонировались на международных салонах в Венеции, Париже, Мюнхене, Риме. Общей чертой участников стало утверждение рус-

ской национальной самобытности, хотя их тематика и художественная стилистика были весьма многообразны.

Выделим творчество Михаила Нестерова, его русские дали на полотнах, вдохновленные страницами романов Достоевского, его Россию монашескую, монастырскую. Нестеров много рисовал легких, хрупких, смиренных кротких русских праведников и святых, особенно Сергия Радонежского («Видение отроку Варфоломею», 1890; «Великий Постриг», 1898; «Дмитрий, царевич убиенный», 1899; «Святая Русь», 1901—1905; «Молчание», 1903; «Душа народа», 1915—1916). Художник стремился проникнуть в народное понимание православной веры и возродить живописные принципы русской иконописи (он расписывал Владимирский собор в Киеве, делал иконостас Марфо-Мариинской обители, Троицкого собора в Харьковской губернии). Нестеров обладал уникальной техникой прорисовки глаз, поэтому герои полотен художника производят сильное впечатление. Их «следающие» за всеми глазами придают особую строгость и пронзительную выразительность портретным образам.

Немало толковали критики философские, политические, иные мотивы картины Нестерова «Душа народа». Нам тоже представляется эта работа Нестерова одной из ключевых для понимания феномена культуры Серебряного века (тем более что эта картина закончена в 1916 году). Где ищет свой крестный путь народ у художника? Куда идет толпа, что устремляет ее волю? Почему мальчик, идущий впереди этой массы людей, кажется самым трагическим образом? Ясно одно: путь будет долог и каменист, и никто не *«удостоверит, что он завершится обретением того, чего ищет эта сурово-спокойная и вместе с тем насыщенная трагизмом толпа»* (10, с. 291). Как свидетельствовал П. Корин (1892—1967), Михаил Нестеров признавался, что он пытался создать *«трагедию души народа русского»* и ни в какой своей картине *«выше этого никогда не поднимался»* (10, с. 292).

Во второй половине 1910-х годов сильную конкуренцию уже известным авторам составили отечественные художники авангардистских объединений «Ослиный хвост» и «Бубновый валет». Членами-учредителями «Бубнового валета» стали М. Ларионов (1881—1964), П. Кончаловский (1876—1956), И. Машков (1881—1944), А. Лентулов, А. Экстер (1882—1949), Р. Фальк (1886—1958) и другие авторы. На выставках этих художников преобладали работы с принципиально упрощенной трактовкой формы, они тяготели к беспредметной живописи, примитивизму, «детскому рисунку», стихийной праздничности красок, к традиции народного лубка и провинциальной вывески. «Бубновалетцы» не принимали неясность ощущений и туманность символизма, повествовательность передвижников, психологизм «Голубой розы», эстетство мирискусников и желали видеть первозданную, земную «вещность» мира. Художники опирались в своем творчестве на опыт Сезанна, испытывали влияние западноевропейского кубизма и отчасти экспрессионизма, были близки по своим принципам к отечественным футуристам.

Группа «Ослиный хвост» (среди которых назовем Н. Гончарову, К. Малевича (1878—1935), В. Кандинского, М. Шагала (1887—1985), В. Татлина (1885—1953)) соперничала с «бубновалетцами» и отчасти разделяла взгляды футуристов. Первые картины Натальи Гончаровой с лубочными изображениями святых и по-детски наивными крестьянскими персонажам критика сочла кощунственными. Не менее удивил теперь уже знаменитый «Черный квадрат» К. Малевича, знаменующий совершенно новую живопись и бесконечно новое рождение формы. Эпатаж добропорядочных обывателей, ироничность нетривиальных образов, «грубая» сюжетика, принципиальная красочная неряшливость стиля составляли основу программы «Ослиного хвоста» и выражали общую тенденцию русского художественного авангарда. «Черный квадрат» Малевича стал пограничным образом, концептуальной преградой между старой живописью и новым «беспредметным» творчеством.

Мы сознательно мозаично пытались представить противоречивое многообразие живописного искусства Серебряного века, поскольку невозможно говорить о некоем «едином» стиле русских художников (как иронизировал В. Шкловский: «Аналогичный случай когда-то произошел при построении одного высокого здания в Вавилоне» (1, с. 20). Тонкие эстетские линии и примитивные панно, беспредметность, абстрактные фигуры и буйство красок, «русский стиль» и неоклассика, импрессионизм и кубофутуризм, символизм и реализм, отечественные поиски формы и европейский опыт — все это синтезировано феноменальной русской живописью Серебряного века. Новый язык русских художников неразрывен со сложными и противоречивыми веяниями духовной культуры рубежа веков. Чрезвычайно интенсивное, необыкновенно динамичное развитие русского изобразительного искусства этого периода всемерно укрепляет мнение о «русском Ренессансе» Серебряного века отечественной культуры.

### Примечания

1. Шкловский В.В. О Маяковском. М., 1940.
2. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 1989.
3. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М., 1999.
4. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 5. М., 1990.
5. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982.
6. Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Л., 1980.
7. Рапацкая Л.А. Искусство «серебряного века». М., 1996.
8. Шварц Е. Живу беспокойно... Л., 1990.
9. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1963.
10. Дурьлин С. Нестеров. М., 1965.
11. Виноградов С. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.

## Глава 7

# НА ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОДМОСТКАХ НАЧАЛА ВЕКА

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,  
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,  
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,  
Что такое темный ужас начинателя игры!  
Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки,  
У того исчез навеки безмятежный свет очей,  
Духи ада любят слушать эти цар-ственные звуки,  
Бродят бешеные волки по дороге скрипачей...

*Николай Гумилев*

Мощная волна обновления, желание глубоких творческих преобразований в искусстве Серебряного века не могли не коснуться российской театральной культуры. Это вполне естественно, ибо (попробуем перефразировать известные слова Евг. Евтушенко) театр в России был если не «больше», чем театр, то всегда центром культурной жизни и главным среди искусств.

Еще в начале XIX века сложилась сеть императорских театров, которые управлялись «министерством Его Императорского Величества» (в подчинении двора — Большой и Малый театры в Москве и Александринский, Мариинский, Михайловский театры в Петербурге). В провинции театры были в ведении губернаторов или городских чиновников. Русских пьес было не много и репертуары драматических театров не слишком отличались.

С 1882 года указом Александра III официально была отменена монополия дирекции императорских театров на театральные предприятия в столицах. Либеральный цар-



ский указ способствует началу активного расширения театральной сети за счет частных предприятий.

Первый частный театр в Москве организовала актриса Анна Бренко (1848/1849—1934), которая сумела собрать одних из лучших актеров России — П.А. Стрепетову (1850—1903), В.П. Далматова (1852—1912), А.И. Сумбатова-Южина (1857—1927). Театр называли Пушкинским — по недалекому расположению от только что установленного на Тверском бульваре памятника А.С. Пушкин. Пушкинский театр стал настоящим товариществом русских актеров, которые желали освободиться от «казенного искусства» и от чиновничьей опеки. Так были сделаны в России первые шаги по сплочению разнородных провинциальных актеров в единый творческий коллектив. А. Бренко пригласила ставить комедию «Свои люди — сочтемся» самого автора — драматурга А.Н. Островского (1823—1886), и спектакль имел грандиозный успех. Представление вылилось в чествование великого драматурга.

В частном театре актрисы Е.П. Горевой (1859—1917) триумфально дебютировал М.В. Дальский (1865—1918) и работал постановщиком спектаклей видный беллетрист П.Д. Боборыкин (1836—1921). В знаменитом московском театре Ф.А. Корша (1852—1923) будут работать выдающиеся впоследствии актеры — А.П. Кторов (1898—1980), В.Н. Давыдов (1849—1925), А.А. Остужев (1874—1953), Л.М. Леонидов (1873—1941). Постепенно увеличивается количество частных театров и в столицах, и в провинции. В России по-прежнему действует система антреприз (сезонный театр в снятом помещении со сменяемыми труппами актеров); практика бенефисов (игра в пользу актеров труппы или театра) и дивертисментов (развлекательное представление с разноплановыми номерами). Труппы менялись, актеры преимущественно гастролировали по городам, театры строили свое существование с установкой на приглашенного актера. Сцена требовала перемен и, конечно, настоящего режиссера и нового репертуара.

Русский реалистический театр связан с именами выдающихся реформаторов XIX века — великим драматургом А.Н. Островским и школой Малого театра — М.С. Щепкиным (1788—1863), династией Садовских (П.В. Садовский, 1818—1872), М.П. Садовский (1847—1910), О.О. Садовская (1849—1919)), Г.Н. Федотовой (1846—1925), М.Н. Ермоловой (1853—1928). Малый театр, или «Дом Островского», к концу XIX века уже оваян легендарной славой. В Москве говорили, что учатся в Московском университете, а воспитываются — в Малом театре. Но и в Серебряный век Малый театр не потерял своего значения. Будущий преобразователь отечественной сцены К.С. Станиславский утверждал, что *«Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное»*, и добавлял: *«Я готовился к каждому спектаклю Малого театра»* (1, с. 53).

Огромное влияние на современников оказала одна из *«расточителей богатства талантов»* (1, с. 53) Малого театра — актриса М.Н. Ермолова. Она была примой Малого театра, наследницей реалистических традиций на отечественной сцене. К.С. Станиславский писал, что данные Ермоловой *«были исключительными»*, она явилась *«целой эпохой для русского театра, а для нашего поколения — это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности»* (1, с. 57).

На сцене Ермоловой была подвластна вся гамма человеческих чувств, она сумела отказаться от привычной маски эффектной трагедийности, от нарочитых застывших театральных приемов, от пышной декламации. Техника игры и слова Ермоловой доведены были до такого совершенства, когда актерской игры не видно. Сценическая речь актрисы была образцом русской речи, даже в пафосных монологах Ермолова всегда умела найти *«теплую правдивость живого человеческого слова»* (2, с. 579). В своих ролях в спектаклях Островского, Шиллера, Лопе де Вега актриса выступи-

ла страстной защитницей свободы и счастья женщины. Она умела понимать и чувствовать подтекст произведения, весь его диапазон — от романтического пафоса и трагедийного энтузиазма до лирической грусти. Одна из лучших ролей М. Ермоловой — Иоанна в «Орлеанской деве» Шиллера, которую скромнейшая актриса считала своей *«единственной существенной заслугой перед русским театром»* (18, с. 168). *«Молодежь, сидевшая в зрительном зале, жила ее героическим порывом»*, — вспоминали современники (19, с. 169).

К.С. Станиславский, подводя итог 50-летнему творческому пути М.Н. Ермоловой, сказал, что *«она воспитала поколения»* и что каждая ее роль — *«открытие новых сокровищ женской души»* (20, с. 311). В своей речи В.И. Немирович-Данченко выделил мысль, что с Ермоловой *«театральное искусство вздымалось на особую, идейную высоту. И с точки зрения чистого искусства и с общественной»* (4, с. 290). Малый театр остался в истории отечественной культуры знаменем реалистического искусства, а героическая, страстно-романтическая манера игры М.Н. Ермоловой сохранилась в воспоминаниях современников как *«идеал актера»* (1, с. 59).

На переломе двух веков появилась еще одна звезда русской сцены — В.Ф. Комиссаржевская. Она создала яркие психологические образы мятущихся, страдающих, любящих и обреченных женщин в пьесах Г. Ибсена (1828—1906), А.Н. Островского, М. Метерлинка (1862—1949), которые несли отпечаток ее незабываемой личности. Марию Ермолову современники называли *«трагической актрисой»*, о Вере Комиссаржевской писали, что душа ее *«пела, как волшебная птица, чье имя — лирика»* (5, с. 245).

Актриса в 1904 году создала свой частный театр с новым, откликающимся на запросы современности репертуаром. На афише «Нового театра» В.Ф. Комиссаржевской появились имена А.П. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, Г. Ибсена,

А. Блока. Новаторский дух этого театра во многом противостоял рутине казенной императорской сцены. Не случайно Комиссаржевскую называли *«спутницей целого поколения русской интеллигенции, формировавшегося на рубеже XIX—XX веков»* (3, с. 511).

