

ВВЕДЕНИЕ

Любая периодизация сковывает живое течение истории. Судьбы людей и идей всегда шире хронологических границ, прочерчиваемых потомками. В полной мере это относится и к 1880–1890-м годам — десятилетиям, традиционно рассматривавшимся как переходные, переломные в истории России, русской культуры и искусства.

...Время рождения А.А. Блока, Андрея Белого (Б.Н. Бугаева), Саши Черного (А.М. Гликберга), Н.Я. Мясковского, И.Ф. Стравинского — и смерти Ф.М. Достоевского, М.П. Мусоргского, А.Г. Рубинштейна, В.Г. Перова, И.С. Тургенева; эпоха вступления в жизнь С.М. Эйзенштейна, А.А. Ахматовой (А.А. Горенко), А.П. Платонова (А.П. Климентова), Ю.К. Олеши — и окончания земного пути В.С. Соловьева, И.И. Левитана, Вас. С. Калинникова; годы становления и утверждения таланта А.К. Глазунова, С.И. Танеева, А.К. Лядова, К.Д. Бальмонта, А.М. Горького (А.М. Пешкова), Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, И.А. Бунина, А.И. Куприна, В.Я. Брюсова, В.В. Хлебникова, Н.С. Гумилева, Б.Л. Пастернака, Н.А. Бердяева, Вяч. И. Иванова, М.А. Врубеля, В.А. Серова, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, М.М. Ипполитова-Иванова, А.С. Аренского, Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова, К.С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Вс. Э. Мейерхольда — и этап творческой биографии Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, В.Г. Короленко, В.В. Стасова, Н.А. Римского-Корсакова, И.Е. Репина, В.М. Васнецова, В.Д. Polenova, В.И. Сурикова...

Ряд имен тех, кто «встретился во времени», легко можно было бы продолжить. Разница в возрасте и жизненном опыте немало сказывалась на степени их вовлеченности в события последних десятилетий века. Но не на причастности к ним. И в этом интересующий нас период вполне сопоставим с любыми другими временными этапами в истории культуры и искусства, смешивавшими судьбы людей разных поколений, сплававшими в единое целое пережитое, переживаемое и предвосхищаемое и являвшимися в этом смысле переходными по своей содержательной наполненности. А потому привычная характеристика 1880–1890-х годов как десятилетий переходного времени всего лишь позволяет соотнести данный период с протяженным рядом других, встроив его в общую картину бесконечных перемен и переходов большой истории.

Есть и другое определение последних десятилетий XIX века. Часто их своеобразие связывают с предельно обострившимся переживанием современниками «ощущения конца» — эпохи, традиций, надежд. Действительно интенсивность «ощущения конца» была в 1880–1890-х годах чрезвычайно высокой: не случайно сознание необратимости времени дало толчок к формированию в эти годы специфических понятий — *fin de siècle* (конец века) и более распространенного *décadence* (упадок). Окрашенные тягостным чувством «длящегося ухода», невосполнимости утрат, эти понятия консонировали с уверенностью в неуклонном сползании вниз, от вершин духовных завоеваний — к темным провалам потерь, вызывая мрачные прогнозы и недобрые предчувствия. Но глубина переживания не является, как известно, свидетельством исключительности самого переживания. Исходы веков всегда наделяли людей болезненным ощущением невозвратимости «великого прошедшего». Никогда в течение столетий тоска по уходящему времени не переживалась так остро, как к их концу. И никогда прощание с прошлым не казалось людям столь изнуряющим, как на таинственном временном пределе, «обнулявшем» летоисчисление. В этом смысле период последних десятилетий XIX века напрямую перекликался с синонимичными ему временами последних десятилетий других веков, и его уникально-напряженный трагизм, столь отчетливо ощущавшийся современниками, был в определенном смысле феноменом психологическим, своего рода самовнушением.

Так что, казалось бы, есть основания прервать традицию и, отрешившись от преувеличений и неоправданной фетишизации неповторимости 1880–1890-х годов в истории русской культуры и искусства, оценить этот период как вполне предсказуемый и, по сути, мало чем отличающийся от своих типологических «временных собратьев».

Но укрепиться в уверенности в том, что 1880–1890-е годы в русской истории – не более чем еще одно отражение «мерности покачивания» бытия [1], мешает непреходящее ощущение происшедшего в эту пору сбой самого механизма жизнеустройства, действительно вытолкнувшего данный период из череды ему подобных в самостоятельный, неповторимый этап.

Природу подобного сбоя современники часто объясняли особой резкостью различий между старым и новым, предельно увеличившей амплитуду движения «от – к» и оттого особо резко разорвавшей связь времен.

По-прежнему общество напряженно переживало непрекращающиеся репрессии не только против участников революционного движения, но и против любого явно выраженного инакомыслия. Жесткость цензуры, политика русификации национальных окраин вызывали все более явное недовольство либерально-настроенных граждан империи. Ошибкой образовательной стратегии государства стал указ о «кухаркиных детях» [2]. Позором русской национальной политики – принцип решения «еврейского вопроса» [3]. Эпидемия холеры 1891 и 1892 годов породила многочисленные народные волнения, справиться с которыми удалось далеко не сразу. Прокатившийся по европейской части России голод 1891–1892 годов унес многие жизни, обнажил социальные противоречия, нанес сокрушительный урон экономике, заставив серьезно пересмотреть отношение к положению беднейших слоев общества и сложившиеся нормы ведения сельского хозяйства.

Однако при всей сложности обстоятельств, при всех бедах и потрясениях, Россия, несмотря на пророчества скептиков, в 1880–1890-х годах уверенно продвигалась вперед, наращивая свой экономический и политический потенциал, завоевывая авторитет в мире, вызывая восхищение современников.

Неведомые дотоле технические и технологические возможности, научные открытия переполняли жизнь поколения, отрывая его от прошлого и создавая мощные предпосылки для формирования уверенности в наступлении «новой эры», не имеющей ничего общего с минувшим.

Колоссальными темпами продолжалось развитие в России сети железных дорог. Приостановленное в конце 1870-х, оно резко двинулось вперед: за тринадцать лет правления Александра III (1881–1894 гг.) протяженность железнодорожных путей в России возросла почти на 10 000 верст, меняя жизненный уклад империи.

Значение происходящего состояло не просто в расширении территории, охватываемой и обживаемой людьми. Железные дороги упрощали сообщение между городами, спо-

собствовали формированию большей мобильности русского человека, выработке у него новых принципов ориентации во времени и пространстве [4]. Уходило в прошлое ощущение бесконечности и неохватности российской территории, часто прождавшее у предыдущих поколений мучительные чувства растерянности. Россия словно бы приближалась к россиянам. И если еще несколько десятилетий назад П.Я. Чаадаев, размышляя о смысле истории России, писал о «факте географическом» как о существенном элементе политического величия и умственного бессилия русских [5], то теперь впервые возникала надежда на то, что наконец-то давящая сила этого «факта» утратит свое значение.

«Железнодорожный бум» был не единственным масштабным технико-экономическим событием, переживаемым страной. В последние десятилетия века интенсивными темпами происходила модернизация вооружения, развивалось судостроение, осваивались передовые промышленные технологии, расширялась деятельность почтово-телеграфных учреждений, активно вводилось телефонное сообщение, внедрялись новейшие организационные формы производства, в принципе меняющие характер отношений работодателей и наемных рабочих.

При подобном векторе развития политико-экономической ситуации в стране старые невзгоды, просчеты, беды воспринимались как трудно, но все-таки вполне преодолимые. Конечно, рано еще было говорить об историческом оптимизме в оценке текущих десятилетий, но былая катастрофичность в отношении к судьбе России и ее народа явно сходилась на нет.

Но, казалось бы вопреки очевидному, трагическая нота продолжала звенеть в воздухе русского искусства, заставляя предполагать: камертон господствующим настроениям задают отнюдь не реальные обстоятельства жизни страны.

Основная причина того сбоя в течении русской истории, который сообщил эпохе в целом, русской культуре и искусству особый тон, состояла в том, что стремительное изменение облика «лапотной России», очевидное выдвигание империи в ряд ведущих европейских держав все менее и менее соотносилось с особенностями практически не меняющейся (или меняющейся крайне медленно) русской ментальности. Застрявшая в напряженных поисках национальной идентичности, в мучительном размышлении об идее, способной переменить духовную жизнь человека, она оставалась сосредоточена все на том же стремлении научиться и научить жить по совести, на попытках запечатлеть, в том числе в искусстве, обретаемое в этом стремлении, равно как и утрачиваемое в нем.

[1] См.: Чуковский 2001–2009/7: 409.

[2] Принятый в июне 1887 г., этот указ ограничивал доступ к образованию представителям низших сословий.

[3] Были введены так называемые «Майские правила» («Временные правила» 3 мая 1882 г.) о запрещении евреям вновь селиться в селах и деревнях; изданы распоряжения о процентной норме для поступления евреев в гимназии и университеты (1887 г.), о выселении евреев-ремесленников и мелких купцов из Москвы (1891 г.). Земская реформа 1890 г. лишила евреев права участвовать в органах земского самоуправления, Новое Городское положение (1892 г.) устранило евреев от участия в выборах в органы городского самоуправления (исключение составляли города черты оседлости).

