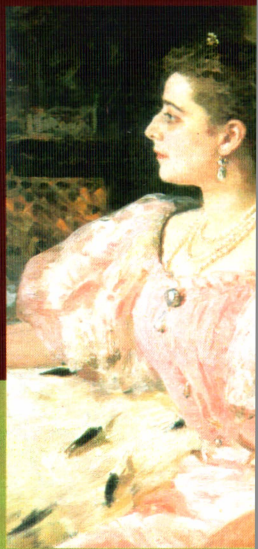


А.М. ДЕМЧЕНКО

“СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК”



РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ





100-летию

*Саратовской государственной консерватории
имени А.В. Собинова
посвящается...*

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова

А.И. Демченко

**«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Саратов
2011

Демченко А.И.

Д 30 «Серебряный век» русской художественной культуры:
Учебное пособие. – Саратов: Саратовская государственная
консерватория (академия) им. Л.В. Собинова, 2011. – 70с.

В лекционном цикле доктора искусствоведения А.И. Демченко даётся компактный, но целостный обзор наиболее существенных качеств и признаков того феномена, который вошёл в историю отечественной культуры под названием «серебряный век». Полнота его освещения в данном случае обусловлена в том числе и обращением к материалу разных видов художественного творчества.

Помимо приведения отрывков литературных текстов, изложение иллюстрируется образцами изобразительного искусства и архитектуры, а также фрагментами музыкальных произведений, представленных на мультимедийном диске.

ББК 85.31

© Демченко А.И., 2011
© ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная
консерватория им. Л.В. Собинова, 2011

На исходе Классической эпохи

«Серебряный век» – явление, характерное для всей европейской культуры конца XIX – начала XX века. Но, пожалуй, самые значительные результаты это явление принесло на почве русского искусства этого времени.

Своё наиболее яркое воплощение «серебряный век» получил в поэзии, живописи, музыке и театральном искусстве. Среди множества звёзд первой величины в качестве ключевых фигур «серебряного века» следует выделить, вероятно, Сергея Рахманинова и Александра Блока. Рядом с ними могут быть поставлены два взаимодополняющих мастера живописи – Исаак Левитан (пейзаж) и Валентин Серов (главным образом портретный жанр), а из артистической среды – Фёдор Шаляпин и Анна Павлова.

Рахманинов назван первым, поскольку он вошёл в искусство десятилетием раньше Блока, ещё в 1890-е годы. Пусть его музыка и введёт нас в атмосферу «серебряного века».

Сергей Рахманинов

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1901)

Завершение I части

В. Ерьсько (2.10)

Всего две минуты звучания, и целая череда граней интересующего нас мирочувствия. *Solo* валторны – туманная дымка пейзажных далей, чарующих отрадой извечно русской меланхолии и так резонирующих уединению души, настроенной на лирический лад. Затем наплыв смутных, тревожных предчувствий, которые часто посещали человека «серебряного века» на пороге XX столетия. Но тут же возникает оазис мечтательной истомы, погружение в забытье утончённо-изысканных грёз, когда дух человеческий блаженствует в миражах невыразимой неги и нежности. И в самом конце – порыв в зовущие стремнины реальной жизни, к самоосуществлению в ярком и сильном деянии. И во всём истинно рахманиновская и истинно «серебряная» нота: сколько обаяния и какая проникновенность!

Исторически «серебряный век» оказался на перепутье времён: завершающая фаза Классической эпохи, конец XIX века, а затем преддверие и начало XX столетия. Это рубежное положение наложило сильнейший отпечаток на искусство «серебряного века», вызвав у его творцов исключительно чуткое восприятие происходившего в мире и человеке.

Ввиду обстоятельств исторического местоположения «серебряный век» пронизывает ощущение *заката*. Оно порождало в художественном творчестве всевозможные ассоциации, в том числе пейзажные. Одна из самых устойчивых – «*Осеннее чувство*» (название сонета В. Брюсова). Не потому ли так широко оказался представлен в изобразительном искусстве соответствующий этому жанр.