Особые настроения Комиссаржевской привели актрису в символические круги России. Она приглашает на пост главного режиссера театра В.Э. Мейерхольда, который, по мнению Комиссаржевской, был совершенно *«новым человеком»* (6, с. 40). Нынешние историки культуры согласны, что фигура Мейерхольда *«для исканий времени едва ли не универсальная»* (7, с. 149). Именно Вс. Мейерхольд ставит в театре новые пьесы Г. Ибсена, М. Метерлинка, Ф. Сологуба.

Режиссер владел особым символическим языком, обладал собственным видением освоения театрального времени и пространства, подчиняющегося другим, нереалистическим, условным законам действительности. Вс. Мейерхольд стремился придать драматическому сюжету поэтический смысл, чтобы вызвать у зрителя особое настроение, не связанное ни с бытовыми, ни с узкожитейскими впечатлениями. Комиссаржевская была согласна со своим режиссером. *«Теперь реальное воспроизведение быта художниками всех родов искусства стало уже для многих неинтересным, ненужным, — пишет актриса. — Быт использован исчерпывающе. Я уважаю Островского, но считаю его устаревшим, и пьесы его интересными лишь исторически. Быт должен теперь исчезнуть со сцены, уступив свое место такому творчеству, которое затронет еще неизведанные глубины человеческого в божественном и божественного в человеческом»* (3, с. 511).

Эксперименты с символической формой освоения жизни в театре В.Ф. Комиссаржевской позволили создать в искусстве Серебряного века особый сценический мир, полный мистики неведомых страстей, условной призрачности,

с глубоким психологическим рисунком построения образов героев.

Комиссаржевская ушла из жизни очень рано, в зените славы и зрительского обожания. Через два дня после трагической смерти актрисы А. Блок с горечью писал: *«...я понял, чем была она для всех нас, что мы теряем вместе с ней... Вера Федоровна была именно юностью этих последних — безумных, страшных, но прекрасных лет...»* (8, с. 139). «Чарующий» голос актрисы, исповедальная правда ее ролей останутся незабываемыми для современников, «манеру» Комиссаржевской и ее «Новый театр» неоднократно будут вспоминать исследователи истории русского театра XX века.

В конце XIX века русский театр оставался, по большому счету, «актерским», режиссер не был ключевой фигурой, об «ансамблевой» игре никто не помышлял, репертуар определялся личными пристрастиями. Мешало отсутствие твердых художественных сценических критериев, казенно-бюрократическая уставная рутинная и, возможно, некая творческая робость. «Революция назрела», стала исторической необходимостью и в театре. Новаторский дух времени требовал перемен и творцов-реформаторов. Многие деятели отечественного искусства сознавали, что нужно не преобразование старого на сцене, а коренное организационное обновление и переустройство театральной системы. На феноменальной почве Серебряного века появились такие реформаторы, которые заложили фундамент театра нового типа.

В московском ресторане «Славянский базар» 22 июня 1897 года состоялась встреча и легендарный восемнадцатичасовой разговор молодых актера и режиссера К.С. Станиславского и драматурга и критика В.И. Немировича-Данченко. Тогда никто не мог и помыслить, что эта встреча будет знаменовать начало эпохи фантастического расцвета российского театра и утверждения нового сценического языка.

*«Беседа завязалась сразу и с необыкновенной искренностью... Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной... Но что еще важнее, — не было ни одной части во всем сложном театральном организме, для которой у нас не оказалось бы готового положительного плана-реформы, реорганизации или даже полной революции», — писал В.И. Немирович-Данченко (4, с. 91). Это подтверждает в своей знаменитой книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский: «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения» (1, с. 203).*

Был составлен культовый протокол, где были отмечены принципиальные моменты нового дела в Москве. Теперь эти знаменитые принципы «системы Станиславского» известны, приняты на мировых сценах и бесконечно цитируются: *«Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты»; «Вход в верхней одежде в зрительный зал запрещен»; «Всякое нарушение творческой жизни театра — преступление»; «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста от должен быть артистом»; «Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы»; «Театр начинается с вешалки...» и т.д.*

Новый театр был назван принципиально точно: Московский Художественный Общеизвестный театр (с 1901 года Московский Художественный театр). В первоначальном названии уже содержалась программа: гарантировался новаторский подход и высокий уровень искусства. К.С. Станиславский декларировал: *«Нашим лозунгом было: «Долой отжившее! Да здравствует новое!» (1, с. 235). Кроме того, театр своим творчеством был обращен «ко всем», а не к из-*

бранной публике. Организаторы стремились к тому, чтобы небогатый класс людей, в особенности класс бедной интеллигенции, мог иметь за небольшую цену удобные места в театре. В.И. Немирович-Данченко писал, что публику *«мы встретим... вежливо и любезно, как дорогих гостей, предоставим ей все удобства, но заставим подчиняться правилам, необходимым для художественной цельности спектакля»* (21, с. 75).

В области сценической постановки новый театр утверждал принципы подчинения ансамбля актеров единому творческому замыслу создателей спектакля. Сегодня уверенно можно констатировать, что выстроенная система организации Художественного театра славится наравне с великим искусством этого театра. Система МХТ серьезно будет влиять на сценическое устройство мировых подмостков XX века.

Действительно, реформы, воплощенные на московской сцене, можно смело назвать революционными. Сегодня принципы устройства Художественного театра стали привычными, распространились по всему миру, и уже никто не называет их феноменальными. Но кто-то всегда «придумывает азбуку», а «большое» видится только на «расстоянии».

Выделим некоторые принципиальные вещи в организации МХТ, для того времени совершенно новаторские: репертуар состоит из нескольких пьес, не должно быть никаких еженедельных представлений (заметим, что в провинции каждую пятницу шел премьерный спектакль); каждая мелочь костюма и декорации специально создаются к каждому спектаклю и соответствуют времени действия; оркестр располагается только за кулисами; никаких оваций и «подношений букетов» во время спектакля; вход после третьего звонка и хождение по залу во время спектакля строжайше запрещены; отмена актерских бенефисов и всяческого «премьерства», существует только единый ансамбль актеров; спектакль готовится тщательно, режиссерским репе-

тициям отводится главнейшее место; «вживание» актера в роль — это целая система творческой работы; и главное — стремление к полной художественной правде и абсолютной достоверности жизни на сцене, никакой картонной фальши и театральной лжи.

До новаций Художественного театра никогда не была так важна содержательная сторона работы режиссера. Ему была впервые отведена ключевая роль на репетиции в подготовке спектакля. Режиссер в МХТ (далее — везде!) становится многоликим: он и «толкователь» роли, и «зеркало» для актера, и организатор всего спектакля, и педагог. В.И. Немирович-Данченко писал: *«Режиссер-директор, единая воля режиссера, — вот в чем была важнейшая разница между старым театром и нами... Станиславский ли в своих репетициях, я ли — мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях... Одно из моих любимых положений, которое я много раз повторял, — что режиссер должен умереть в актерском творчестве...»* (4, с. 141).

Новый театр открылся 14 октября 1898 года спектаклем «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А.К. Толстого (1817—1875). К премьере готовились тщательно: подбирали костюмы в антикварных лавках, думая о декорациях, выезжали в специальные экспедиции, под расписку из Исторического музея взяли настоящие вещи, кубки, лавки. Весь уклад действия сохранял нужное настроение и ничто не отвлекало зрителя от художественного слова спектакля.

Премьерный «Царь Федор Иоаннович» поразил публику полной правдоподобностью исторической жизни, отсутствием наигранного «актерства», удивительными общими сценами, где в массовке у каждого было собственное лицо. В летопись отечественного театра вошла «истинная правда» игры Ивана Москвина (1874—1946), исполнителя трагической роли царя Федора Иоанновича.

В Художественном театре со временем появилась сильнейшая труппа актеров, «впитавшая» принципы «системы Станиславского»: М. Лилина, В. Качалов, И. Москвин,



В. Лужский (1869—1931), В. Мейерхольд, О. Книппер, М. Андреева, А. Артем (1842—1914) и другие. Этот ансамбль поражал тонкой игрой в «настроение», удивительной человечностью жизни на сцене, слиянием актера со сценическим созданием.

В театре Станиславского и Немировича-Данченко была не просто жизнеподобная игра (*«она была безупречна и у Ермоловой, видевшей своих героинь сразу и во плоти»*, 9, с. 60), это было полное перевоплощение актеров в сущность живого человека. На сцене были люди, которым верили, которых видели и знали в жизни. Психологическая правда будничной обстановки на сцене, полное отсутствие ложной патетики и слезливой мелодекламации потрясала больше, чем театральная раскрашенная жизнь. К любому проявлению фальши на репетиции была обращена культовая фраза Станиславского: *«Не верю!»*, и актеры играли так, что зритель верил абсолютно. На премьере пьесы М. Горького «Дети солнца» (1905) публика приняла толпу «холерного бунта» за настоящих погромщиков, вломившихся в театр, и бросилась защищать В. Качалова. Заметим, что символиста В. Брюсова даже пугал чрезмерный реализм театра Станиславского. Отдавая должное Художественному театру, поэт в статье «Ненужная правда» (1902) призывал идти от *«ненужной правды современных сцен»* к *«сознательной условности античного театра»* (10, с. 73).

Сила впечатлений от спектаклей МХТ была сразу настолько велика, что провинциальные театры стали копировать манеру игры актеров Станиславского, переносить их мизансцены на свои сцены. Современники отмечали, что тщательно сделанные спектакли театра, репертуар МХТ серьезно повлиял на многочисленные сценические площадки в России. Л. Тихвинская отмечает, что *«МХТ вытеснил уродливые мелодрамы со сцены... «Дядя Ваня» заменил «Воеводу-Волчий хвост», «Мещане» идут вместо «Гаянано-убийцы», а «Жизнь Человека» Л. Андреева заменила «Записки Демона»...* (11, с. 78).

«Система Станиславского» явилась первым в истории мирового театра опытом обоснования методики режиссерской техники и актерского мастерства. По «системе» (это слово понятно во всем театральном мире) велась работа по «вживанию» в образ, ежедневно совершенствовалась техника, дикция, пластика. Станиславский считал, что нужно уметь оправдать каждое слово и жест на сцене, надо «влезть» в шкуру персонажа, буквально стать им. Эта «внутренняя и внешняя работа артиста над ролью и над собой», поиск «зерна роли» по «системе» стала итогом лучших достижений театральной культуры предшествующих эпох и закладывала новаторскую основу организации театра XX века.

Для нового театра необходима была новая драматургия. По мнению основоположников Художественного, «*наиболее верными и нужными искусству того времени*» (1, с. 223) были пьесы А.П. Чехова. История мирового театра не знает большего совершенного сочетания драматурга и режиссера, как Чехов и Станиславский. Чеховские постановки Станиславского — до сих пор лучший лавр в венке МХТ.

Многие попытки мирового театра XX века перенести на сценический язык пьесы Чехова оказались неудачными. Старые приемы игры не давали нужного результата. И до сих пор особую трудность прочтения вызывает созданная драматургом особая значимость поэзии обыкновенной жизни, глубинный подтекст чеховских пьес. Главная заслуга МХТ — найденный новый подход к Чехову. Зрители уходили потрясенные с «Чайки», «Дяди Вани», «Вишневого сада». *«Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, — размышлял Станиславский, — так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве»* (1, с. 244).

Чеховские спектакли в МХТ захватывали сидящих в зале какой-то гипнотической силой — об этом вспоминают многие. Мхатовская эстетическая требовательность к действию позволила осмыслить сквозь внешнее поведение внутреннюю сложность человека, зрителей окутывал звучащий поток жизни: тиканье часов, движение сверчка, стук дождя, шорох листьев — это было совершенно неожиданно. Тексты «большой» литературы, все детали спектакля, звуки, музыка, кажущиеся незначительными вещи — все сливалось в единое настроение и убеждало навсегда. В 1909 году А. Блок писал матери: *«...я воротился совершенно потрясенный с “Трех сестер”. Это — угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся, каким-то чудом не заплеванных углов моей пакостной, грязной, тупой и кровавой родины... И даже публика — дура, — и та понимает. Последний акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренно, от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, — многие плачут, и я — почти. Я не досидел Метерлинка и Гамсуна, к Ревизору продирался все-таки сквозь полувековую толщу, а Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души, и разделил его слезы, печаль и унижение...»* (17, с. 163—164).