[4] С прокладкой железных дорог и, в частности, с проведением Транссибирской железной дороги значительно увеличились темпы переселенчества крестьян из густонаселенных и малоземельных губерний Европейской России. Так, только в 1893 г. в Сибирь прибыло 56 000 переселенцев, в 1895 г. – уже 107 000 человек. В 1896 г. было создано специальное Переселенческое управление (первоначально в Министерстве внутренних дел), которое провело значительную работу по изучению районов, предназначенных для переселенчества.

[5] См.: Чаадаев 1989: 161.

Безусловное порицание былого помещичьего произвола, осознание необходимости решительных и кардинальных перемен в жизни беднейшего слоя российского общества превратились в 1880-е годы в константы этической позиции думающего большинства. Но одновременно — привели к тому, что поколение 1880-х — первое в ряду «непорющих дворян» и «непоротых крестьян» — вступило в жизнь без сколь бы то ни было ясного представления о том, против чего, с кем и за что теперь бороться. И чем активнее развивалась новая, пореформенная Россия, чем более уверенно продвигалась вперед, осваивая неведомые прежде формы жизнеустройства, тем более нараставшее в сознании общества ощущение пустоты за спиной и неведомого пространства впереди делало непонятным «как должно быть теперь».

«Так что же делать? Что же нам делать? Этот вопрос, включающий в себя и признание того, что жизнь наша дурна и неправильна, и вместе с тем как бы отговорку о том, что все-таки переменить этого нельзя, — этот вопрос я слышал и слышу со всех сторон <...>» [6], — писал Толстой в начале 1880-х годов.

«Если бы она (критика. — С. Л.) знала, то, поверьте, давно бы уж указала нам путь, и мы знали бы, что нам делать, — замечал спустя несколько лет Чехов в письме к И.Л. Леонтьеву (Щеглову), — и Фофанов не сидел бы в сумасшедшем доме, Гаршин был бы жив до сих пор, Баранцевич не хандрил бы, и нам бы не было так скучно и нудно, как теперь <...>» [7].

С вопросами «ради чего жить?» теперь, «чему служить?» шли в те годы в Оптину пустынь к отцу Амвросию — прозорливому, мудрому, духовно сильному старцу [8]; к святителю Феофану — почитаемому затворнику Вышинской пустыни; к Иоанну Кронштадтскому — знаменитому пастырю, проповеднику и чудотворцу. Но великих подвижников, мудрых служителей христианской идеи всегда было немного. Конец 19-го столетия не стал тому исключением. Православная Церковь претерпевала жесточайший кризис. Семинарии, призванные, по определению устава 1884 года, быть «учебно-воспитательными заведениями для приготовления юношества к служению православной церкви», превращались в рассадники неверия. Многочисленное сельское священство, задавленное нуждой, по уровню своего духовного развития часто не возвышалось над паствой. Бесконечные споры высших церковных иерархов, их прямые контакты со светской властью вели к тому, что епископат постоянно чувствовал шаткость своего положения в Синоде [9]. Приниженная роль духовенства сказывалась на постепенном формировании особого типа православной церковности — «сниженного» и, как

писал протоиерей Георгий Флоровский, «упрощенного и очень обессиленного» [10].

Не удивительно, что для многих путь к Православной Церкви оказывался в те годы бессмысленным, и погасить измученный ум пулей в лоб, покончив со всеми вопросами разом, виделось порой единственно возможным выходом из тупика.

В 1880-е годы эпидемия самоубийств, начавшаяся в России десятилетием ранее, продолжала нарастать. По статистике только за период с 1870 по 1887 годы в стране покончило с жизнью несколько десятков тысяч человек — молодых и старых, богатых и бедных, образованных и малограмотных, верующих и атеистов, мужчин и женщин.

Искуса самоубийства не избежал даже Толстой. «Мысль о самоубийстве, — вспоминал он в “Исповеди” о своих переживаниях в конце 1870-х годов, — пришла мне так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни. Мысль эта была так соблазнительна, что я должен был употреблять против себя хитрости, чтобы не привести ее слишком поспешно в исполнение. Я не хотел торопиться только потому, что хотелось употребить все усилия, чтобы распутаться! Если не распутаться, то всегда успею, говорил я себе. <...> Я сам не знал, чего я хочу: я боялся жизни, стремился прочь от нее и, между тем, <...> надеялся <...>» [11].

Пребывание «на краю», манящее ежесекундной возможностью совершения последнего шага, заполняло пустоту не просто опасным небрежением к жизни. Оно подтачивало разум, ведя к невозполнимым потерям. Симптоматично, что именно в последние десятилетия XIX века в России невиданными прежде темпами растет число людей, подверженных различного рода психическим недугам [12], одержимых в своих фобиях и стремлениях избавиться от них самым радикальным образом.

Невыносимо близкие контакты с психологически нестабильными людьми, установление непозволительно коротких отношений со смертью, — не только своей, но и чужой, — до предела накаляли эмоциональную атмосферу жизни в экономически и финансово успешной России. Грохот взрыва, унесшего 1 марта 1881 года жизнь императора Александра II, разнесся по всей стране, вызвав ощущение нависшей беды и страшное опасение того, что эта «катастрофа еще не эпилог <...> трагедии» [13].

* * *

Потребность «распутаться», найдя все же ответы на острейшие вопросы времени, приводила к тому, что каждое яркое суждение, каждая интересная личность находили в эти годы в России своих сторонников. С неведомой ранее легкостью люди объединялись в

[6] Толстой 1935–1958/25: 376.

[7] Чехов 1974–1983/4: 45.

[8] Отец Амвросий послужил вдохновителем величайших произведений русской художественной и философской мысли. Известно, что в 1877 г. в Оптиной пустыни был Достоевский и созданный писателем образ старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» во многом стал литературным воплощением жизни отца Амвросия. В значительной степени по следам размышлений о жизни в Оптиной пустыни был написан «Отец Сергей» Толстого, трижды посещавшего святое место. Приходил к отцу Амвросию Вл. Соловьев. Почитателем старца был и К.Н. Леонтьев, много времени проводивший в Оптиной пустыни.

[9] О «ненормально» усиливающимся в епархиальном управлении значении светского чиновничества «в ущерб значению самой духовной администрации» писал известный церковный публицист того времени А.М. Иванцов-Платонов (см.: Иванцов-Платонов 1898: 29, 68–70).

[10] Об этом см: Федоров 2003: 223.

[11] Толстой 1935–1958/23: 12.

[12] Проблема оказывается столь острой, что значительная доля жертвованных состоятельных семейств России (включая членов императорской фамилии) отправляется в эти годы на создание домов призрения для душевнобольных, открывающихся по всей стране. В 1882 г. число призревавшихся составляло около 15 600 человек. В 1891 г. оно возросло до 28 000, а в 1894-м превысило 33 000 человек, т.е. увеличилось за 12 лет более чем вдвое (об этом см.: Корольков 2008: 118). Одновременно стремительными темпами развивается школа русских врачей-психиатров, открываются специальные журналы, посвященные проблемам психиатрии, появляются многочисленные криминально-антропологические и психопатографические исследования Н.Н. Баженова, В.Ф. Чижа, Я.А. Чистовича, Н.И. Мухина, И.П. Мержеевского, В.В. Воробьева, а в 1887 г., по разрешению Александра III и при финансовой поддержке императорской фамилии, в России проходит Первый съезд психиатров.

[13] Чайковский 1935/2: 484.

партии, группы, союзы, кружки, направления, секты и столь же легко выходили из них, увлекаясь новым.

Показательна здесь была не только скорость, с которой менялись взгляды и убеждения. Показателен был сам факт столь быстрого примирения общества с возможностью таких перемен и укоренения взгляда на торжествующий релятивизм всего во всем как на знамение времени.

Уже на заре XX века это превратится в бич эпохи, и молодой, задиристый К.И. Чуковский в шутливой форме отчаянно выкрикнет нешутливо: «Хочу быть рабом какой-нибудь программы <...>. Хоть бы приютиться где-нибудь под сенью какого-нибудь лозунга, самого плохонького. <...> Хоть бы как-нибудь освободиться от своей свободы» [14].

В последние десятилетия XIX века до пресыщения свободой перемен было еще далеко. Доминирующими были искания и тревога. Не мятущаяся, но маящая душа стала знаком времени, и, как писал протоиерей Георгий Флоровский, «томления тогда было больше, чем верности» [15].

Однако при всем разнообразии идей, рождавшихся в эти десятилетия или актуализировавшихся из многообразного философского наследия прошлого, был все же некий вопрос вопросов, вокруг которого неустанно кружили мысли живших в 1880–1890-е годы. Люди последних десятилетий XIX века — «слишком» русские и «слишком» связанные со своим столетием — никак не могли смириться с безуспешностью попыток гармонизовать человеческую душу, солидаризировать интересы общества и, в частности, общества русского.