На память сразу же приходит имя *Исаака Левитана*, который после великолепного цветения пейзажной живописи второй половины XIX века (И. Айвазовский, И. Шишкин, А. Саврасов, А. Куинджи, Ф. Васильев и др.) сумел сказать неизъяснимо проникновенные слова о русской природе. Тяготение к «осенним мотивам» Левитан обнаружил уже в самых ранних работах. Среди них особый интерес представляет картина «*Осень. Сокольники*» (1879). Дело в том, что 18-летнему художнику удалось здесь за целое десятилетие до прихода «серебряного века» предвосхитить его живописно-символический образ. Одинокая, изящная фигура женщины, в раздумье идущей по аллее среди нежной позолоты листьев на хрупких деревцах. Её обступила высокой стеной теснина густого и мрачного бора с нависающей узкой полосой хмурого неба. Подтекст этой двуплановости читается сам собой: оазис «элегической» культуры, буквально сдавленный тёмной громадой окружающей русской жизни.

Впоследствии Левитан предпочитал пейзаж «без человека», добиваясь поразительного разнообразия смысловой нюансировки даже в сходных сюжетах. Начнём, к примеру, с картины «*Долина реки осенью*» (1896): здесь природа ещё совсем немного тронута позолотой, словно только что умыта и чарует удивительной свежестью и сияющей чистотой трепетно вибрирующих красок. Не случайно художник выполнил эту работу в технике пастели, то есть цветными карандашами на бумаге, что даёт мягкую приглушённость тонов, бархатистый оттенок фактуры и вместе с тем яркую нарядность колорита. И, хотя выбран вроде бы совершенно неприятельный аспект привычного русского ландшафта, как впечатляюще передано здесь ощущение национального, и сколько поэтического обаяния в прихотливой излучине реки, в темнеющем за ней массиве леса и в раскинувшихся вокруг неё лугах с нежно-салатной зеленью трав.

В хрестоматийно известном полотне Левитана «Золотая осень» (1895, одна из целой серии картин с таким названием) это время года предстаёт во всём своём великолепии, словно объясняя задолго до того возникшее пристрастие Пушкина:

... Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса...

Это радостный, праздничный миг существования, наполненный мягким перезвоном солнечных красок, когда к благодатному небесному сиянию присоединяется свет, словно бы излучаемый земной флорой. При всём том, присутствует в этой светоносности нечто чуть блёклое и незримо никнущее, что как раз и резонирует мироощущению финальной фазы эволюции классической культуры.

* * *

Разумеется, «осенние мотивы» получили широкое распространение и в творчестве других художников рубежной поры. Вот три разноплановых образца наследия тех десятилетий.

1890-е годы — «Золотая осень» *Василия Поленова* (1893). Картина чрезвычайно показательна в отношении эволюции, происходившей не только в творчестве этого автора, но и отразившейся в произведениях многих других представителей искусства второй половины XIX века, на выходе в 1890-е. Теперь он отказывается от столь характерного прежде бытописания повседневной жизни (вспомним знаменитый «Московский дворик»), поднимаясь к надвременным категориям. Бескрайний простор, величаво раскинувшийся перед взором зрителя, вознесённого волей художника на очень высокую точку обзора, да и сама манера живописи (очень широкая, свободная) рождает впечатление могучего приволья родной земли, изобилия её богатств.

1900-е годы — «Осенний пейзаж» *Михаила Нестерова* (1906). Это художник иного склада, который чутко реагировал на вызревавшее тогда мироощущение XX века. Отсюда подчёркнутая чёткость и даже угловатость контура, общий «холодок» несколько графичного колорита с выделением мрачной черноты еловой хвои. Суровость осенней красоты, поданной подобным образом, передана в жёстком блеске внешне нарядных красок и, может быть, особенно — в силуэтах отражений деревьев, буквально впечатанных в безмолвие застывшей глади воды.

1910-е годы — «Опавшие листья» *Исаака Бродского* (1915). Взгляд на осенний сад дан из полузаброшенного дачного интерьера. Неухоженность, запустение как в жилище, так и вокруг него, порождают ас-

социации с бунинскими мотивами разорения «дворянских гнёзд». Тающий огонь ещё теплых, но уже пожухлых золотых красок наводит на мысль о жизни, покидающей когда-то обжитой уют – вот почему в этой непритязательной, казалось бы, пейзажной зарисовке чувствуется ностальгия по уходящему укладу.