Чеховская «Чайка» навсегда стала символом Художественного театра, ее облик изображен на занавесе МХТ. Летящая в зал «Чайка» напоминает не только о великом спектакле этапного периода, но и символизирует свободный творческий полет, который так отличал жизнь искусства Серебряного века.

В МХТ было создано немало легендарных спектаклей: «На дне» по пьесе М. Горького, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского, «Живой труп» Л.Н. Толстого, «Синяя птица»

М. Метерлинка и другие. Эти и другие спектакли с большим успехом театр вывозил на гастроли. На торжественном приеме в честь Художественного в Петербурге знаменитый оратор А.Ф. Кони (1844—1927) произнес шутливую речь, где официально *«обвинил»* двух создателей театра в *«жестоком деле»*: *«Они, с заранее обдуманном намерением, зверски убили всеми любимую, хорошо нам всем знакомую, почтенную, престарелую... рутину... Они выломали четвертую стену и показали толпе интимную жизнь людей; они беспощадно уничтожили театральную ложь и заменили ее правдой, которая, как известно, колет глаза...»* (1, с. 265).

Старый театрал в письме к Станиславскому писал: *«Ваши лучшие постановки мы ходили смотреть без счету раз, и не смотреть только, слушать их мы ходили, как музыку, и, слушая, испытывали счастье...»* (1, с. 264). Киевский критик на гастролях МХТ в Киеве сравнивал свои чувства от спектакля «Вишневый сад» с чувствами мусульманина, входящего в Мекку. Критик П. Гнедич назвал постановки «Дяди Вани» и «Чайки» *«эрой в сценическом искусстве»* (12, с. 129).

Во многих мемуарах Серебряного века сохранились воспоминания о том, как по ночам весело дежурили у билетных касс театра с надеждой на утренний билетик (один студент-электротехник простоял девятнадцать часов!). Писатель Е. Шварц вспоминал, как ему в юности *«достался каким-то чудом билет в Художественный театр... мне уступили билет как новому человеку, которому пора общаться к главному чуду города... Итак, я шел в Художественный. С утра я готовился к этому чуду...»* (13, с. 220). Хочется обратить внимание на неоднократное упоминание слова *«чудо»* в небольшом отрывке дневника будущего маститого драматурга. Кстати, от волнения он опоздал на спектакль и снова был удивлен, что *«опоздавших в зал не пускали... Вежливый пожилой капельдинер объяснил мне не без удовольствия, что придется обождать антракта»* (13, с. 220—221).

С 1906 года МХТ выезжает на гастроли за границу. Блестящие рецензии были посвящены чеховским и горьковским спектаклям, «Царю Федору Иоанновичу» (этот спектакль в Берлине просил повторить сам кайзер, причем в зрительный зал Вильгельм приехал в русской форме). Драматург Г. Гауптман (1862—1946) в разговоре со Станиславским горевал, что такие спектакли — *«без театрального напора и условностей, простые, глубокие и содержательные»* — *«несбыточно»* увидеть на немецкой сцене (1, с. 319). Художественный театр за границей назвали «первым театром в мире», а Станиславского — «гением». Общими стали газетные фразы: *«Шпанку долой перед вами, москвичи!»*; *«Артисты Художественного театра услышали о себе то, что было правдой и что давно бы надо сказать вслух: то, что их искусство — новое слово, выражающее Россию и необходимое миру...»* (9, с. 82—83).

В какой-то момент театральное мастерство в МХТ достигло такой высоты, что содержимое начало переливаться через край. Кроме того, символическая направленность искусства была для художественников почти не интересна (*«Символизм оказался нам — актерам — не по силам»*, — заметил Станиславский (1, с. 242)). Художественный театр уже пережил первый творческий кризис после зарубежных гастролей. Основатели начинают задумываться о путях обновления, пересматривают мировую драматургию, приглашают к сотрудничеству режиссера Г. Крэга (1872—1966), ставят «Гамлета» и Достоевского. Кроме того, заметим, что кряжистое, устойчивое дерево всегда дает боковые побеги. МХТ дал ответвления в виде театральных студий, которые со временем станут отдельными театрами.

Любимый ученик Станиславского В.Э. Мейерхольд начинает задумываться о собственном стиле и утверждать его. С 1903 года Мейерхольд организует труппу «Товарищества Новой драмы», делает спектакли в театре В.Ф. Комиссаржевской, ставит «Балаганчик» А. Блока, работает в системе Императорских театров.

Если согласиться с мыслью, что «ученик превосходит учителя», то и Мейерхольд стал сомневаться в главном принципе Станиславского — «все, как в жизни», и занялся освоением сцены с настроением «все, не как в жизни». Мейерхольд больше «играл» в театр, чем перевоплощался «по Станиславскому». Его актеры, даже сознавая психологические положения «системы» Станиславского, должны были быть клоунами, лицедеями и циркачами. Мейерхольда увлекала полная оторванность от злободневности, мистика, условность, символика, новый театральный язык, конструирование геометрических странных декораций и архитектурных фантазий. Заметим, что Станиславский этого почти не принимал, хотя и осознал, что на дворе эпоха эксперимента и новаторства (кстати, в 1931 году на неожиданный вопрос режиссера К.А. Марджанова (1872—1933), *«кого Константин Сергеевич намерен оставить своим наследником»*, тот *«преспокойно ответил: Мейерхольда»* (14, с. 419).

Новые сценические формы проявлялись у Мейерхольда в любом красочном театральном действе, будь то спектакль, опера, пантомима или необычное шоу в кабаре. Его спектакли — с особым условно-символическим языком, где важен жест, телодвижение, маска человека. Погоня за ирреальной формой освобождала от реальной природы. Таков был «Балаганчик» А. Блока (1906), перенесенный Мейерхольдом в театр. Это было изысканное зрелище с необычным оформлением сцены. Спектакль был подчеркнуто условный: маски, бумажные декорации, любовный треугольник Пьеро, Арлекина и Коломбины, шумные скандалы и невыразимая грусть персонажей. Сам Мейерхольд играл игрушечного Пьеро, грустную куклу-марионетку. Гротеск переплетался с трагедией, маска — с полнокровной жизнью человека.

Один из знаменитейших (и кассовых!) спектаклей в театре В.Ф. Комиссаржевской — поставленная Мейерхольдом «Жизнь Человека» по Л.Н. Андрееву (1907). Постановочный план был удивителен: действие «как во сне» и никаких

декораций. *«Форма спектакля создавалась одним только светом, изменчивыми взаимоотношениями света и мглы, неверных, тусклых лучей и сильного, всепобеждающего мрака, который то расступался, то вновь — казалось, навсегда — сгущался на фоне серых сукон... Фигуры актеров, уходящих в глубь таинственного и мрачного пространства и исчезающих там, в далекой темноте, гораздо больше соответствовали духу пьесы»* (14, с. 123). Спектакль пользовался огромным успехом, Блок считал, что *«Жизнь Человека»* — лучшая постановка Мейерхольда.

Еще один программный спектакль Мейерхольда — *«Дон Жуан»* Мольера на сцене Александринского театра (1910). Режиссер создал чарующую атмосферу пышного действия, танца и пантомимы. Спектакль шел при полном освещении зрительного зала, занавеса не было, авансцена была выдвинута до первых кресел (этот прием Станиславский назовет *«новым для сцены»* (1, с. 429), его неоднократно будут использовать в театре XX века, в частности, в московском театре на Таганке Ю. Любимова). Опыт старинного театра удивительно сочетался с новаторскими приемами Вс. Мейерхольда, пластика актеров была тщательно отработана, маскарадное действие перемежалось музыкой и танцем. Все действие организовывали странные арапчата, по прихоти которых менялись сцены и декорации. Среди ностальгических воспоминаний о знаковых 1910-х — строки *«Поэмы без героя»* (1940—1965, полностью опубликована в 1976-м) А. Ахматовой, где *«возню» «Мейерхольдовых арапчат»* она пророчески соединит с будущей *«вьюгой»* и *«расплатой»* (15, с. 329).

Но Ахматова создавать поэму будет спустя десятилетия, а тогда мотив *«неизбежной расплаты»* не был расслышан. Увлекала неистощимая праздничная фантазия, красочная театральность, ирония, карнавальная игра. *«Дон Жуан»* возбуждал споры критиков и зрителей, спектакль шел на одних аншлагах, имя Мейерхольда без конца повторял холодный Петербург.



Накануне Февральской революции Мейерхольд поставил «Маскарад» М.Ю. Лермонтова на сцене Александринского театра. В роли Арбенина выступил Ю.М. Юрьев (1872—1948), оформлял спектакль художник А.Я. Головин. Этот зрелищный, в черных тонах трагический спектакль и станет предвестием *«расплаты»* не только для Мейерхольда, но и, возможно, «началом финала» Серебряного века. В «Маскараде» отчетливо звучали мотивы мрачных пророчеств, гибели и судьбы. К. Рудницкий, автор капитальной монографии «Мейерхольд» заметил: *«Интуиция внезапно подсказывала самые неожиданные открытия, которые никогда и никем не могли быть достаточно просто объяснены; они ошеломляли критиков, а впоследствии удивляли историков непостижимой, почти курьезной — до одного дня — точностью знаменательных совпадений. Так было и с “Маскарадом”»* (14, с. 217). Обращенная к Арбенину фраза Неизвестного: «Несчастье с вами будет в эту ночь!» звучала в полной тишине на мертвой сцене с остановившимся движением. Фраза многое обобщала и многое, страшное, предвещала. Спектаклю «Маскарад» предстояла долгая жизнь: на советской сцене в 1923, 1932, 1938 годах. И в 1941 году он вышел, но уже без упоминания в афише режиссера — расстрелянного Вс. Мейерхольда.

Сегодня имя Мейерхольда возвращено истории мирового театра, его сценические идеи пристально изучаются и практически используются, театральное наследие почти достойно издано, но... Черный тюлевый занавес с нашитым посередине большим траурным венком художник Головин опускал не только в финале «Маскарада»...

С именем еще одного ученика К.С. Станиславского — Е.Б. Вахтангова (1883—1921) связано создание в 1913 году Студенческой драматической студии (ныне прославленный Московский драматический театр им. Е.Б. Вахтангова). Ученик остался горячим приверженником основных положений «системы Станиславского», но в актерской и режиссерской деятельности стремился найти новые средства



выразительности. Интересны воспоминания известного режиссера Ю. Завадского (1894—1977), который после ранней смерти Вахтангова уже в советское время возглавит театр. В ту пору Завадский вступал в студию Вахтангова *«не без внутренней тревоги»*: он увлекался символизмом, его *«богами»* были Скрябин и Крэг, тенденции Станиславского ему казались слишком *«натуралистическими»* (16, с. 228). *«Но легко ли было устоять перед Вахтанговым, перед неистовой, фанатической одержимостью искусством, творчеством, которая от него исходила?! Перед его магической силой внушения, перед чудом творческих поисков... Именно творчеством заражал своих учеников Вахтангов, а творчество он понимал широко, многогранно, всеобъемлюще»* (16, с. 228).

Вахтангов провозгласил программу *«фантастического реализма»*, стремясь раскрыть внутренний смысл драматического произведения яркими театральными средствами гротеска. Вахтангов со страстью изобретал театральные формы, всякий новый спектакль для него был отдельным театром. Кроме того, режиссер строил студию по примеру великого МХТ: она мыслилась им как сплоченный коллектив, ансамбль, из которого только и получится настоящий театр. Каждый студиец выполнял любое порученное руководителем дело, актер мог стать билетером, а декоратор помощником режиссера. Репетиции Вахтангова перемежались творческими импровизациями, лекциями и свободными беседами. В коллективе принималась любая откровенная критика, еще более — самокритика. Перед Вахтанговым трепетали, его обожали за творческое горение и за верность атмосфере Художественного. Он учил студийцев и одновременно воспитывал духовно — поэтому в театре сформировался удивительный коллектив актеров, прославивший своего учителя.