Тон развернувшимся дискуссиям 1880–1890-х годов задала речь Достоевского об А.С. Пушкине, приуроченная к торжествам по случаю открытия памятника поэту в Москве [16].

В сущности, люди причастные или заинтересованные в развитии русской литературы и искусства входили в 1880-е годы «под знаком» речи Достоевского. Мысли писателя действительно всколыхнули общество. И дело заключалось не в новизне суждений: многое из сказанного было известно ранее, опубликовано в различных критических статьях Достоевского 1860–1870-х годов. Но, видимо, лишь в 1880-е пришло их время.

Осмысленный Достоевским образ «несчастливого скитальца в родной земле», пророчески явленный Пушкиным, — «того русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе» [17], стал в эти годы как никогда близок и понятен многим.

«Тип этот верный и схвачен безошибочно, — подчеркивал Достоевский, — тип постоянный и надолго у нас, в нашей Русской земле поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое ски-

тачество, и еще долго, кажется, не исчезнут. И если они не ходят уже в наше время в цыганские таборы искать <...> своих мировых идеалов <...>, то <...> ударяются в социализм, <...> ходят с новой верой на другую ниву и работают на ней <...>, веруя <...>, что достигнут в своем фантастическом делании целей своих и счастья не только для себя самого, но и всемирного. Ибо русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться: дешевле он не примирится <...>» [18].

Мысли Достоевского о том, что путь достижения этого «всемирного счастья» должен быть направлен не вовне, а вовнутрь русской жизни, русского характера, русской души; что давно назревшие общественные проблемы России можно разрешить самовоспитанием, а личное нравственное совершенствование значительно важнее, чем совершенствование условий жизни; что исторически русский человек призван «снимать противоречия, извинять и примирять различия» и его всеевропейское, всемирное назначение состоит не в нагнетании бурь революционного обновления мира, но в том, чтобы быть «братом всех людей», «всечеловеком» [19], — поразили современников своей простотой и «странностью».

«Знаю, слишком знаю, что слова мои могут показаться <...> преувеличенными и фантастическими, — подчеркивал Достоевский. — Пусть, но я не раскаиваюсь, что их высказал. <...> Я верю, <...> будущие <...> русские люди поймут <...>, что стать настоящим русским <...> будет <...> значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательно слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен, по Христову евангельскому закону! <...> По крайней мере, мы уже можем указать на Пушкина, на всемирность и всечеловечность его гения. Ведь мог же он вместить чужие гении в душе своей, как родные. В искусстве, по крайней мере, в художественном творчестве, он проявил эту всемирность стремления русского духа неоспоримо, а в этом уже великое указание. Если наша мысль есть фантазия, то с Пушкиным есть, по крайней мере, на чем этой фантазии основаться» [20].

«По-моему, так говорить, как он тогда, человек в состоянии только однажды в жизни, — вспоминал Амфитеатров. — Высказался — весь до конца вывалился — и довольно <...>, не жаль и умереть, — вправду! Так ведь, собственно говоря, и вышло с Достоевским: свою пушкинскую речь он пережил только семью месяцами, и все эти месяцы были для него полны откликами и ответами <...>» [21].

[14] Чуковский 2001–2009/7: 342.

[15] Флоровский 1990: 377.

[16] Речь была произнесена 8 июня 1880 г., на втором заседании Общества любителей российской словесности. Вспоминая о впечатлении, произведенном на слушателей выступлением Достоевского, А.А. Амфитеатров писал: «С последним словом — вдруг что-то вроде землетрясения. Тысячная толпа сразу вся на ногах — стремятся к эстраде, гром, рев, вой, истерические визги, — воспаленные глаза, щеки, омываемые слезами <...>. Повскакивали на стулья, машут руками. Общая ошалелость. Общий позыв двигаться и орать. На эстраде смятение и метание. Тургенев стоя аплодирует широким показным жестом. Достоевский раскланивается <...>. Сколько времени это продолжалось, ей-богу, не знаю: мгновение совсем оставалось. <...> Думаю, что для того, чтобы публика почувствовалась и, придя в себя, дала продолжить заседание, понадобилось не менее получаса» (Амфитеатров 1973: 5П).

[17] Достоевский 1973: 352.

[18] Там же: 352–353.

[19] См.: Там же: 368.

[20] Там же: 368, 369.

[21] Амфитеатров 1973: 5П.

Добавим: откликами и ответами, обретшими особый накал после кончины Достоевского, превратившей сказанное великим писателем в своеобразное завещание потомкам.

Не менее драматична и судьба другого знакового сочинения этого времени — «Исповеди» Толстого. Ее первая публикация должна была состояться в «Русской мысли» в 1882 году. Но журнал, согласно распоряжению духовной цензуры, вышел в свет без трактата Толстого [22]. Читающая Россия знакомилась с ним по копиям корректурных оттисков, переживая ощущение прямой причастности к глухой оппозиции по отношению к происходящему в мире, стране, в них самих.

Толстой, собственно, и являл собой в те годы тот тип «русского скитальца», о котором размышлял Достоевский. Пройдет немногим более двадцати лет, и духовное скитальчество Толстого обернется его трагическим уходом. В 1880-е путь этот только начинался.

Писатель был убежден: прогресс неумолимо ставит перед человеком вопросы: «зачем все это?», «что потом?». Путем долгих раздумий, ошибок, сомнений Толстой приходит к мысли: искать ответы на эти вопросы, живя в обществе, «зараженном» прогрессом, невозможно. Надо обратиться к жизни «верующих из бедных, простых, неученых». «Чем больше я вникал в их жизнь, — писал Толстой, — <...>, тем больше я любил их, и тем легче мне самому становилось жить. <...> Жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусства — все это предстало мне как баловство. Я понял, что искать смысл в этом нельзя. Действия же трудящегося народа <...> представились мне единым настоящим делом. И я понял, что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял его» [23].

Взгляды Толстого, отраженные в его духовных сочинениях 1880–1890-х годов, вызвали широчайший отклик. Проповедь ненасилия и всеобщей любви, видение «настоящего» — в простом и природном, требование очистить христианство от суеверий и обрядности, отделив его от официальной Церкви, по-разному были восприняты современниками.

В Тверской, Симбирской, Харьковской губерниях и Закавказье возникают общины-поселения последователей Толстого. С толкованием учения писателя выступают Н.Н. Страхов, В.С. Соловьев, Д.С. Мережковский. О толстовстве говорят и пишут во Франции, Англии, Германии, Италии, странах Востока, стремясь осмыслить его сильные и слабые стороны. Но неприятие идей Толстого было не менее активным. Нападки на писателя шли со стороны тех, для кого его суждения подрывали вековые мировоззренческие установки, со стороны светских властей, со стороны Православной Церкви.

И все же взгляды Толстого, его позиция постепенно обретали все больший вес.

«Малейшие известия о том, что пишется и как живет в Ясной Поляне, газеты помещают <...> наравне с политическими новостями, с пожарами и землетрясениями, скандалами и самоубийствами. <...> Может быть, со времен Вольтера не было писателя, который производил бы такое сильное действие на своих современников» [24], — писал в 1891 году Страхов.

Уже во второй половине 1880-х годов слухи о доступности и открытости яснополянского старца, его готовности к разговорам и спорам ширились в обществе, побуждая предпринимать свое, личное паломничество к Толстому. Студенты, курсистки, фабричные рабочие, учителя, сектанты, крестьяне, семинаристы, репортеры, священники, актеры, ученые, музыканты, художники, врачи, юристы, ремесленники нескончаемой чередой шли к писателю, чтобы в диалоге с ним найти ответы на вопросы о смысле и назначении жизни, о вере и безверии.

Пафос духовного «самостроения» личности и общества пронизывал в 1880-е годы и труды Вл. Соловьева, упорно размышлявшего о духовном предопределении русского человека.

Чрезвычайно показательной в этом смысле стала полемика Соловьева со Страховым по поводу книги Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» [25]. Усматривая в ней Коран «всех мерзавцев и глупцов, хотящих погубить Россию» [26], Соловьев вновь и вновь доказывал: миссия русского народа действительно состоит в том, чтобы положить предел борьбе культур Востока и Запада. Но добиться искомого невозможно без неизбежных жертв. Россия должна «примирить в себе обоих», совершив для этого «великий акт самоотречения» и «духовного самопожертвования».

«Боже мой, бедная Россия! Незаглушимая болезненная нота всегда отзывается в твоей умственной жизни, — восклицал Страхов. — Почему это мы за Европу боимся, а за Россию у нас нет ни малейшего страха?» [27]. У России есть свое собственное будущее, подчеркивал он. Невозможно допустить и мысли о том, что в стремлении сбалансировать интересы разных стран и народов следует пожертвовать Россией. «Мы так измалодушничаемся, так привыкли падать духом, что чуть не оскорбляемся, если кто-нибудь выразит надежду на великое духовное будущее России» [28], — писал Страхов. «Главный вывод “России и Европы” <...> поразителен своею простотою <...>: славяне не предназначены обновить весь мир, найти для всего человечества решение исторической задачи; они суть только особый культурно-исторический тип, рядом с которым может иметь место существование и развитие других типов. Вот решение, разом устраняющее многие затруднения, полагающее

[22] Запрещенная книга была впервые опубликована М.К. Эпидиным в Женеве в 1884 г. под заглавием: «Исповедь графа Л.Н. Толстого. Вступление к ненапечатанному сочинению». Полностью произведение Л.Н. Толстого было напечатано в России лишь в 1906 г. в первом номере журнала «Всемирный вестник».

[23] Толстой 1935–1958/23: 40.

[24] *Страхов Н.Н.* Толки о Толстом // Вопросы философии и психологии. 1891. № 9. С. 98–99.

[25] Впервые опубликованная в 1869 г. в журнале «Заря» (№ 1–6, 8–10) и вышедшая отдельным изданием тиражом в 1200 экземпляров два года спустя, книга Н.Я. Данилевского стала все же явлением культуры не столько 1870-х, сколько 1880-х годов. Именно в это время, уже после смерти автора, она, вызвав колоссальный к себе интерес, за короткий промежуток времени (с 1888 по 1895 гг.) переиздавалась трижды, благодаря усилиям единомышленника и друга Данилевского Страхова.

[26] Соловьев 1908–1923/1: 59.

[27] Цит по: Данилевский 1991: 530.

[28] Там же: 532.

предел <...> несбыточным мечтаниям и сводящее <...> на твердую почву действительности» [29].

Должно было пройти немало десятилетий, перемениться несколько общественно-социальных режимов, чтобы стало очевидно: при всей разности занятых позиций, жесткости аргументов, использовавшихся в полемике, и Достоевский, и Толстой, и Данилевский, и Соловьев, и Страхов были едины в убежденности: человечество все более запутывается в «проклятых вопросах бытия». Должен ли русский народ помочь снять эти противоречия? Может ли он это сделать? И, если да, то как и какой ценой?

Старающееся «мысль разрешить» общество оказалось не готовым к появлению в русской культуре принципиально нового типа художника — художника «безучастного», всем своим творчеством демонстрировавшего нежелание присоединиться ко всеобщему исканию истины. Отношение к творчеству Чехова — наиболее показательный тому пример. Полемика, разгоревшаяся вокруг чеховского наследия, была по существу много серьезнее, нежели споры о том или ином произведении писателя. За вопросами о сути творческого подхода Чехова к действительности скрывалась все та же испытываемая обществом жажда «огня» и «идейной ясности». Критики обвиняли Чехова не только в отсутствии собственного идеала, сомнений, способности к состраданию, но в бессилии над ним идеалов отцов и дедов. И, судя по всему, заключения эти были для того времени не так уж несправедливы. Во всяком случае, сам Чехов, с большим скепсисом относящийся к высоким декларациям и пафосным идеям, в конце 1880-х был внутренне согласен с оппонентами, отмечая в письме И.Л. Леонтьеву (22 января 1888 г.) о литераторах своего поколения и о себе самом: «В наших талантах много фосфора, но нет железа. Мы, пожалуй, красивые птицы и поем хорошо, но мы не орлы» [30].

Поколение «орлов» уходило в прошлое. Как уходила в прошлое, становясь все более туманной, красивая надежда на высшее предназначение России. В первые десятилетия XX века она еще полыхнет идеей мировой революции, вновь поманив иллюзией «всемирного счастья» и оставив по себе длинный кровавый росчерк. Но это будет совсем другая эпоха. В 1890-е же в ее интерпретации все больший вес начинают приобретать голоса скептиков. Таких, к примеру, как мыслитель К.Н. Леонтьев.

Враг аморфного синтеза и нелепой половинчатости, Леонтьев полагал, что пресловутое «всеединство» есть не что иное, как гибельная для жизни уравнивательность. В.В. Розанов, интерпретируя основной пафос размышлений Леонтьева, резюмировал мне-

ние философа: «Не надо этого “братства”, этого сюсюканья, этой всей бабьей, мягкой и легкой цивилизации. Железо и сила — вот закон жизни. Пусть будут все “врагами”, потому что это гораздо лучше сохранит в каждом его физиономию, нежели предательская “любовь”, <...> “друг друга обьемем”, при коем люди потеряют <...> силу и красоту, обратившись в хаос нюнящих, противных, смешных и никому решительно ненужных баб» [31].

Леонтьев, как писал Н.А. Бердяев, решил первым «высказать то, что другие скрывают», отважился «признаться, что <...> не хочет правды и справедливости в социальной жизни <...>» [32]. И хотя прижизненная известность философа в обществе была минимальна, после смерти он, как подчеркивал Розанов, «вызвал обширную и страстную о себе литературу» [33], поведа тогда за собой многих.

Происходившие в 1880–1890-е годы изменения политической символики и риторики российской власти стали своеобразным откликом на напряженные искания времени [34]. Отрицание идеологических основ европейского наследия, демонстративно утверждаемое доминирование личного авторитета царя как помазанника Божия, объявление Православной Церкви главной выразительницей национальных ценностей, подчеркивание значения сословных учреждений, дворянства и крестьянской общины как триединой опоры царской власти являлись, в сущности, не чем иным, как попыткой формирования в новых исторических условиях нового национального мифа российской монархии и, шире, — практическим вариантом воплощения национальной идеи государственного устройства. Вариантом, который, как показала практика, в конечном итоге лишь усилил напор растущих несоответствий между властным политическим мифом с одной стороны, и духовными исканиями различных слоев общества — с другой.

* * *

1880–1890-е годы стали одним из значительнейших периодов в истории русского искусства. Высокая нота личной ответственности за судьбы мира, поразительное чувство времени, искренность мучительного поиска истины, готовность открыть свое сердце людям, уверенный и мощный профессионализм стали тем залогом, который позволил окончательно сформировать в эти годы в русском искусстве некий особый генетический код, безошибочно определяемый в художественных произведениях русских мастеров и десятилетия спустя.

Проблемы времени, конечно, отозвались в творчестве художников, музыкантов, артистов. Но отозвались не просто.

[29] Страхов 1991: 515.
[30] Чехов 1974–1983/2: 180.
[31] Цит по: ОЛФС 1990: 330.
[32] См.: Бердяев 1990: 168.
[33] Розанов 1990: 292.
[34] Об этом см.: Григорьев 2007: 25–26.

Отходит в прошлое былая горячность противостояния отцов и детей, замешанная на противоборстве традиционализма и новаторства, академизма и творческого нигилизма. Противоречия существуют, время от времени вызывая острые столкновения сторон. Но все же туман непримиримых деклараций постепенно рассеивается, очищая пространство для трезвого понимания роли и значения каждого поколения в истории русского искусства, осознания общности пути, намерений, целей.

Переход детей в категорию отцов оказывается для недавних ниспровергателей устоев чрезвычайно сложным. Трудно давалось примирение с самими собой, осознание того, что пришел их черед становиться на путь разумных компромиссов, уступок и союзов с властью и ее носителями. Тем не менее, очевидная необходимость движения в этом направлении была ясна большинству художников, чья зрелость пришлось пережить на последние десятилетия столетия.

Как это всегда бывает, знаковые фигуры времени, заметные внутри- и внешнеполитические, экономические, культурные события жизни России, повлияли на круг тем, драматургические коллизии, сюжеты произведений. Немало работ, в том числе и ведущих художников страны, было создано по заказам императорского двора или в расчете на приобретение членами царской семьи, видными чиновниками, солидными меценатами, коллекционерами и, соответственно, с серьезной оглядкой на их эстетические пристрастия.

Одновременно писатели, художники, драматурги, постановщики заинтересованно и безоглядно открывали художественное пространство своих произведений представителям нового времени, новой социально-культурной среды, пытаясь таким образом заглянуть в лицо настоящему, порой вопреки устоявшимся вкусам и предпочтениям. Даже на сценах Императорских театров появляются новые герои — мастер завода и токарь, инженер и технолог, директор и управляющий железной дорогой, инженер-механик и секретарь управления железных дорог, директор правления железной дороги и фотограф-любитель, фабрикант и директор-распорядитель, а место действия пьес все чаще перемещается из роскошных садов и замков, уютных поместий и таинственных парков, столичных гостиных и кабинетов — в цех чугуно-литейного завода, на маленькую железнодорожную станцию или в приемную директора банка.

Менялась и сама система видов искусства. Под влиянием научно-технического прогресса художественное творчество, разрастаясь, включало теперь в себя виды деятельности, ранее не претендовавшие на эстетическую значимость. Эстрада, фотография,

нарождавшееся кино все очевидней размыкали сложившуюся некогда систему, способствуя истончению грани между устоявшимися представлениями об искусстве и неискусстве.

Однако появление новых тем, происходящие изменения в самой системе искусств, при всей масштабности, показательности, новизне были лишь внешними свидетельствами резонансности искусства своему времени. Глубинные же — затрагивали уровень внутренней смысловой содержательности художественных текстов; идей, с которыми выходили художники к людям; средств, с помощью которых они надеялись донести эти идеи до современников.