Последний знаменитый спектакль Вахтангова *«Принцесса Турандот»* (1922) станет знаковым и *«фирменным»* для театра на многие годы. В нем парадоксально сочета-

лось жизненное с театральным, бытовое с условным, лирическая искренность и зрелищность. Именно эта черта определит стиль вахтанговского театра в будущем. Евгений Вахтангов прожил короткую жизнь, насыщенную непрерывными художественными исканиями и большим энтузиазмом, он вошел в историю отечественного искусства как яркий творец, новатор, создатель авторского театра.

С желанием «разрушить старые формы искусства» в 1914 году свой театр в Москве в старинном особняке на Тверском бульваре открыл молодой режиссер А.Я. Таиров (1885—1950). Театр с еще одной новаторской программой был назван Камерным (хотя название было весьма условно — сам Таиров стремился к монументальности, к сильной эмоциональной остроте каждого сценического действия). Режиссер не принимал принципы «условного театра» Мейерхольда, натуралистические и реалистические подходы в организации спектаклей. Свой мир Таиров называл *«театром эмоционально-насыщенных форм»*, где все средства театральной выразительности подчинены сильным чувствам и большим страстям. *«Фантазия режиссера была зачарована возможностями, заложенными в театре как в игре, в волшебной смене сценических масок, в раскованной стихии лицедейства»* (16, с. 224).

Режиссер в качестве эстетической цели объявил создание сверхактера как полновластного творца, хозяина сцены, не скованного ничьей чужой волей. Поэтому основной функцией актера была ритмика, пластика и музыкальность. Таиров добивался синтетической формы работы исполнителя роли: на сцене его актер был певцом и акробатом, драматическим мастером и танцором. Режиссер отрицал точное следование хода спектакля за текстом пьесы, бытовые, обывательские и житейские формы поведения на сцене. Пьеса в Камерном театре была предлогом для игры, идея и содержание текста не имели ключевой функции, главным условием становилась «чистая театральность». В театре Таирова провозглашался феерический театральный праздник,

главной актрисой которого стала прекрасная Алиса Коонен (1889—1974) — героиня всех спектаклей Камерного.

Театр Таирова тяготел и к высокой Комедии, но особенно к принципам античной Трагедии, где нет места серым бытовым подробностям и глубокому психологическому проникновению в образ. Скульптурная пластичность актеров позволяла делать спектакли зрелищными и праздничными. Используя сценическую форму абстрактного синтетического действия, Таиров подготовил древнеиндийскую драму Калидасы «Сакунтала» (1914), пьесу И. Анненского «Фамира Кифаред» (1916), «Саломею» О. Уайльда (1917).

Сценографию спектакля по модернистской пьесе И. Анненского разрабатывала художница Александра Экстер, которая представила пространство сцены в виде нагромождения цветных кубов, шаров, квадратов и конусов. Театральная площадка видоизменялась, декорации были превращены в скульптурные и геометрические конструкции, стилизованные костюмы поражали необычной формой, сценой становились ступени и выходы в зал. Актеры чувствовали себя раскованно и свободно, на удивительном сценическом поле они демонстрировали виртуозную пластическую работу. Это был заразительный праздник «чистого искусства» Театра.

Таиров продолжит работу и на советской сцене, но его, приверженника гонимого формализма, будет ждать участь тех, кто не разделял принципы театрального реализма. Его последовательно будут обвинять в тяготении к «заграничным буржуазным пьесам», в ложной театрализации действительности, в фальсификации народного прошлого, в обособлении от «рабочих и крестьян», в том, что он ставит «эстетские» зрелища. Праздник Таирова и Коонен останется в Серебряном веке, в новой эпохе их будет ждать разгром Камерного театра и трагическая судьба.

Великий театр рубежа веков — живая история знаменитых Мастеров, их взаимных притяжений и отталкиваний. Есть сверкающие вершины, есть многочисленные «блест-

ки» свершений, богатство содержания и формы. Эксперименты и поиски театра Серебряного века торили дорогу будущим деяниям русской сцены XX века. Станиславский и Немирович-Данченко, Ермолова и Комиссаржевская, Таиров и Мейерхольд высекли ту «внезапную искру», которая осветит путь будущему отечественному Театру, разнообразному и многоликому.

### Примечания

1. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 2007.
2. *Дурылин С.Н.* Мария Николаевна Ермолова. М., 1953.
3. *Данилов С.С.* Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1953.
4. *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989.
5. *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1999.
6. *Титова Г.* Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006.
7. *Зоркая Н.* Искусство кино — дитя модерна // Театр.1993. № 5.
8. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982.
9. *Соловьева И.Н., Шитова В.В.* К.С. Станиславский. М., 1986.
10. *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975.
11. *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 2005.
12. *Лифарь С.* Дягилев с Дягилевым. М., 2005.
13. *Шварц Е.* Живу беспокойно... Л., 1990.
14. *Рудницкий К.* Мейерхольд. М., 1981.
15. *Ахматова А.* Собр. соч. в 2 т. Т.1. М., 1990.
16. *Любомудров М. Н.* Симонов, Ю. Завадский. М., 1983.

17. *Блок А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т.6. Л., 1983.
18. История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. 1882—1897. М., 1982.
19. *Смирнова Н.А.* Воспоминания. М., 1947.
20. Мария Николаевна Ермолова: Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. М., 1955.
21. *Немирович-Данченко В.И.* Из прошлого. М., 2003.

## Глава 8

# МЕЦЕНАТСТВО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, ибо где сокровища ваши, там будет и сердце ваше.

*Евангелие от Матфея (6:19—21)*

...Итак, средства найдены. Театр будет.

*В.И. Немирович-Данченко*

В размышлениях о феномене отечественной культуры Серебряного века невозможно обойти вниманием явление русского меценатства. Меценаты-дворяне, купцы и промышленники по праву занимают особое место в истории России второй половины XIX — начала XX века. Как это ни покажется удивительным, но именно русские меценаты приложили немало энергии, вдохновения и личных средств для утверждения нового искусства в стране.

История российского меценатства — это история отдельных личностей. Меценатов не было много и не могло быть много. Но, говоря о творцах Серебряного века, исторически необходимо говорить и о подвижнической деятельности русских меценатов, которые сумели распознать истинные таланты и реально, с размахом помочь расцвести многим создателям ценностей отечественного духовного поля. Меценатство несколько отличается от фи-

лантропической благотворительной деятельности. Благотворители помогали неимущим вообще, русские меценаты отличались стремлением помогать деятелям культуры и искусства.

Благотворительность существует с древнейших времен. В Древней Руси помощь нищим и убогим одобрялась духовной и светской властью. Канонизированный Русской Православной Церковью киевский князь Владимир Святославович получил прозвище Владимир Красное Солнышко именно за щедрость к нищим и страждущим. Помощь бедствующим была серьезной составляющей формой для христианства. Петр Первый организовывал в России первые государственные благотворительные учреждения. В XIX веке необходимость благотворительства стала истинным поведенческим ценностным стереотипом в сознании отдельных представителей дворянства и крупной российской буржуазии. К концу XIX века в России уже существовала целая сеть благотворительных учреждений: воспитательные и народные дома, бесплатные воскресные школы, рабочие курсы.

Историю русского меценатства перелома двух эпох, безусловно, можно определить как часть феномена культуры Серебряного века. Деятельность меценатов рубежа XIX—XX века тесно связана не только с ростом национального самосознания в русском обществе, но и с поисками новых форм, высшими достижениями в искусстве, напряженными духовными исканиями отечественной интеллигенции. Деятельность меценатов в России была неотъемлемой частью яркой, новаторски-полнокровной культурной жизни Серебряного века. Феномен русского мецената, благодаря размаху его деятельности, сегодня серьезно изучается на государственном историко-культурологическом уровне.

В российской провинции на собственные средства дворянская знать содержала крестьянские школы, открывала театры и создавала библиотеки. Благодаря меценатам (в частности, наследнику стекольных и хрустальных заводов

Ю.С. Нечаеву-Мальцову (1834—1913)) в Москве профессор Московского университета И.В. Цветаев (1847—1913) сумел осуществить создание Музея изящных искусств (ныне — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Ю.С. Нечаев-Мальцов оплатил основные расходы по возведению здания Музея и приобрел первые крупные коллекции. Музею И.В. Цветаева помогал и П.М. Третьяков — он взял на себя оплату слепков, изготовленных с античных памятников из музеев Рима.

На средства известного мецената генерала А.Л. Шанявского (1837—1905) в Москве был открыт общедоступный Народный университет с программами высшего и общего среднего образования. В нем мог учиться каждый, кому исполнилось 16 лет, независимо от социального положения и вероисповедания (именно там, например, получил образование С.А. Есенин). В Народном университете Шанявского могли обучаться и женщины, что было невероятно важным для России. Университет просуществовал до 1919 года.

Княгиня М.К. Тенишева была не только широко образованным человеком, талантливой художницей, исследовательницей древних эмалей, но и выдающейся русской меценаткой, покровительницей искусств. Бог щедро одарил ее талантом, а еще дал неукротимую энергию и сильное желание помогать людям. В 1894 году она основала художественную студию в Санкт-Петербурге, в 1898 — создала Музей «Русская старина», художественно-промышленные мастерские в своем имении Талашкино под Смоленском. Имению суждено будет стать одним из центров художественной жизни Серебряного века, там работали М.А. Врубель, А.Я. Головин, С.В. Малютин (1859—1937). М. Тенишева помогала дягилевскому журналу «Мир искусства», художник Н. Рерих именовал княгиню вдохновительницей русского Возрождения.

Особую роль просветительницы-меценатки сыграла М.К. Тенишева в провинциальном рабочем городке Бежица (ныне — район города Брянска), куда она приехала в име-



ние Хотылево своего мужа князя Владимира Тенишева. Там волевым решением она закрыла кабак и на его месте открыла и оборудовала начальную школу для заводских детей. Именно в Хотылево, по утверждению исследователей, М.А. Врубель создает свою известную картину «Пан».

Деяния М.К. Тенишевой изменили всю рабочую Бежицу. Она открыла ремесленное училище, несколько школ, столовую для рабочих. Расселила людей из бараков, создала благотворительное общество для помощи сиротам и вдовам. В своих воспоминаниях княгиня писала: *«Понемногу передо мной развернулась целая картина истинного положения рабочих на заводе. Я открыла, что кроме заевшихся, зажирелых матрон и упитанных равнодушных деятелей, в нем жили еще люди маленькие, пришибленные, опаленные огнем литейных печей, оглушенные нескончаемыми ударами молота, по праву, может быть, озлобленные, огрубелые, но все же трогательные, заслуживающие хоть немного внимания и заботы об их нуждах. Ведь это тоже были люди. Кто же, как не они, дал этим деятелям, да и мне с мужем, благосостояние?... А что было дано этим немым, безымянным труженикам... Кто прислушался к их голосу, их жалобам, их нуждам?..»* (1, с. 135).

В Бежице Тенишева открыла Народный Дом (ныне — Брянский Центр детского творчества), где расположились библиотека, читальный зал, зимний сад, сцена, драматический коллектив, оркестр, хор, два бильярда, кегельбан. Рядом — парк с фонтаном и детская площадка.

В 2008 году в городе Брянске прошла международная научно-практическая конференция «М.К. Тенишева и ее время». Многие деяния княгини отметили участники конференции, а известный французский славист, исследователь русской литературы, коллекционер Рене Герра произнес фразу, которую в Брянске вспоминают и цитируют: *«Нефть и газ могут закончиться, а русское искусство — никогда!»*

Самобытные, яркие личности жертвовали алтарю культуры и искусства не только большие деньги, но отдавали главное — искренний жар души. Конечно, история меценатства Серебряного века — это история представителей разных сословий, которые посвятили себя благородному делу. Но дворяне после реформы 1861 года свое имущество сохранили, в основном, в виде земли и домов, а наличных денег и денежных оборотов почти не имели. Интеллигенция, всегда отзывчивая к идее милосердия, сама была бедна и чаще могла помогать духовно или идейно. Так сложилось, что главный размах меценатской щедрости был у русского купечества. Этот масштаб энтузиазма поражает до сих пор. Сравниться с купцами-меценатами Серебряного века пока некому.