И в этом смысле происходившее в русском искусстве 1880–1890-х годов являлось прямым развитием традиций предшествующих десятилетий. Продолжался тот же поиск подлинности, то же искание настоящего, которым жила культура со времен Пушкина. Движение прочь, за пределы «сбивчивой и нелепой жизни нашего русского интеллигентного общества» [35] (Достоевский), все так же определяло смысл жизни героев многих произведений литературы, живописного, музыкального, театрального искусства — уходящих и возвращающихся, собирающихся в путь и осиливающих его. Но, следуя духу времени, традиционная для русского искусства тема «русского скитальчества» обрела в это время новые черты [36].

Каков он сегодня, этот «несчастный скиталец в родной земле»? Все тот ли «гордый человек»? Все так ли готов, чуть что не по нем, «злобно растерзать и казнить за свою обиду» [37] (Достоевский) или человек-флюгер, готовый, следуя за обстоятельствами, свою обиду принять, а вместе с нею принять и общественные устои, им же самим столь недавно порицавшиеся? Эти и многие другие близкие им вопросы чрезвычайно волновали художников, стремившихся понять героя своего времени.

Противопоставленная тревожащей неуспокоенности «лишних людей» тихая просветленность кроткого образа одинокого странника, опоэтизированная М.В. Нестеровым («Пустынный», 1888–1889) и принятая публикой как искреннее выражение огромной внутренней целостности характера человека, ушедшего от суетных страстей и нашедшего мир в самом себе и с самим собой; истовость несчастного хромого горбуна, по самой своей природе не способного к покойному приятию жизни в ее полноте, а потому со всей силой страсти отдавшегося вере в спасительную силу ритуального действия (И.Е. Репин. «Крестный ход в Курской губернии», 1880–1883); усталость и опустошенность ссыльного, прошедшего свой «крестный путь» и возвращающегося домой (И.Е. Репин. «Не ждали», 1884–1889);

[35] Достоевский 1973: 352.

[36] Выражаю признательность Л.И. Лифшицу, обратившему мое внимание на значение темы русского скитальчества в искусстве 1880–1890-х годов и на особенность ее претворения в художественных произведениях этого времени.

[37] Достоевский 1973: 355.

[38] Чехов 1974–1983/4: 32.

бессмысленность жертвы, принесенной иллюзии скорых перемен (С.В. Иванов «В дороге. Смерть переселенца», 1889).

Все отчетливее начинала звучать в эти годы в русском искусстве тема трагической обреченности «русского скитальчества», если не перекрывая, то, несомненно, оттеняя прежний пафос своевольного бунтарства, непокорства, вольности, равно как и бескомпромиссного служения идеалам, каковой бы ни была их общественная или религиозная значимость.

Быть может, здесь следует искать истоки новых вариантов развития темы скитальчества в конце 1880 — начале 1890-х годов, нашедшего едва ли не наиболее полное воплощение в знаменитом путешествии Чехова на Сахалин (1890).

Предстоящая поездка писателя вызывала у современников противоречивые чувства. Манифестируемая в рамках старых парадигм, как путешествие в поисках «настоящей России», оно в действительности обретало другой смысл.

Отвечая на возражения тех, кто не понимал необходимости затеваемой поездки, Чехов писал: «Сахалин — это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный. <...> Жалею, что я не сентиментален, а то сказал бы, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку, а моряки и тюрьмоведы должны глядеть в частности на Сахалин, как военные на Севастополь. Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски <...>» [38].

Мысли писателя были тем более своевременны, что именно в конце 1880-х годов в России ширится мощное движение в защиту тех, кто в своем скитальчестве, отдавшись ложной идее, «раз ошибившись» (сколь велика бы ни была цена такой ошибки), оказался навсегда выброшен из общества.

Многое сплелось в подобной психологической установке. И сложное, семантически многозначное полотно Н.А. Ярошенко «Всюду жизнь» (1888), балансирующее на грани точной реалистичности и символической образности библейских героев Святого семейства [39], предельно полно проявило ту смысловую вертикаль, которая свела в 1880-х годах в единое целое исторически укорененное в русском обществе сочувственное отношение к «скитальцам» как добровольным искателям истины, с одной стороны и, с другой — к арестантам, ссыльным, обреченным на свое «скитальчество» жестоким обществом (часто вне разделения на тех, кто справедливо наказан за совершенное злодеяние, тех, кто попал под давление государственной

машины и тех, кто сам отправился на поиск «своей истины»).

Уважение к ищущим и поклонение терпящим, потребность пожалеть, заступиться, найти искру Божию даже в самых заблудших двигало в ту пору многими.

«Пафос защитительности» вновь зазвучал в творениях художников, музыкантов, артистов. «“Защитительной” была тогда литература, <...> театр, — вспоминал Влас Дорошевич. — <...> Литература была сплошь защитой младшего брата <...>, — и ото всех, от судьбы, писателя, художника, актера, то время требовало:

— Ты найди мне что-нибудь хорошее в человеке и оправдай его!

Тогда аплодировали оправдательным приговорам.

И змеиный шип злобного обвинения не смел раздаваться нигде.

Было ли это умно?

Не троньте! Великодушно» [40].

Увлечение «защитительностью», пронесшись в русском искусстве 1880-х, возвысило души современников. Убедительность влияния на умонастроения общества побуждало художников двигаться дальше и дальше в избранном направлении — до «полного преобразования», до окончательного просветления тех, к кому взывал автор. Но, стараясь содрать коросту равнодушия с сердец, вскрывая язвы повседневности, обличая пороки и их губительные последствия, обличая жестокость мира, многие творцы в те годы перешагнули, не заметив того, опаснейшую черту.

Усиленное внимание к трагическим словам истории, к покалеченным и изуродованным характерам, к изгоям общества, утрированная трактовка психологической неустойчивости героев, осознание тягостной зависимости личности от власти идеи заполнили русское искусство 1880–1890-х годов.

«Утро стрелецкой казни» (1881) и «Боярыня Морозова» (1887) В.И. Сурикова — исключительные явления в этом ряду. Посвященные тем же русским странникам, пленникам Идей, готовым жизнью расплатиться за свои убеждения, эти полотна в своей возвышенной трагичности несли ту великую простоту, которая для своей убедительности не нуждалась ни в кровавых ужасах, ни в гнетущих подробностях воплощения темы [41]. Но, повторим, работы Сурикова были исключением из складывающегося правила.

По-разному, в связи с различными темами, разными средствами творцы стремились усилить «защитительные» инстинкты общества, нагнетая «ужасное» всеми находящимися в их арсенале средствами. Порой невзирая на то, сколь сильны разряды волн, посылаемых ими в общество.

По этому пути пошли и Г.Г. Мясоедов («Самосожигатели», 1884) и И.Е. Репин («Иван

[39] Весьма показательное название этой картины, данное Л.Н. Толстым, — «Голуби».

[40] Дорошевич 2004: 170.

[41] Показателен упрек И.Е. Репина в отсутствии в картине «Утро стрелецкой казни» казненных и повешенных, равно как и настойчивый уход В.И. Сурикова от подсказывавшегося сюжетом сгущения ужасного.

Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года», 1885), В.В. Верещагин («Подавление индийского восстания англичанами», 1884; «Казнь заговорщиков в России», 1884–1885; «Распятие на кресте у римлян», 1887) и Л.Н. Толстой («Власть тьмы», 1886; «Воскресение», 1899), М.П. Мусоргский в «Борисе Годунове», «Хованщине» (именно в 1880–1890-е годы пробиравшихся на сцены оперных театров) и поздний П.И. Чайковский.

В это же время одним из наиболее любимых текстов эстрадного и любительского репертуара становится стихотворение А.Н. Апухтина «Сумасшедший» (1890), удерживавшееся в исполнительской практике профессионалов и дилетантов на протяжении нескольких десятков лет.

Даже исполнительская традиция того времени — драматическая, оперная, концертная — испытывала влияние данной тенденции, стараясь возможно полнее и точнее воплотить трагические типы страдающих, мучающихся, лишающихся рассудков героев, борющихся за свое счастье и счастье всемирное.

Опора в выражении эмоций на драматический напор, патетическую страстность и даже некоторую аффектированность обличений и переживаний становится в эти годы одной из характерных примет сценического искусства М.Н. Ермоловой, Г.Н. Федотовой, П.Н. Орленева, Ф.И. Шаляпина, Н.Н. Фигнера, концертных выступлений А.Г. Рубинштейна. Манера игры этих мастеров перекликалась с экзальтированными настроениями общества, отвечала этим настроениям, а, иногда, и провоцировала их.