Конечно, основа купеческого меценатства была различной. Кто-то из честолюбивых амбиций тратил огромные деньги на художников, кто-то делал это «для души», из непосредственной любви к искусству, а кто-то таким образом пытался спасти душу, с повышенной религиозностью отмаливая грехи, желая обрести благодать в жизни вечной через добродетели в жизни земной. Купцы, словно соревнуясь, строили больницы и библиотеки, школы и богадельни, церкви и родильные дома. Во многом эта деятельность имела отпечаток личных вкусов и пристрастий (скажем, один из крупных промышленников жертвовал большие суммы церквям, на колокола с желанием: «Пусть звонят в мою память»). Выдающийся русский журналист В. Гиляровский в своей книге «Москва и москвичи» писал не только о том, как жили, кутили, ели и пили купцы, но и о том, что благотворительность была неотъемлемой частью их жизни. В целом, купечество было *«отстранено от насыщенной идейной жизни»*, оно мало *«увлекалось и революционными идеями»*, поэтому *«предприниматели выполняли свой общественный долг, как они его понимали, — через частные пожертвования в пользу тех, кто не может сам устроиться в жизни»* (2, с. 147).

Купеческая благотворительность внесла существенный вклад в развитие русской национальной культуры. Купцы явили России Третьяковскую галерею, Частную оперу, здание МХТ, Театральный музей, собрания исторических раритетов, отечественной и западной живописи, икон, русского фарфора. Купечество щедро помогало газетам, журналам, издательствам, институтам и университетам. *«...Разве вообще можно припомнить, — пишет автор истории московского купечества П.А. Бурышкин (1887—1953), — все те памятники жертвенности представителей «темного царства», того «чумазого», который неустанно шел вперед и не хотел только торговать миткалем, а интересовался категорическим императивом, гегельянством, штейнеровской антропософией и картинами Матисса, Ван Гога и Пикассо»* (3, с. 88).

Действительно, именно «темным царством» в свое время назвал купечество критик Н.А. Добролюбов. К этому «царству» дворяне долго относились свысока, но уже к концу XIX века многие поняли, что именно новые «толстосумы» и купцы Лопахины не только ударили топором по «вишневым садам», но и определили финансовую составляющую России. По старинке купец все еще был «чумазый» для дворян, а «чумазые» уже задавали тон, особенно в Москве. Можно сравнить статистические сведения о финансовых пожертвованиях в фонд городского управления Москвы, где отмечено, что в период с 1863 по 1904 год купцами было внесено 30 миллионов рублей, а пожертвования дворян и царской семьи составили всего 100 тысяч рублей (4, с. 65).

Ф.И. Шаляпин весьма колоритно описывал традиционный путь московских купеческих семей: *«...российский мужичок, вырвавшийся из деревни смолоду, начинает сколачивать свое благополучие будущего купца или промышленника в Москве. Он торгует сбитнем на Хитровом рынке, продает пирожки, на лотках льет конопляное масло на гречишники, весело выкрикивает свой товаришко и косым*

*глазком хитро наблюдает за стежками жизни... Мерзнет, голодает, но всегда весел, не ропщет и надеется на будущее... А там, глядь, у него уже и лавочка и заводик... Подождите — его старший сынок первый покупает Гогенов, первый покупает Пикассо, первый везет в Москву Матисса. А мы, просвещенные, смотрим со скверно разинутыми ртами на всех непонятых еще нами Матиссов, Мане и Ренуаров и гнусаво-критически говорим: “Самодур...”. А самодуры тем временем потихонечку накопили чудесные сокровища искусства, создали галереи, музеи, первоклассные театры, построили больницы и приюты на всю Москву... Да, любили победу русские купцы и победили» (5, с. 110—111).*

Нет ни одной культурной области, где бы представители купечества (особенно московского) не внесли своего вклада. В 1856 году московское купечество устроило торжественный обед в честь моряков, защитников Севастополя в ходе Крымской войны. На этом обеде выдающийся русский историк М.П. Погодин (1800—1875) отметил благотворителей-купцов и, в частности, заявил: *«Если бы счесть все их пожертвования за нынешнее только столетие, то они составили бы такую цифру, которой должна бы поклониться Европа»* (3, с. 89).

Павел Бурыйшкин установил определенную иерархию династий русского купечества, среди которых выделил тех, кто обессмертил свое имя и стал символом вклада отечественного купца в развитие русской культуры и искусства. Это Морозовы, Бахрушины, Найденовы, Третьяковы и Щукины. К ним можно добавить династии Прохоровых и Мамонтовых, Алексеевых и Рябушинских, Солдатенковых и Абрикосовых. *«И всегда, во всем стоит у них на первом месте общественное благо, забота о пользе русского народа»*, — так заключает свою историю настоящий «певец» русского купечества П. Бурыйшкин (3, с. 94). Глубочайшая внутренняя связь была у двух союзов, как не странно, очень нуждающихся друг в друге — купечества и творческой интеллигенции.

Одними из первых русских меценатов следует назвать братьев Павла (1832—1898) и Сергея (1834—1892) Михайловичей Третьяковых. При жизни братья были объединены дружбой и родственной любовью, что бывает не часто. А в вечности Третьяковы остались создателями первого Музея национального русского искусства (при этом — первый поклон Третьяковым — выстроенное в Москве Арнольдотретьяковское училище для глухонемых детей).

Их родовое промышленное дело — мануфактура льняных изделий — шло весьма успешно (лен в России всегда почитался и противопоставлялся «американскому» хлопку). Но большие деньги — зачастую в ущерб этому делу и даже благосостоянию своей семьи — Третьяковы тратили на собирание коллекции картин русских художников. Сергей Михайлович занимался коллекционированием как любитель, брат Павел рассматривал эту деятельность как национальное дело и *«видел в этом своего рода миссию, возложенную на него Провидением»* (3, с. 114).

С конца 1850-х годов П.М. Третьяков активно контактирует с московскими и петербургскими художниками, приобретает картины, много путешествует по России и другим странам, знакомится с работами музеев и частными коллекциями, исполняет обязанности казначея Московского художественного общества. Начиная свою деятельность коллекционера-мецената, Третьяков в первом «завещательном письме» 1860 года сразу отметил, что собранную коллекцию он оставил бы в качестве «национальной галереи». Более того, П.М. Третьяков в завещании пишет: *«...прошу вникнуть в смысл желания моего, не осмеять его, понять, что для ...меня, истинно и пламенно любящего живопись, не может быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, принесущего многим пользу, всем удовольствию... Более я ничего не желаю... прошу не осудить моего распоряжения...»* (6, с. 302—303).

Это завещание 28-летнего Третьякова ныне воспринимается как эстетическая и общественная программа личности, позициям которой он не изменил и остался верен навсегда. Надо заметить, что у Третьякова были предшественники, пытавшиеся создать с начала XIX века публичные музеи национального искусства. Но в этих случаях шли пожелания о том, что государство возьмет на себя финансовую поддержку. Третьяковы рассчитывали только на свои частные силы и собственную инициативу. И речь идет не только о денежном вкладе в собирательство (хотя это вещь важнейшая), но и об определенном эстетическом уровне, широте взглядов, степени искренней заинтересованности в судьбах русского искусства. Александр Бенуа называл Третьякова собирателем *«героического типа»* (7, с. 227), Станиславский почитал мецената как *«русского Медичи»* (8, с. 43). Покупая картины, Третьяков оказывал не только материальную поддержку художникам, но стремился устраивать выставки русских передвижников не только в России, но и за рубежом. Сами художники прекрасно понимали истинную роль мецената в жизни современного искусства. Можно привести множество свидетельств отечественных художников о том, как они ценили свое место в его галерее (И. Репин писал, что Третьяков *«вынес один на своих плечах вопрос существования целой русской школы живописи»* (9, с. 156)).

Постепенно в коллекции Третьяковых появились работы В. Тропинина (1776—1857), А. Иванова (1806—1858), К. Брюллова (1799—1852), В. Перова, И. Шишкина (1832—1898), И. Крамского, В. Верещагина (1842—1904), И. Айвазовского (1817—1900), Н. Ге, А. Саврасова, В. Сурикова, В. Васнецова, И. Репина, В. Поленова, И. Левитана и многих других художников. Вопреки многим консервативным мнениям, Третьяков сумел оценить еще «непрестижных» и осуждаемых новаторов и приобрел картины начинающих М. Нестерова, В. Серова, А. Бенуа, К. Сомова. П.М. Третьяков стал обладателем ценнейшей коллекции произведе-

ний древнерусского искусства, приобретенные им иконы займут достойное место в коллекции.

В конце 1870-х годов Третьяков писал, что его цель — *«собрать русскую школу, как она есть в последовательном своем ходе»* (10, с. 97). Поэтому собрание картин разрасталось (картины иногда помещались на щиты, на пирамидки рядом с увешанными стенами), началась музейная пристройка к личному дому, но и она заполнялась и уплотнялась весьма быстро. Огромная коллекция уже не помещалась дома, и в 1881 года ее открыли для свободного доступа всех желающих. Посещаемость личной галереи быстро возростала из года в год.

Смерть в 1892 году С.М. Третьякова ускорила, по всей видимости, оговоренное желание братьев передать огромную коллекцию в дар городу Москве (заметим, что не все поняли это решение, даже друзья волновались, что Россия не оценит такое *«великое пожертвование»*) (6, с. 104). Третьяков хотел тихо и без шума осуществить свое намерение сделать коллекцию общественным достоянием, но, к его неудовольствию, передача стала громким событием. Сегодня, осмысляя значение Третьяковской галереи в нашей стране, понимаешь ясно — иначе быть не могло. Цитируем строки заявления П.М. Третьякова в Московскую городскую Думу: *«...желая способствовать устройству в дорогом для меня городе полезных учреждений, содействовать процветанию искусства в России и вместе с тем сохранить на вечное время собранную мною коллекцию, ныне же приношу в дар... всю мою картинную галерею со всеми художественными произведениями...»* (6, с. 304). При этом Третьяков желал, чтобы галерея была открыта для бесплатного обозрения для всех желающих не менее четырех раз в неделю.

15 сентября 1892 года власти города приняли дар братьев Третьяковых — 1814 произведений русских художников и 88 зарубежных. В 1893 году коллекция, названная *«Московской городской галереей Павла и Сергея Михайловичей*

*Третьяковых*», была официально открыта для всеобщего бесплатного обозрения. В 1897 году Павлу Михайловичу Третьякову высочайшим Указом было присвоено чрезвычайно редкое в то время звание — Почетный гражданин города Москвы.

После смерти П.М. Третьякова в 1898 году, Московская городская дума, выполняя волю мецената, постановила приобретать в галерею исключительно произведения русских художников. Решено было капитально перестроить здание галереи, причем, проектировать фасад в «русском стиле» поручено было художнику В.М. Васнецову. Работы были закончены в 1904 году, и прятные бело-красные стены нового здания Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке вновь радовали многочисленных посетителей. Один из них — писатель М. Горький назвал среди *«всею самого лучшего в Москве»* — именно галерею (11, с. 131) (а также и Художественный театр).

Третьяковская галерея на протяжении многих десятилетий восхищает и радует, о ней существует целая отдельная литература, выпущенные каталоги ее залов приносят настоящее эстетическое удовлетворение. Картины Третьяковки очищают и ободряют красотой жизни, формой и фактурой, свежестью цветовых звучаний. Основанная купцом Третьяковым картинная галерея осталась, как и желал ее благородный основатель, миром, исполненным особой гармонией жизни.