Еще в начале 1880-х годов Вл. Соловьев подчеркивал: «Прежнее искусство *отвлекало* человека от той тьмы и злобы, которые господствуют в мире, оно <...> *развлекало* его своими светлыми образами; теперешнее искусство, напротив, *привлекает* человека к тьме и злобе житейской с неясным иногда желанием просветить эту тьму, умирить эту злобу. Но откуда же искусство возьмет эту просвещающую и возрождающую силу? Если искусство не должно ограничиваться отвлечением человека от злой жизни, а должно улучшать саму эту злую жизнь, то эта великая цель не может быть достигнута простым воспроизведением действительности. Изображать — еще не значит преобразовать, и обличение — еще не есть исправление» [42].

В 1897 году, оглядываясь на прошедшие годы, обозревая литературу и искусство минувших лет, известный критик, историк литературы А.М. Скабичевский писал: «Куда бы вы ни взглянули, в современной нам беллетристике писатели самых разнородных школ и направлений, старые и молодые, все подряд рисуют нам один и тот же тип бесхарактерного неврастеника и безвольного психопата. <...> Конечно, перед нами не случайное явление,

а как нельзя более знаменательное. <...> Дальше идти, по-видимому, уже некуда» [43].

* * *

Происходившие перемены в образном строе, исполнительской манере искусства тревожили тогда многих.

Не случайно многие художники еще в начале 1880-х стали достаточно опасливо относиться к подобным темам, возвращаясь к кругу традиционных православных ценностей, к позитивным образам исторического прошлого, светлым темам окружающего настоящего.

В последние же годы 19 — начала 20-го столетия такой отход получит содержательное обоснование. О недопустимости дальнейшего развития искусства, в котором публицистика уступает место морали, а преходящее — вечному, станет говорить Репин [44]; о необходимости «отрадного» в живописи — В.А. Серов; о добром искусстве, способном прекратить «ликование злобы», будет писать Н.К. Рерих [45]; о необходимости оттолкнуться от пошлости и прозы «обыденной жизни» — В.Д. Поленов [46].

Об этом же — и ясный свет опер «Снегурочка» (1880–1881), «Ночь перед Рождеством» (1894–1895), и раздольно-мажорная величавость «Садко» (1893–1896) Римского-Корсакова; и гимнический эпос симфонических произведений Глазунова; и светлая романтическая вера в обновляющую и просветляющую роль искусства членов Абрамцевского кружка [47].

Каждое по-своему, эти и многие другие явления русского искусства привлекали внимание современников к вечным темам истины, преданности, служения высоким идеалам.

Но сломать устойчивый стереотип ожиданий, связывавшихся у публики с творчеством соотечественников, оказалось не просто.

Становилось все очевиднее, что светлая тема в искусстве не может погасить разгорающееся в обществе любопытство к темам, связанным с различного рода пороками, сгущенной выразительностью исторических аллюзий, характерам, въявь демонстрирующим, сколь изуродована душа человека. Увлечение этими сторонами жизни было столь велико, что затронуло в ту пору даже легкие жанры. Появившийся на концертной эстраде тип босяка, стал на какое-то время одним из излюбленных широкой публикой.

Но интенсификация художественных средств, направленных на показ, обличение или осмеяние подобного рода явлений действительности, не давала искомого исправления. Напротив, смыкаясь с царящей в обществе экзальтированностью восприятия и надрывностью выражения эмоций, грозила

[42] Соловьев 1990: 169.

[43] Скабичевский 1903/2: 582, 598.

[44] См.: Репин 1949: 388.

[45] См.: Князева 1963.

[46] Об этом см.:

Лясковская 1953–1964/IX/2: 2.

[47] Абрамцевский кружок — объединение творческой интеллигенции (преимущественно московской), сложившееся вокруг богатейшего промышленника и мецената С.И. Мамонтова. Члены объединения собирались в подмосковном имении Мамонтова — Абрамцево, близ Сергиева Посада. Кружок, никогда не бывший официальным обществом, просуществовал с 1878 по 1893 г. Подробно о деятельности кружка и его членов см. в разделах «Архитектура усадьбы», «Живопись и музейно-выставочная жизнь», «Оперный театр».

непредсказуемой реакцией публики и полнейшей неспособностью художников предугадать характер воздействия создаваемых ими образов на сознание масс [48].

Видимо, именно подобная ситуация заставляла задуматься и над другой проблемой — мерой допустимого сближения искусства с жизнью.

«Вы слишком опростились для трагедии. <...> Как опростилась тогда русская живопись <...>, как опростилась русская литература — Мамин, Глеб Успенский», — напишет Дорошевич о М.Н. Ермоловой, чутко обозначив уязвимую черту не столько дарования актрисы, сколько самого времени [49].

В 1880-е годы творцы все более явственно ощущали себя в западне натурализма. Понимая свое служение высокой истине как служение правде жизни, а служение правде жизни как служение добру, они попадали в опасную ловушку, расставленную искусству самим триединством истины, правды и добра. Преданность истинности и правдивости, как утверждал еще Толстой, неминуемо разрушает ту великую иллюзию, которая является одним из условий искусства. Там, где остается только истина и правда, — почти неизбежно исчезает искусство. «У настоящего таланта два плеча, — полагал писатель, — одно <...> — этика, другое — эстетика. И если этика слишком подымается, то эстетика опускается, и талант будет кривобокий» [50].

Однако преодолеть подобную «кривобокость» удавалось лишь единицам. Тем более что все возрастающее число доступных журналов и газет, стремительно развивающаяся фотография и нарождающийся кинематограф усиливали соблазн жизнеподобия, привлекая при этом к себе все более широкие слои массовой аудитории.

Еще в 1860-е годы Достоевский усматривал в возникшей и обретающей все больше силы фотографии начало, способное перевернуть судьбу искусства. От художника, уверенно писал он, теперь все менее и менее «требуется <...> фотографическая верность, <...> механическая точность». Необходимо, «кое-что другое, больше, шире, глубже. <...> Зритель <...> вправе требовать» от художника, чтобы «он видел природу не так, как видит ее фотографический объектив, а как человек. В старину сказали бы, что он должен смотреть глазами телесными и, сверх того, глазами души, или оком духовным» [51]. Но в том-то и заключалась проблема последних десятилетий столетия, что, с одной стороны, мастера фотографии все увереннее обретали способность смотреть в фотографический объектив «глазами души». С другой — незатейливое смотрение способных владеть фотографическим ремеслом все более очевидно превращалось в фактор самоценный, дарящий наслаждение и вполне удовлетворяющий потребности большинства.

* * *

К началу 1890-х годов все более очевидным становится желание художников ослабить давление жизни на искусство, освободить творчество от старых обязательств, от правдивости, прямолинейной сюжетной актуальности, обличительности утвердив не только приоритет «отрадного», но и самоценность художественного артистизма как такового.

Серьезное профессиональное искусство начинает в эти годы освобождаться от программности, разворачивая борьбу за право художника на немотивированность творческого самовыражения, свободную игру чувств, ощущений, ассоциаций, лишенных раз и навсегда данных трактовок. Растет потребность выйти за пределы одного вида искусства, найти пути взаимодействия музыки и живописи, театра и живописи, архитектуры и живописи, литературы, философии, эстетики... Все большее распространение получает незаконченное, невербализуемое, не конкретизируемое понятиями настроенческое искусство полутонов и тонких эмоциональных нюансов, искусство малых форм и этюдного мышления, позволявшего художникам «непосредственно выразить жизнь природы в ее сиюминутном состоянии» [52].

Быть может потому понятие «импрессионизм» (от *фр.* *impression* — впечатление), появившееся во Франции и относившееся первоначально лишь к определенному направлению в искусстве, оказавшееся в эти годы чрезвычайно популярным в России, использовалось в том же метафорическом смысле, с тем же расширительно-оценочным значением, что и «декаданс» и «конец века». Вкладывая в это понятие представление о непостоянстве сущего, о впечатлительности и переменчивости человеческого характера, способности чувствовать мельчайшие нюансы движения души, вниманию ко второстепенному, многие старались с его помощью закрепить представление о красоте мира и быстротекущем времени, вводя в обиход суждения об импрессионистическом восприятии действительности, импрессионистическом мироощущении или импрессионизме мысли. Под влиянием этих настроений формировалось одно из важнейших направлений художественного творчества в России — русский символизм.

Художников, стремившихся к воплощению идеальных порывов духа, к сообщению самому искусству одухотворенности, прозрачности, к выявлению мистической тайны бытия, мало смущало, что новая образность оказывалась не всегда доступна восприятию большинства публики. Метафоричность языка, игра, сложные многоступенчатые уподобления представлялись самоценным качеством художественной деятельности, ради которого и во имя которого творцы готовы

[48] О парадоксальном совмещении в русском сознании представлений о «правдивом» в искусстве с представлениями о «грязи», «убожестве», «нищете» и разлагающейся человеческой природе см.: Богданов 2005.

[49] Дорошевич 2004: 168–169.

[50] Цит по: Поссе 1978/2: 257.

[51] Достоевский 1973: 132–133.

[52] Как справедливо отмечал Д.В. Сарабьянов, «лишь с помощью этюдизма можно было взорвать те принципы литературного мышления, которые господствовали в русской живописи» (см.: Сарабьянов 1980: 177).