Русские меценаты Серебряного века продолжали и укрепляли дело братьев Третьяковых. Одна из ярких страниц эпохи — жизнь и труды московской династии Мамонтовых. Они владели огромным состоянием и прославились в области промышленности. Мамонтовы строили железные дороги, разрабатывали нефтяные скважины в Баку, имели заводы, имения во Владимирской губернии и на Черном море. Самой выдающейся фигурой среди Мамонтовых был Савва Иванович, наследник и продолжатель железнодорожного дела отца. Он приобрел большую известность в России как



умный, удачливый и решительный предприниматель. Но в историю русского меценатства Серебряного века Мамонтов вошел как человек, вокруг которого группировались те, кому дороги были творческие и артистические искания. Он сам увлекался оперой, скульптурой, живописью и хорошо понимал, что такое новаторские поиски в искусстве. Дом Мамонтова в Москве на Садовой *«являлся приютом для молодых талантливых художников, скульпторов, артистов, музыкантов, певцов, танцоров»*, — так вспоминал *«замечательного человека»* К.С. Станиславский (8, с. 101). В доме мецената стихийно возник знаменитый «Мамонтовский кружок». Это было свободное объединение художников, основанное на принципах доброй воли и желании практического дела в искусстве. Благодаря этому кружку были написаны картины, сегодня украшающие русскую художественную школу (стоит только назвать авторов — Врубель, Серов, Коровин, братья Васнецовы, Репин, Поленов и другие). Мамонтовский кружок не определял направлений в искусстве, он, собственно, и существовал, пока материально его содержал меценат. Мамонтов мог только покупать картины и составлять коллекцию, но его желание было благородно — помогать художникам. *«Он ощущал необходимость дышать с ними одним воздухом, жить одной жизнью, ибо в душе был куда больше художником, чем дельцом»* (12, с. 63). Художник И. Грабарь писал о том, как удивительным образом сосуществовали рядом *«умный, уравновешенный»* Третьяков и *«страстно увлекающийся каждым новым явлением»*, *«неистовый искатель новых дарований»* Мамонтов (13, с. 38).

Мамонтов сыграл огромную роль в творческой жизни великого русского художника М. Врубеля. Многие современники отмечали, что без влияния мецената Врубель, возможно, не смог бы пробиться к славе. На собственные средства Мамонтов выстроил павильон для работ художника на Нижегородской всероссийской выставке. Только после этого важного деяния Мамонтова на Врубеля обратили внимание.

Имение Мамонтовых Абрамцево (недалеко от Троице-Сергиевской Лавры) стало настоящим центром культурной жизни эпохи. Там был создан целый ряд мастерских и школ, которые дали мощный толчок развитию отечественного кустарного дела. Можно сказать, что в Абрамцево возрождалось русское национальное прикладное искусство. Надо заметить, что при нынешнем серьезном изучении русской культуры Серебряного века, поставлен вопрос о значении русской усадьбы именно как культурного феномена эпохи. Изучаются архитектурные образы, воплощенные в усадебных домах, образ жизни обитателей загородных имений, купеческие и дворянские усадьбы, дачная жизнь в России (14).

В мамонтовском Абрамцево почти три десятилетия собирались, гостили и работали авторы, которых смело можно назвать цветом русского искусства: И. Тургенев (1818—1883) и И. Репин, братья В. и Ап. Васнецовы и В. Серов, П. Антокольский (1896—1978) и В. Поленов, М. Нестеров и М. Врубель, И. Левитан и К. Коровин. Исключительно благоприятная атмосфера мамонтовской усадьбы (где, по словам И. Репина, жилось *«интересно»* и *«жизненно-весело»*, 9, с. 366) способствовала созданию настоящего творческого содружества талантливых людей. И. Левитан впоследствии признавался: *«Думаю, что я в полном праве сказать не только от своего, но и от имени всех моих товарищей, имевших хоть какое-либо отношение к Мамонтовым, что не было более живой атмосферы для художника, чем та, которая окружала его в мамонтовском имении Абрамцево или в московском доме Мамонтовых»* (15, с. 24).

С. Мамонтов любил слово «гладить», то есть холить, любить и лелеять художников, помогать им материально и психологически. Он умел по-настоящему дружить и сопереживать. И перечень выдающихся русских шедевров живописи, созданных при поддержке Мамонтова — живое доказательство бескорыстной деятельности мецената. Стоит назвать знаменитых «Запорожцев», «Не ждали» и «Крестный

ход» И. Репина, «Пустынник», «Видение отроку Варфоломею» М. Нестерова. На васнецовской картине «Аленушка» глаза дочери Саввы — Верушки, она же смотрит в вечность и с портрета В. Серова «Девочка с персиками». И у прекрасного Алеши Поповича на картине В. Васнецова «Три богатыря» черты Андрея, сына Мамонтова. Никем не стесняемый, в Абрамцево М. Врубель создавал свою мечту — «Демона».

Мы уже отмечали значение Частной оперы Саввы Мамонтова для русского искусства рубежа веков. Театр Мамонтова показал публике неизвестные оперы Н. Римского-Корсакова «Садко», «Царскую невесту», «Сказку о царе Салтане», «Снегурочку», «Псковитянку»; позже — все оперы П. Чайковского, не имевшие признания на казенной сцене. Впервые после долгих лет отлучения, упорно изгоняемая с подмостков императорской сцены крамольная «Хованщина» М. Мусоргского во всей своей гениальной мощи зазвучала именно в Частном театре. Несмотря на величие Мариинского и Большого театров, небольшая труппа мамонтовской оперы пользовалась исключительной любовью зрителей. А.В. Луначарский (1875—1933) заметил: *«Внутренняя сила интеллигенции нашла себе выход через Мамонтова. Его Частная опера с Шаляпиным во главе заставила оцепенелый Большой театр встряхнуться»* (16, с. 289). Действительно, самый большой успех связан в Частной опере с постановкой «Бориса Годунова» с Ф.И. Шаляпиным в главной роли. Именно с мамонтовского театра начинается длинный феноменальный творческий путь гениального певца. Мамонтов в буквальном смысле воспитывал Шаляпина, возвращал его артистическое сознание. И этот «список благодетелей» мецената певец будет помнить всю жизнь. Говоря о *«друге и учителе»*, Шаляпин утверждал: *«Не знаю, был бы я таким Шаляпиным без Мамонтова!»* (17, с. 536).

В Частной опере Мамонтова впервые были решены многие проблемы музыкально-сценического исполнительства,

сложилась своя система методики работы певца-актера, музыкального ансамбля. В последние годы жизни С.В. Рахманинов говорил: *«Да, Мамонтов был большой человек и оказал большое влияние на русское оперное искусство. В некотором отношении влияние Мамонтова было подобно влиянию Станиславского на драму»* (15, с. 14).

Кстати, говоря об удивительной духовно-синтетической связи отраслей русской культуры Серебряного века, приведем интересный факт. В связи со знаменательным событием 1894 года — передачей Третьякова своего собрания картин Москве — был организован Первый Всероссийский съезд художников. В день открытия съезда делегатам были показаны «живые картины», иллюстрировавшие доклады об истории мировой художественной культуры. Эпоху античности представляла «Афродита», монолог которой писал С. Мамонтов, декорации делал В. Поленов, а роль скульптора играл К. Станиславский!

Судьба Мамонтова, «Саввы Великолепного», как за глаза звали его друзья, складывалась по-разному. Он знал взлеты и, к концу жизни, трагические падения. По объективно сложившимся причинам Мамонтов разорился, имущество его было конфисковано. С любовью собранный дом мецената напоминал *«новейшую Помпею»* (15, с. 233), коллекции мецената распродавались. Но Абрамцево, хотя уже и не собиравшее прежнего «цвета» творцов, уцелело. Осталась одна память. Но, как Шаляпину не хотелось завершать свои воспоминания *«Маска и душа» «нотой грусти и огорченности»* (5, с. 279), так и здесь хотелось бы привести слова, завершающие книгу великого русского певца: *«...И вспоминается мне Мамонтов. Он тоже тратил деньги на театр и умер в бедности, а какое благородство линий, какой просвещенный, благородный фанатизм в искусстве!.. Мамонтов напомнил мне о светлом и творческом в жизни... Искусство может переживать упадок, но оно вечно, как сама жизнь»* (5, с. 278—279).

Состоятельная и богатейшая купеческая династия Щукиных внесла немалый вклад в историю русской культуры Серебряного века. Влияние Щукиных было чрезвычайно велико, их торгово-промышленные фирмы были не только одни из самых богатых, но и уважаемых в Москве. А если бы сегодня можно было объединить многочисленные коллекции Щукиных, это был бы центр искусства мирового значения.

Петр Иванович Щукин собирал всю жизнь бесценные памятники русской истории (причем, не как мертвый капитал, а как материал для научных исследований) — оружие, иконы, часы, ордена, ювелирные украшения, табакерки, фарфор, фаянс, редкие книги, архивы знатнейших дворянских фамилий, старинные рукописи и бумаги, рисунки и гравюры. Предварительно о предмете своей коллекции Щукин собирал целую библиографию, и о многих раритетах мог прочитать целую лекцию. Свои сокровища он активно популяризировал и составил подробное описание собранной коллекции (издал 10 томов популярного «Щукинского сборника»). В 1905 году П.И. Щукин безвозмездно передал в дар Историческому музею в Москве 300 тысяч экспонатов своего собрания.

Его брата, Сергея Ивановича Щукина (1854—1936), за риск и удачливость в Москве называли «мануфактурным королем» и «министром коммерции». Он был одним из крупнейших промышленников России, занимался производством и торговлей (хлопчатобумажные и шерстяные ткани). Щукин наладил торговые контакты с Индией и Средней Азией, удивляя всех новыми рынками сбыта. Но главный риск Щукина совпадал с его душевными желаниями: он коллекционировал полотна западноевропейских художников, собирал то, что пока никто в России не принимал всерьез. На эти картины даже в Париже не давали серьезных цен — над художниками смеялись и никто не предвидел их будущую мировую славу. Но, не получив эстетического образования, Щукин предугадал будущее зна-

чение импрессионистов и составил превосходную коллекцию.

Щукин собрал уникальную (в Москве ее называли «странной») коллекцию: Сезанн, Клод Моне, Поль Гоген, Матисс, Ван Гог, Ренуар, Дега, Руссо. Кто из современников мог тогда предположить, что именно Щукин привезет в Россию те картины, которые повлияют на русскую живопись? Коллекция импрессионистов у Щукина была одной из лучших в Европе и лучшей в России.

В 1913 году вышел каталог собрания мецената. Щукин сам пытался проводить экскурсии для избранных в своем доме, пытался объяснять смысл новой живописи ученикам художественных мастерских. За это маниакальное увлечение Щукина считали слегка сумасшедшим, который выбрасывает деньги на ветер за картины парижских «жуликов». Но он остался верен своей коллекции.

Заметим, что два сына Щукина, по воле вывернутых настроений века, покончили жизнь самоубийством. В Москве судачили, что тому виной страшные, непонятные картины в доме. С.И. Щукин выстроил при Московском университете первый в мире Психологический институт. Это был экспериментальный центр, который изучал роль наследственности в лечении психических заболеваний. К сожалению, жизнь все время подтверждала теорию Саввы Морозова о вырождении детей русских купцов-предпринимателей. Теория до сих пор не кажется абсурдом — меценатство неповторимо, почти не имеет продолжения, как яркая комета, которая сгорает без остатка.

С. Щукин покровительствовал Матиссу, в 1911 году он гостил у купца в Москве. Художник специально рисовал для «русского коллекционера», который, в частности, приобрел картины Матисса «Красная комната» и «Танец», ставшие важнейшими вехами современного искусства. С. Щукин открыл для себя еще пугающего всех цветом и формой Пикассо, и он тоже сотрудничал с меценатом из России. Заметим, что в 1908—1914 годах Пикассо существовал главным

образом на средства московского покровителя. С.И. Щукин приобрел 51 картину выдающегося художника. В определенном смысле, художники Пикассо и Матисс — символы своего времени, а в щукинском собрании их картины составили главную ценность коллекции. В годы всеобщего *«отрицания и неприятия»* Пикассо Щукин сумел распознать талант художника, и, по воспоминаниям сына, считал, что за ним *«будущее»* (22, с. 49). Свой принцип покупки картин лично для себя С. Щукин определял только психологическим шоком от произведения художника, и остался верен этому подходу навсегда.

В 1908 году С.И. Щукин передал свою коллекцию в дар городу Москве. После революции 1917 года меценат эмигрировал из Советской России. Громадная коллекция Щукина осталась на родине. Как свидетельствует П. Бурышкин, меценат и не собирался ее вывозить: *«...я собирал не только и не столько для себя, а для своей страны и своего народа. Что бы на нашей земле ни было, мои коллекции должны оставаться там»* (3, с. 120).