были приносить в жертву собственную жизнь. Врубель, поглощенный непрерывностью творческого процесса, способный легко отринуть от себя созданные рисунки и акварели, записать сложившуюся композицию на холсте ради нового замысла, думавший лишь о творческом мгновении, порой в ущерб законченности художественного результата, — уникальный пример художника подобного типа. Но сама интенция движения к фетишизации неугасающего творческого поиска средств воплощения мерцаний бытия была характерна для многих его коллег.

Аудитория же оценивала происходящее как настоящую измену прежнему типу отношения к ней и, не видя необходимости внимательного и чуткого прислушивания и присматривания к тому, что еще так недавно выражалось открыто и ясно, платила творцам вызывающими демаршами неприятия. Провальная премьера чеховской «Чайки» (1896), когда всеобщее шиканье и хохот стали проявлением редкостного единодушия публики, показавшей тем самым, «сколь опасно шутить с ней или поучать ее нелепостями», — самый яркий и самый известный факт подобного расхождения усилий автора, творческого коллектива и зрителей [53].

Сталкиваясь с таким отношением, создатели художественных произведений импрессионистически-символического типа постепенно формировали у себя некий иммунитет к эскападам публики, сживаясь с мыслью о том, что их работы не предназначены для широкой аудитории или, в крайнем случае, найдут своих ценителей лишь через много лет. Более того, зачастую именно сопротивление публики становилось для них аргументом в пользу правильности избранного пути.

Отходя от принципов жизнеподобия, художники настойчиво оттачивали искусство создания новой реальности, в которой определяющую роль играл не просто вымысел, фантазия, сказка, а последовательная установка на условность мира, творимого их воображением и мастерством. Законы, по которым существовал этот условный мир, были сориентированы на особый, далеко не повсеместно распространенный тип сознания.

Все чаще в суждениях о новых произведениях, их творцах и ценителях появляется тема избранничества. Все активнее обсуждаются проблемы свободы творческой деятельности, значимости яркой индивидуальности, ее роли в развитии того или иного стиля, в исполнении того или иного произведения с концертной эстрады или театральной сцены. Предрасположенность к особому типу мышления, позволяющему создавать и воспринимать художественные образы «поверх» понятий, независимо от слов и логической сообразности, становится едва ли не главенствующим показателем степени одаренности творческой лич-

ности нового типа, равно как и ее почитателей. Умение сказать без слов, выразить невыразимое, распознать «особенную статью» явления не умом, но внутренним предощущением ценятся теперь все более и более.

Симптоматично с этой точки зрения, сколь значимой оказывается на исходе XIX века категория музыкальности искусства. Художники нового времени стремятся к уподоблению живописной структуры музыкальному образу, поэты-символисты ведут активные поиски музыкальности стиха, сами же музыканты все более настойчиво экспериментируют с чистыми звучаниями.

От картин «Маки в саду» (1894), «Майские цветы» (1894), «Крыльцо дачи» (1894) — к «Гармонии» (1900), «Мотиву без слов» (1900) и «Гобелену» (1901) шло развитие музыкальности в живописи В.Э. Борисова-Мусатова [54]; музыкальность поэтического языка определяла эстетическую направленность художественных поисков молодого К.Д. Бальмонта, задавала настрой камертону «звонко-звучной тишины» В.Я. Брюсова; самодостаточная и самодовлеющая красота музыкальных созвучий питала звенящую прозрачность миниатюр А.К. Лядова и молодого А.Н. Скрябина...

«Надмирность» чистой музыкальной выразительности, ее «незаинтересованная» и «бесполезная» красота, ярко выраженная условность рождающихся звуковых миров, уводя искусство все далее от реальности, убеждали: старая дилемма «быть или казаться» на исходе XIX века все более очевидно склоняется в пользу «кажимости». Именно «кажимость» давала необходимую психологическую установку на разграничение видимого, подразумеваемого и сокрытого, позволяя вести игру временами, смыслами и символами, стилями и манерами, принципами и идеями, столь характерную для вызревавшего в эти годы русского модерна.

Видимо, в этом следует искать истоки и происшедшего на исходе века бурного всплеска увлечения театром и театральностью. Пленяющая открывающейся возможностью балансировать на грани конкретного и условного, ощущая потенциальную возможность преобразования «Я» — в «не-Я», театральное искусство дарило профессиональным актерам, театрам-любителям, широчайшей театральной публике возможность прожить одновременно много жизней, в ряду которых собственная, реально проживаемая, занимала все менее значимое место.

Но увлечения к театру, переживаемого на рубеже веков, было и другое назначение. Оно прививало обществу вкус к особому типу репрезентативности. Умение показать себя, создать свой собственный образ, сформировав и подготовив его умелыми постановочными действиями, реализуется в те годы не только

[53] Об этом см.: Чехов 1974–1983 / 12: 372.

[54] Об этом см.: Кочик О. О музыкальности живописи Борисова-Мусатова // Искусство. 1968. № 8.

в частной жизни, но и в жизни различных сообществ и даже государства.

Многообразная выставочная деятельность, проведение концертных серий, «музейность» как принцип существования искусства прошлого в современном культурном пространстве, создание различного рода галерей и частных коллекций, участие в многочисленных юбилеях, государственных праздниках и торжествах — явления единого по своему существу порядка. Они в полной мере удовлетворяли амбициозные потребности русской культуры конца 19-го столетия, позволяя представляться и представлять, подводить итоги, чествовать и гордиться. И одновременно — делали, как никогда прежде, актуальной потребность оглядеться, распознать, кто и как окружает русскую культуру; каково ее место в ряду культур других народов; что хочет увидеть и что видит в ней зарубежная публика.

В этом смысле симптоматично высказывание В.В. Стасова, который еще в 1878 году, обозревая Всемирную парижскую выставку, с некоторым удивлением писал: «Нашу национальность не всегда хорошо и верно уразумевают иностранцы, часто растолковывают ее как-то совершенно произвольно, наизнанку, но при всем этом верно то, что мы в глазах Европы — какая-то самая национальная национальность. Мы точно подрядились, точно по контракту обязались перед Европой, ни с чем другим не выходить на экзамен, как с национальностью в руках и за пазухой. Ни от французской, ни от немецкой, ни от английской, ни от итальянской живописи и скульптуры вовсе не требовалось того, что от нас требовалось» [55].

Развить и поощрить ли подобные ожидания Европы? Двинуться ли вопреки им, доказывая «европейскость» русского искусства? Найти ли некий третий путь, позволяющий достичь разумного компромисса в сопряжении «русского» «в руках и за пазухой» с «европейским» в головах? Именно эти вопросы во многом определили характер отношения современников к одному из знаковых явлений последних десятилетий столетия, вошедшему в историю как «культурная доктрина эпохи Александра III».

* * *

Формирование культурной доктрины эпохи Александра III, неразрывно связанное с введением нового государственного национального мифа, шло двумя путями: через вовлечение русского искусства в процесс изменения символики и риторики власти, с одной стороны, и активное вмешательство власти в жизнь русского искусства — с другой.

В отношении последнего показательна культурно-просветительская деятельность Александра III. Характер ее проявления, возникающие приоритеты выступали некими смысловыми вехами, позволявшими уже современникам осознавать доминантные опоры культурной политики императора.

Еще будучи наследником, Александр III способствовал созданию Русского исторического общества (по примеру уже существовавших в стране Экономического, Географического и Музыкального) [56]. При Александре III началось усиленное церковное строительство. Благодаря участию императора в Томске был открыт университет (1888 г.) — первый университет Сибири. По инициативе Александра III был создан Придворный императорский оркестр (1882 г.); завершено создание в Москве Исторического музея (1883 г.); принят новый Университетский устав (1884 г.); проведена реформа Академии художеств (1894 г.). Инициативы императора оказались плодотворны и для его наследника, Николая II. Именно в память Александра III, его намерений и ожиданий, был уже после его кончины открыт в Петербурге Русский музей (1898 г.).

Современники неоднократно подчеркивали, что чутье коллекционера и хороший вкус подчас изменяли императору. Тем не менее, личное участие Александра III в судьбах многих литераторов, драматургов, художников, композиторов, актеров было безусловно значимо — и для самих творцов, и для судеб русского искусства, начавшего именно в эти годы пользоваться как никогда широкой поддержкой меценатов [57].

Другой путь симптоматичных перемен был связан с привлечением русского искусства на службу новой государственной идеологии.

В этом смысле культурная доктрина эпохи Александра III явилась побудительным началом к усиленному развитию того варианта «русского стиля», который, будучи конкретно-историческим выражением «русскости» русского искусства [58], в 1880–1890-е годы оказался связан по преимуществу с парадной торжественностью, образной ясностью, отождествлением национально-русского с державно-всенародным. Нацеленный на всемерное «поспешествование славе российской», этот стиль превратился в своеобразный презентационный стиль русского искусства конца столетия, с соответствующими обязательствами и требованиями, на такой стиль возлагаемыми.

Сам факт официального провозглашения приоритета «русскости» в искусстве России означал многое.

Включение русского искусства в идеологическую конструкцию, возводимую на исходе 19-го столетия властью, поддерживаемой, говорило, помимо прочего, о том, что период «протестантизма» в истории русской культуры окончен.

[55] Стасов 1952а/1: 358–359.

[56] Благодаря высочайшему покровительству, Обществу удалось в кратчайшие сроки выпустить полторы сотни томов исторических документов, в том числе — «Русский биографический словарь», сохраняющий свою значимость и поныне.

[57] В числе известнейших российских коллекционеров и меценатов того времени — представители дворянских семейств Голицыных, Бобринских, Кропоткиных, Оболенских, Щербатовых, Уваровых. Среди меценатов-представителей купеческих фамилий — Бахрушины, Бурьлины, Грачевы, Постниковы, Сапожниковы. Огромная коллекция произведений иконописи, лицевого шитья, древних манускриптов, русской живописи VIII–XIX вв. принадлежала П.И. Щукину, передавшему впоследствии свою коллекцию в Исторический музей. Владельцем уникальной коллекции охотничьего оружия и пистолетов был предводитель нижегородского дворянства А. Катуар де Бионкур, ценная коллекция рукописей и книг была собрана ярославским купцом И.А. Вахромеевым... На этом фоне артистические интересы и личные симпатии П.М. Третьякова, С.И. Мамонтова, М.К. Тенишевой, Д.А. Ровинского и многих других не выглядели явлением исключительным.

[58] Подробно об этом см.: Кириченко 1997: 10.

С одной стороны, завершался земной путь многих бунтарей прошлого. Творчество и имена героев 1860–1870-х становились достоянием истории, превращаясь в художественный факт, открытый любым интерпретациям, в том числе в соответствии с нуждами официальной доктрины. С другой стороны — взрослые, становясь мудрее и осторожнее, те, кто еще недавно молодо и дерзко порывал с традициями, поддерживавшимися Церковью и государством. Официально курируемая творческая деятельность открывалась перед ними теперь не только как тягостная зависимость, но и как объективно-привлекательное начало, способное предоставить новые возможности и дать значительно более устойчивое положение в обществе. Уникальность ситуации 1880–1890-х годов состояла в том, что объективный процесс смены художественных поколений в России совпал с переменами в идеологических установках государства. В известном смысле, власть предложила художникам «мировую», и многие эту «мировую» приняли (хотя и у той, и у другой стороны оставалось немало претензий друг к другу).

Сила и убедительность государственной культурной политики состояла и в другом. Власть учла и использовала имманентные тенденции развития русского профессионального художественного творчества, издавна искавшего пути к возможно более полному и глубокому раскрытию своих народных истоков. И потому фактически всё когда-либо созданное в России на русскую тему, связанное с русскими народными традициями, русским фольклором, русскими героями, русским языком оказывалось так или иначе вписанным в орбиту художественных интересов времени, и большинство русских литераторов, музыкантов, художников, артистов, архитекторов вольно или невольно представляли теперь глашатаями этих интересов.

В результате создавалось впечатление подготовленности происходящего в искусстве, ощущение того, что в конечном итоге его инициаторами и первыми пропагандистами стали сами мастера искусства, а власть только откликнулась на движение снизу, отозвавшись на чаяния творцов и широкой публики.

Поразительное для России совпадение официальной идеологической доктрины с определенными творческими интересами художников прошлого и настоящего означало не только то, что инициативы, выдвинутые сверху, породили ситуацию, при которой антиофициальное и официальное, критическое и панегирическое начало русского искусства, его прошлое и настоящее, объединенные общей и достаточно гибкой установкой, образовали впечатляющую целостность.

В связи с этим практически беспроигрышным было решение положить в основание возводимой вертикали ценностей русский народный быт, объективно выступающий общим знаменателем как для разноречивых исканий художников, так и для интересов разношерстной публики.

Наиболее явственно результаты такого решения проявились в те годы в архитектуре и декоративно-прикладном творчестве. Самой своей природой предназначенные для формирования повседневной жизненной среды, эти виды искусства уже в середине 1880-х годов стали соотносимы с доктринальной установкой времени и вполне органично воплощали ее. В не меньшей степени (хотя и в иной плоскости) быт определил характерные сферы влияния культурной доктрины эпохи Александра III на оперный и драматический театр, живопись, скульптуру, многочисленные легкие жанры. Внимание к деталям русского быта, подробность, тщательность их проработки, достоверность воспроизведения оказывались в это время едва ли не самыми ценными художественными факторами, способными в существенной мере повлиять на оценку произведения современниками. Не случайно именно в это время вспыхивает в России невиданный прежде интерес к достоверности народного, сказывавшаяся, в том числе, и в огромном внимании к приезжавшим в столичные города народным сказителям, и в увлечении искусством владимирских рожечников или далеко не бесспорной, но фантастически популярной «Славянской капеллы» Д.А. Агренева-Славянского.

Потребность в четкой и детальной прописанности подробностей русского быта сомкнулась здесь с издавна ощущавшейся в русском искусстве тягой к исторической достоверности, конкретности, точности воспроизведения реалий минувшего [59]. И хотя подлинный историзм мышления больших художников был глубже и серьезнее простых вкраплений в произведения бытовых реалий прошлого, «музейная конкретность» оказывалась первым и зачастую единственным видимым началом, доступным пониманию широкой публики.

Вместе с тем серьезных художников уже изначально беспокоила скрытая в «русском стиле» этого времени опасность его распада на ряд стереотипных приемов. Во многом эти опасения подтвердились. Выведенный властью на вершину художественных интересов времени, «русский стиль» очень быстро стал легкой добычей мастеровитых поденщиков. Предполагавший опору на ряд признаков, легко усваиваемых сознанием, он свелся к определенным темам, внешним деталям, стереотипным приемам разработки. Исходная идеологема оказалась низведенной до уровня модной тенденции, и, как результат, —

[59] Достаточно вспомнить, сколь восторженно отзывались критики и современники о настоящей музейной ценности предметов, используемых в постановках исторических опер и спектаклей на исторические темы, о подлинности костюмов концертантов, выходящих на сцену в многочисленных «народных дивертисментах», о тщательнейшей отделке бытовых деталей в картинах исторического жанра.

[60] Подобный путь развития был характерен не только для истории «русского стиля». Движение от художественного открытия к массовому потреблению уже в середине XIX в. становится общей приметой времени, своего рода законом сообщающихся сосудов. Действие такого закона сказывалось в постоянном перекачивании всех художественных открытий, возникавших в элитарных жанрах, в широкое художественное производство. «Массовое тяготею к уникально-индивидуальному, в результате чего индивидуальное сразу же становится достоянием всеобщего» (Сарабянов 1989: 14).

уже в начале 20-го столетия о своеобразии «русского стиля» 1880–1890-х заговорили не иначе, как с приставкой «псевдо-», противопоставляя ему настоящий «русский стиль» как нечто существенно более значимое, глубокое, связанное с серьезным проникновением в сущностные свойства народного мировосприятия и народной психологии [60].

Но важно отметить и другое. Известная упрощенность «русского стиля» последних десятилетий XIX века, особенно ощутимая в поспешных творениях, рассчитанных на невзыскательного потребителя, сняв многослойные наросты времени, неожиданно обнажила самую сердцевину русского художественного мира, его глубинные корни.

Окружившая художников со всех сторон яркость, декоративность, разудалость и размахистость горделиво красующейся «русскости», сколь бы критически не воспринималась сознанием, оставляла отпечаток в подсознании, неминуемо играя свою роль в формировании нового взгляда на народное искусство и его древние истоки.

Разумеется, многое в этом интересе шло от эстетико-философских исканий художников конца столетия, от ширящегося увлечения культурой древности. Но, сомкнувшиеся с рядом особенностей поэтики «русского стиля» 1880–1890-х годов, они дали поразительный результат.

Новые тенденции в искусстве все более отчетливо стали корреспондироваться с ритуальными деяниями далекого прошлого. Эстетизация стихийной безудержности, напористости, эмоциональной размахистости начала в значительной мере определять тонус произведений творцов. Как никогда сильно зазвучала в эти годы «богатырская нота» в творчестве столь разных художников, как Репин («Запорожцы», 1880–1891), Суриков («Взятие снежного городка», 1890), В. Васнецов («Богатыри», 1898), Врубель («Богатырь», 1898), Малявин («Смех», 1899). Сквозь призму «богатырства» стали воспринимать и оценивать современники музыкальные сочинения прошлых лет и современности — Вторую («Богатырскую» — Стасов) симфонию Бородина или творчество молодого Глазунова.

Яркость, изобильность, роскошная пышность все более очевидно становились свидетельствами вызревания нового русского дискурса — буйного, яростно-наступательного, энергичного и мощного, несущего с собой колоссальный творческий заряд. Пройдет всего несколько лет, и именно в этих чертах русского искусства будут черпать вдохновение артисты и художники, а сами эти черты станут уже в начале XX века залогом оглушительного успеха русского искусства на Западе.

С.К. Лащенко