Конечно, музейные ценности Щукина в 1918 году были национализированы. Но западное искусство в СССР долго было *«не ко двору»*. Картины разбросали по музеям — что-то хранилось в Эрмитаже, что-то в Музее изящных искусств и в Московском музее изобразительных искусств. Счастье, что в определенные исторические времена, когда боролись и с космополитами, и с западным искусством, картины *«нерусских модернистов»* не распродали и они остались в запасниках музеев. Выдающийся коллекционер и меценат умер в Париже. Его вклад в русское искусство надолго был забыт, а имя вычеркнуто из истории отечественной культуры.

Династия Морозовых — еще одна знаменитая, влиятельнейшая купеческая семья, представители которой вписали свою строку в историю русского меценатства Серебряного века. Морозовых в Москве величали за их мощнейшую ткацкую *«Морозовскую мануфактуру»* *«ситцевыми королями»*. Бельевой и одежный товар Морозовых славился по

всей России и за рубежом. Но и на ниве благотворительности эта семья никогда не оставалась в стороне. Перечень деяний династии весьма убедителен: выстроен институт для лечения раковых опухолей при Московском университете, созданы психиатрические клиники, родильные дома, богадельни, детские больницы, Музей кустарных изделий, ремесленное училище, прядильно-ткацкая кафедра при Московском техническом училище. Морозовы издавали «Русские ведомости», «Голос Москвы». «Русское дело», «Русское обозрение», щедро жертвовали большие суммы музыкантам, литераторам, прессе, покровительствовали театру.

Иван Абрамович Морозов (1871—1921), собирая свою коллекцию западной живописи и импрессионистов, всегда невольно соревновался с Сергеем Щукиным. Оба эти мецената, соперничая, поддерживали тесные связи с парижскими художниками и торговцами картин. Коллекции Щукина и Морозова отражали индивидуальные влечения владельцев и отличались высочайшим уровнем качества. Щукинская коллекция была более связана с поисками новой формы в манерах художников, морозовская — более «классическая». При этом надо заметить, что оба мецената задумывались о том, что их галереи со временем станут общедоступными музеями. Их особняки стали хранилищами редчайших новаторских смелых произведений, многие русские художники черпали в этих коллекциях новые впечатления. Знаменитые собрания картин Щукина и Морозова сыграли важную роль для отечественной живописи.

У Морозова была лучшая коллекция картин Сезанна. Но собирал он и русскую «новую» живопись: Врубеля, Сомова, Ларионова, Гончарову, Грабаря. Морозов щедро помогал «Русским сезонам» С.П. Дягилева, первый понял талант Марка Шагала.

В начале 1990-х годов впервые по-настоящему заговорили о меценатском вкладе в русское искусство. В 1993—1994 годы в Эрмитаже и Музее изобразительных искусств им.



А.С. Пушкина в Москве прошли экспозиции, посвященные двум выдающимся собирателям: «И.А. Морозов и С.И. Щукин — русские коллекционеры». Впервые собрали вместе разрозненные картины из коллекций знаменитых меценатов, в музеях представили схемы залов с развеской картин в комнатах домов Щукиных и Морозовых, вообще, показали, «как это было» в начале века. Экспозиция отразила сложный и знаменательный процесс создания коллекций и превращения их в поистине уникальную сокровищницу новой французской живописи в России. Выставка имела необыкновенный успех, ее назвали событием года.

Дом Маргариты Кирилловны Морозовой (1873—1958) (жена Михаила Морозова, брата Ивана Морозова) стал одним из знаменитых интеллектуальных салонов в Москве. На ее вечерах, пишет Ф. Степун, была «совершенно особая атмосфера красоты, духовности, тишины... благополучия» (24, с. 293); Морозова умела «понимать всех», она «много объединяла в себе, не раз мирила друг с другом и личных и идейных врагов» (24, с. 291 — 292). Журнал «Московский еженедельник» издавался на средства М.К. Морозовой. Меценатка щедро помогла А. Скрябину, давала деньги на устройство концертов, таким образом композитор выбрался из финансового плена. В 1907 году М.К. Морозова участвовала вместе с С. Дягилевым в организации в Париже концертов русской музыки.

При ее содействии и участии проходили Религиозно-Философские собрания памяти В. Соловьева, в которых участвовали выдающиеся русские философы: князь Е. Трубецкой (1863—1920), Н. Бердяев, В. Розанов, П. Флоренский, С. Булгаков (1871—1944), С. Франк (1877—1950). Труды участников общества, сыгравшие особую роль в развитии религиозно-философской мысли Серебряного века, издавались на средства М.К. Морозовой. В ее имении Михайловское (Калужская губерния) меценатка вместе с выдающимся педагогом С.Т. Шацким (1878—1934) устроила колонию «Бодрая жизнь» для трудных подростков, кото-

рая просуществовало 70 лет и вошла в историю отечественной педагогики. Выдающийся русский философ В.В. Розанов писал об М.Морозовой: *«Удивительная по уму и вкусу женщина... не просто «бросает деньги», а одушевлена и во всем принимает участие... Душа погибает: что же тут тело! И она взялась за душу»* (23, с. 182). (Кстати, сын М.К. Морозовой, на века запечатленный на знаменитом портрете В. Серова «Мика Морозов», станет известнейшим исследователем творчества Шекспира.)

Одна из самых ярких, привлекательных и, к сожалению, трагических судеб среди выдающихся меценатов Серебряного века — судьба Саввы Тимофеевича Морозова, московского миллионера, промышленника и общественного деятеля. С. Морозов получил диплом в Московском университете, затем — степень по химии в Кембридже. Ему, 25-летнему молодому человеку, с *«большой энергией и большой волей»* (18, с. 123), были переданы бразды правления Морозовских мануфактур. Приняв должность управляющего на Никольской мануфактуре, Морозов произвел настоящую революцию: повысил зарплату, ввел премии рабочим, изменил рабочий день, отправил русских мастеровых учиться в Манчестер, а по возвращении поставил их на место иностранцев. Эти рискованные новации волновали купеческое сообщество, хотя все признали повышение эффективности работы на морозовских предприятиях. Савва Морозов отлично знал фабрично-заводское дело, активно работал и в качестве председателя Нижегородского ярмарочного биржевого комитета.

Но при этом умный, рискованный, образованный, резкий, увлекающийся Савва на всю жизнь «прикипел» сердцем к Московскому Художественному театру. В истории МХТ его имя занимает видное место. Как пишет В.И. Немирович-Данченко про Морозова: *«увлекался он страстно... до влюбленности... Но человеческая природа не выносит двух равносильных противоположных страстей. Купец не смеет увлекаться. Он должен быть верен своей стихии —*

*стихии выдержки и расчета. Измена неминуемо поведет к трагическому конфликту...»* (18, с. 124—125).

Но уж таков был он, «солнечный Савва». В катастрофический момент для финансового положения Художественного театра С. Морозов сумел стать спасителем нового дела в Москве. *«Этому замечательному человеку суждено было сыграть в нашем театре важную и прекрасную роль мецената, умеющего не только приносить материальные жертвы искусству, но и служить ему со всей преданностью, без самолюбия, без ложной амбиции и личной выгоды»* (8, с. 269-270). Морозов выкупил пай и фактически стал совладельцем Художественного театра.

Но не только деньги были главными. Морозов вложил не финансы — душу — в перестройку здания театра в Камергерском переулке. *«Он вникал во все подробности дела и отдавал ему все свое свободное время... Девиз, которым он руководился при стройке, гласил: все — для искусства и актера, тогда и зрителю будет хорошо в театре»* (8, с. 270—271). Морозов пригласил выдающегося архитектора Серебряного века Ф.О. Шехтеля (1859—1926), который почел «за честь» сделать безвозмездно проект здания МХТ. Меценат придумал вращающуюся сцену, разработал систему электрического освещения и вентиляции в театре, порой трудился сам, как простой мастеровой, в ходе ремонта, носил мебель и вешал картины. С. Морозов вместе с Ф. Шехтелем разработали и утвердили даже рисунки дверных ручек и фонарей возле МХТ (до сих пор они сохранены в первоизданном виде). Здание театра получилось прекрасным — его величают шедевром русского модерна. Станиславский смеялся и говорил, что даже страшно играть в таком театре.

Увлекающаяся натура Морозова толкала его и на другие поступки: он увлекался идеями революции, дружбой с М. Горьким, много помогал большевикам. Еще раз выделим слова В.И. Немировича-Данченко о том, что *«купцу не смеет увлекаться»*. Морозов много говорил о государ-

ственной коррупции, о чиновничьем беспределе. Марксизм он понимал, как философию действия, стремящегося изменить мир. Революционеры казались ему людьми, которые способны излечить строй от дряхлости и поставить Россию на европейские рельсы! 9 января 1905 года отрезвило Савву Морозова. Купец-меценат понял, что революционеры, которых он столько лет финансировал, толкают Россию к крови... Его потрясло то, что его рабочие в Орехово-Зуево участвовали в восстании, хотя у них были самые лучшие условия жизни в России — морозовские ткачи имели больницы, детские сады, приличные зарплаты. Морозов решил, что его все предали.

В мае 1905 года в Каннах Савва Морозов застрелился. Его жена до конца своих дней считала, что мужа убили. Морозову было 44 года и многое до сих пор в этой странной гибели историкам не ясно (кстати, незадолго до смерти он вручил актрисе МХТ Марии Андреевой, когда-то своей любимой женщине, а теперь гражданской жене Горького, с большевистской кличкой «Феномен», страховую полис на случай своей смерти для передачи приличных средств партии большевиков).

Только за большие деньги позволили похоронить Савву Морозова не в месте для самоубийц на кладбище. В последний путь его провожала московская интеллигенция, профессура Московского университета, вся труппа МХТ во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко. Что же касается памяти Саввы Морозова, то даже в самые страшные 1930-е годы Станиславский и Немирович-Данченко не позволят убрать из фойе МХАТа бюст мецената, объясняя, что без Морозова просто бы не было Московского Художественного театра!

Огромным вкладом в русскую культуру Серебряного века стала подвижническая деятельность купца-мецената Козьмы Терентьевича Солдатенкова. Он был одним из богатейших людей России, имел бумагопрядильные мануфактуры, владел крупнейшими издательствами. Свое ценное

собрание книг и картин русских художников он, по примеру многих, завещал Московскому Румянцевскому музею (ныне Российская государственная библиотека). На различные издания с просветительской целью для России у Солдатенкова уходили огромные средства. К.Т. Солдатенков *«при этом не был книгоиздателем в обыденном значении этого слова, а меценатом, старавшимся принести пользу науке и дать заработок писателям и переводчикам, несмотря на значительные для себя убытки»* (19, с. 236 — 27).

Солдатенков-меценат издал сборник гражданственной лирики Н.А. Некрасова (1821—1877/1878), первое собрание сочинений В.Г. Белинского (1811—1848) в 12-ти томах, собрание сочинений Шекспира в 9 томах, «Отцы и дети» И.С. Тургенева (1818—1883), работы историков В.О. Ключевского (1841—1911), С.М. Соловьева (1820—1879), «Народные русские сказки», собранные А.Н. Афанасьевым (1826—1871), труды по истории Древней Греции, Рима, Византии. Солдатенков издавал и роскошные фолианты памятников мировой литературы, и дешевые книги для общего пользования. Он сам привлекал лучших переводчиков, лично утверждал варианты оформления книг — на разноцветной бумаге, серой, синей, розовой, лучшими шрифтами. Издательским делом К. Солдатенков занимался до последнего вздоха, и еще в 80 лет думал о книгах и их распространении в России.

Одно из известнейших имен в отечественном меценатстве — семья Рябушинских. Династия владела хлопчатобумажными, льняными и писчебумажными фабриками, вела финансовые операции в собственном Московском банке, руководила известной газетой «Утро России».

Но в историю культуры Серебряного века Рябушинские вошли и своими отдельными меценатскими деяниями. Федор Рябушинский (1885—1910) стал инициатором и организатором научной экспедиции по изучению Камчатки, на свои деньги выучил специалистов-географов, способствовал созданию книг, атласов, карт Камчатки. К сожалению, Ф. Рябушинский умер, не дождавсь результатов первой научной экспедиции на Камчатку.

Имя Николая Павловича Рябушинского хранят многие мемуары Серебряного века — слишком был знаменит, изыскан и любил прекрасное в жизни и искусстве. Слава Сергея Дягилева как организатора не давала ему покоя, и он спонсировал выставки, давал деньги на устройство школ и приютов. Вилла Рябушинского «Черный лебедь», шедевр стиля «модерн» славилась оригинальностью и экзотическими архитектурными излишествами. На вилле устраивались вечера и красивейшие приемы.

С 1906 по 1909 год Н. Рябушинский издавал прекраснейший журнал «Золотое руно». Это был образец полиграфической роскоши — дорогая шелковая бумага, текст на русском и параллельно на французском языке; журнал распространялся в футлярах с золотым шнуром и был отгорожен от политики и социальных бурь. В «Золотом руно» сотрудничали А. Блок (там были опубликованы его статьи о России, интеллигенции, народе), Д. Мережковский, З. Гиппиус, А. Белый, К. Бальмонт, М. Волошин, М. Кузмин, Ф. Сологуб. Иллюстрации делали М. Врубель, К. Сомов, Л. Бакст.

В 1907 году Н.П. Рябушинский стал организатором знаменитой выставки «Голубая роза», о которой мы уже говорили. Выставка стала сенсационной: ирреальный антураж залов, декорированных нежными тканями, благоухание цветов, живой оркестр, все цельно и продуманно. В выставке, которая вошла в историю русского модерна, участвовали П. Кузнецов, П. Уткин (1877—1934), С. Судейкин, М. Сарьян другие.

В контексте данной работы нельзя не назвать купеческую семью Бахрушиных, которых в Москве называли «*профессиональными благотворителями*». У Бахрушиных, как пишет П. Бурышкин, «*в крови было два свойства: коллекционерство и благотворительность*» (3, с. 107). Ежегодно семья отделяла серьезную сумму на благотворительность, и за свои деяния, «*за создание целого ряда выдающихся по своему высокополезному значению благотворительных учреждений го-*

*рода Москвы»* Александр Алексеевич Бахрушин (1824—1916) был удостоен весьма редкой чести для России — в 1900 году он стал почетным гражданином города Москвы. И такое звание было неслучайно: семья выстроила комплекс Остроумовской больницы, ряд приютов, церквей, «Дом бесплатных квартир», колонию для беспризорных, в Зарайске была богадельня имени Бахрушиных. Они платили именные стипендии в учебных заведениях — Московском университете, Московской духовной академии, семинарии, Академии коммерческих наук. Кстати, Бахрушины легко могли получить дворянство — не захотели! Хранили верность купеческому званию!

Алексей Петрович Бахрушин (1853—1904) собирал старинные вещи и книги, собрание которых после его смерти было оценено в 140 тысяч рублей. По духовному завещанию А.П. Бахрушина вся коллекция книг поступила в Румянцевский музей, а предметы старины — в Императорский Российский Исторический музей, где было два зала его имени. Ныне в Государственном Историческом музее бахрушинская коллекция не затерялась среди экспонатов.

Его дядя, Алексей Александрович Бахрушин (1865—1929) собрал богатейшую в стране театральную коллекцию: портреты, вещи, афиши, книги, архивы, балетные тапочки балерин, музыкальные инструменты и ноты, театральные сценические эскизы, бинокли и веера. Все экспонаты тщательно описывались и заносились в объемную картотеку. Из-за границы Бахрушин привозил европейские журналы и газеты с отзывами об успехах русского театра за рубежом. Бахрушинская коллекция умело составлялась долгие годы (в Москве любили шутить над всеобъемлющей страстью к театру купеческого сына, говорили, что к умершему актеру перед гробовщиком приходил Бахрушин и забирал «все», оставалось только похоронить тело). Коллекцию меценат собирал с *«большой любовью и знанием»* и в 1894 году *«создал такой театральный музей, равному которому, пожалуй, и в Европе не найдется»*, — писал современник (20, с. 215).



В 1899 году в Ярославле торжественно праздновали 150-летие основания русского театра. А. Бахрушин подготовил для торжеств очень значительную выставку, вызвавшую большой интерес. Ныне коллекция московского мецената является центральной в главном Театральном музее в нашей стране. Московский музей носит имя А.А. Бахрушина.

В 1913 году А.А. Бахрушин передал свою коллекцию (12 тысяч экспонатов) в дар Российской Академии Наук, за что был пожалован орденом Владимира 4-й степени. После революции 1917 года знаменитый меценат испросил лишь одного у новой власти — быть возле своей коллекции. Бахрушин умер в 1929 году в должности директора Театрального музея. Его хоронили В. Качалов и О. Книппер-Чехова, В. Мейерхольд и И. Москвин, В. Немирович-Данченко и Л. Собинов, А. Нежданова и А. Таиров.

Завершая краткий экскурс в историю русского меценатства Серебряного века, которая сейчас активно изучается, хотелось бы привести слова из речи А.А. Бахрушина при передаче своей коллекции (под словами которой, как думается, могли бы подписаться многие отечественные меценаты): *«Когда во мне утвердилось убеждение, что собрание мое достигло тех пределов, при которых распоряжаться его материалами я уже счел себя не вправе, я задумался над вопросом, не обязан ли я, сын великого русского народа, предоставить это собрание на пользу этого народа»* (22, с. 323).

Не удивительно, что после 1917 года имена русских меценатов и их деяния старательно вычеркивались из отечественной истории. Слово «меценат» стало почти ругательным (впрочем, как и «авангардист», «декадент», «символист»). Большинство представителей купеческих семей эмигрировали, иные сложили головы на родной земле. До сих пор о многих даже неизвестно, где они похоронены.

О вкладе меценатов в русское искусство старались не вспоминать. Приведем цитату из книги Вл. Орлова «Гамаюн»:



«Среди новых журналов самое заметное место заняло «Золотое руно». Это была дорогостоящая затея младшего отпрыска знаменитой династии Рябушинских. Выходцы из кондового старообрядческого купечества, Рябушинские выдвинулись в первый ряд всероссийских воротил. Старшие братья зашибали миллионы, а младшему — Николаю — была предоставлена для шика и близира роль мецената. Рыжий, цветущего здоровья, самодовольный и самоуверенный человек, он и сам, под псевдонимом Н. Шинский, баловался искусством — мелевал картины в новомодном духе, пописывал декадентские стихи. Издание журнала, посвященного искусству и литературе, было поставлено с крупнокупеческим размахом» (21, с. 328). И далее известнейший советский исследователь творчества А. Блока других слов, кроме «субъект вздорный и бестактный», «самодур и бездарность», «самолюбивый меценат» (21, с. 329) для Н. Рябушинского не находит. Кстати, работы А. Блока в «Золотом руно» В. Орлов считает напечатанными «по иронии судьбы»: «конечно, мало кто в России мог своевременно услышать Блока с этих раззолоченных страниц» (21, с. 330). Действительно, кто же все это видел, слышал и читал до 1917 года...

Так про меценатов (да зачастую и про весь Серебряный век) писали в советское время. У нас нет цели говорить о «советском забвении» исторического отрезка времени, но имена меценатов были вычеркнуты и забыты действительно. Меценат в литературе, благотворитель рисовался как темный и подозрительный человек. Жертвует, творит благо — значит, совесть нечиста, или он имеет тайный умысел. И только сегодня говорят о русском меценатстве Серебряного века как о явлении необычайном, феноменальном. Вспомните образ кометы, которая прочертила светящийся путь и погасла. Но она была! И светилась!

В 1999 году в журнале «Знамя» (№ 7) прошла конференция «Современное меценатство: надежды и реальность». Русским меценатам воздали должное, и участники

конференции, литературоведы и историки, сделали вывод: трудно делать добро, когда люди ищут в добродетелях корысть, а власти ставят препоны. Но хочется надеяться, что пройдут тяжелые времена, и в России снова появятся свои Щукины и Бахрушины, Морозовы и Третьяковы. В память же о прошедших деяниях меценатов в конце XX века в Москве был открыт музей меценатов и благотворителей.

## Примечания

1. *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. М., 2006.
2. *Хорькова Е.П.* История предпринимательства в России // Перемены. 2001. № 3.
3. *Бурыйшкін П.А.* Москва купеческая. М., 2002.
4. *Лаврененко Л.Я.* Вклад российского купечества в просвещение народа // Школа. 2003. № 2.
5. *Шаляпин Ф.И.* Маска и душа. М., 1989.
6. Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории: 1856—1917. Л., 1981.
7. Александр Бенуа размышляет... М., 1968.
8. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М., 2007.
9. *Репин И.Е.* Далекое близкое. М., 1953.
10. *Чистяков П.П.* Письма. Записные книжки. Воспоминания. М., 1953.
11. *Горький М.* Собр. соч. в 30 т. Т.28. М., 1954.
12. *Копищер М.* Савва Мамонтов. М., 1972.
13. *Грабарь И. В.А.* Серов: Жизнь и творчество. М., 1980.
14. *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. М., 2007; *Савинова Е.* Русская усадьба. Серебряный век. М., 2009.
15. *Россихина В.П.* Оперный театр С. Мамонтова. М., 1985.
16. *Луначарский А.В.* В мире музыки. М., 1971.
17. Федор Иванович Шаляпин: В 2 т. Т. 2. М., 1958.
18. *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра. М., 1989.

19. *Вострышев М.* Московские обыватели. М., 2007.
20. *Белоусов И.* Ушедшая Москва // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфики Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.
21. *Орлов В.* Гамаюн. М., 1981.
22. *Думова Н.* Московские меценаты. М., 1992.
23. *Розанов В.В.* Уединенное. М., 1990.
24. *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся // Московский Парнас: Кружки, салоны, журфики Серебряного века (1890—1922) / Сост. Т.Ф. Прокопова. М., 2006.

## Заключение

«...Мушка, Мушка, — зачем ты съела своих детей!..»

Г. Иванов

Феноменальный взлет духа, пророческой мысли и художественного мастерства в культуре русского Серебряного века содержал в себе и горькое забвение, и сознание прекрасной тленности красоты, и задавленные новым временем и ставшие ненужными новации. Яркий взлет кометы Серебряного века в 1917—1921 быстро погаснет. Гении устремятся за границу, пополнят список русских эмигрантов, многие умрут еще на родине. Кто-то попытается услышать ритмы и звуки нового времени. Для многих эта попытка окажется трагической. Только на исходе XX века Россия повернется лицом к еретикам, бунтарям и мечтателям рубежа XIX—XX веков. Их творчество начинают изучать, на их новациях будут базироваться те, кто вновь начнет себя считать революционером в искусстве. *«Феномен русской культуры Серебряного века ждет своих исследователей»* — фраза сакраментальная, но истинная.

В заключение приведем цитату из «Заката над Петербургом» Г. Иванова, а также определение понятия «феномен».

*«В седьмом часу утра лица тех, кто еще оставался сидеть в “Бродячей собаке”, делались похожими на лица мертвецов. Яркий электрический свет, пестро раскрашенные стены, обьедки и пустые бутылки на столах и на полу. Пьяный поэт читает стихи, которых никто не слушает, пьяный музыкант неверными шагами подходит к засыпанному окурками роялю и ударяет по клавишам, чтобы сыграть похоронный марш, или польку, или то и*

*другое разом. Сонный вешальщик спит, забыв доверенные ему шубы... Директор “Собаки”, Борис Пронин, сидит на ступеньках узкой лестнички выхода, засыпанного снегом, гладит свою лохматую злую собачонку Мушку и горько плачет:*

*— Мушка, Мушка, — зачем ты съела своих детей!.. Лица похожи на мертвецов...» (1, с. 85).*

*«Новейший словарь иностранных слов и выражений»: «Феномен — необычное, очень редкое явление или человек, наделенный уникальными способностями»; «феноменальный — исключительный, редчайший, необычный, представляющий собой феномен» (2, с. 839).*

## **Примечания**

1. *Иванов Г.* Закат над Петербургом. М., 2002.
2. *Новейший словарь иностранных слов и выражений.* М., 2005.

*Учебное издание*

Биккулова Ирина Анатольевна

**Феномен русской культуры  
Серебряного века**

*Учебное пособие*

Подписано в печать 30.11.2015.  
Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.  
Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.  
E-mail: [flinta@mail.ru](mailto:flinta@mail.ru); WebSite: [www.flinta.ru](http://www.flinta.ru)