Отсюда всего один шаг до грядущего оцепенения снежной поры, что прекрасно передано в картине *Ивана Шишкина «На севере диком...»* (1891). Рисуя зимнюю ночь в лунном сиянии, художник отталкивался от знаменитого стихотворения Лермонтова:

*На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она...*

Этот поэтический образ развёрнут художником в совершенно особую плоскость. Что сразу же бросается в глаза в одной из самых поздних работ выдающегося пейзажиста, несравненного мастера русского леса? В сравнении с тёплым, реально-достоверным среднерусским ландшафтом привычных для нас полотен Шишкина здесь кардинально иная эстетика: полуфантастический колорит, завораживающее волшебство цвета и композиции и подчёркнутая нестандартность художественного решения (начиная с асимметричного нагромождения куп хвои). И самое главное – всё здесь находится как бы вне человеческого измерения. Ослепительная, но «леденящая» красота (на память приходит облик андерсеновской Снежной королевы), зияющая чернота земных далей, таинственная мгла бесконечного космического пространства, угадываемого за несущимися редкими облаками – от всего веет всепроникающим холодом бытия.

Михаилу Врубелю присуще пристрастие к ночному колориту. В ряде полотен он создаёт своего рода ноктюрны (воспользуемся обозначением соответствующего музыкального жанра). Один из них – «*Сирень*» (1900). Из лунного «водопада» лепестков, мерцающих всевозможными оттенками синевато-лилового, прорастает обозначенная тенями женская фигура (прорастает в буквальном смысле слова, поскольку нижняя часть фигуры растворяется в растительной стихии). Лик этой ночной феи пробуждает смутные ощущения, он и притягивает, и чем-то отталкивает: зыбкий абрис восточного лица, обрамляемого роскошной волной чёрных волос, огромные тёмные впадины глаз, преувеличенность некоторых черт (нос, губы).

Всё в этой мистической картине напоминает некий сон, волшебный и в то же время пугающий. Силует фигуры седобородого мужчины, опро-

кинутой на ковёр лепестков по диагонали правой части холста, усиливает чувство губительной загадочности. Что это, жертва лунного чародейства или грёза старца о юной деве? Не будем мучиться разгадкой. Важно то, что зашифрованность образа и труднодостижимая символика, к которой так тяготел художник, а также характерная для него мозаичная техника светящихся изнутри кристаллов, позволили создать здесь одно из олицетворений таинства ночи.

* * *

Осень и зима, вечер и ночь жизни – эти явления непосредственно резонировали представлениям о старости человеческой. Искусство рубежного времени посвятило ей немало глубоких и проникновенных страниц. Достаточно вспомнить образ Графини из оперы П. Чайковского «Пиковая дама» (1890) или всмотреться в такие изображения, как «Пустынник» М. Нестерова и «Портрет Шарлоты Андреевны Брбкар» А. Голубкиной.

На картине *Михаила Нестерова* «Пустынник» (1889) согбенный старец-отшельник с трудом бредёт по слякоти бездорожья среди бесприютного позднесеннего запустения. Весь в чёрном, словно в трауре, он стойчески переносит тяготы печальной поры существования, поддерживая высокое благородство облика (это впечатление не снижают сермяжные лапти на его ногах).

Скульптурный бюст *Анны Голубкиной* «Портрет Шарлоты Андреевны Брбкар» (1911) выполнен в очень характерной для неё технике бугристой лепки (своёобразная трактовка импрессионистских принципов), позволяющей передать буквально «слезоточащую» поверхность. Вроде бы случайные «капли», выступившие на лице, поразительно напоминают то, что можно наблюдать на коре старых деревьев. Острой выразительностью наделён взгляд потухших глаз, из которых тихо сочится неизбывная горечь. Болезненной желтизной тонированного гипса подчёркнут землистый цвет измождённого лица. Угловатая масса словно бы необработанного материала, дающего деформированные очертания плеч, завершает образ, несущий в себе тяжёлый осадок пережитых невзгод и утрат.

Наряду с таким, «потаённым» трагизмом ещё более широкое хождение получили его открытые, даже экспрессионистски заострённые формы. Рассмотрим две показательные работы *Михаила Врубеля* одного и того же 1902 года.

«Демон поверженный» показан в страшном изломе распластанного тела, брошенного на камни. Иссиня-серый, почти трупный оттенок скелетообразных мощей лермонтовского персонажа выглядит особенно мертвенным среди красочных обломков его оперения и фантастического мно-

гоцветия заснеженных гор. В выбранном ракурсе подачи фигуры читается мотив распятия, и вместе с отчуждённостью природного запустения это говорит о полном одиночестве героя и крушении его судьбы. При всём том жест рук, охвативших голову (поза мыслителя!), презрительно-гневное выражение лица и яростное сияние, исторгаемое из мрачных глазниц, свидетельствуют о непоколебленной гордыне мятежного духа.

Врубелевский «**Портрет маленького сына**» может вызвать ещё большее потрясение, так как изображённое здесь крошечное существо совершенно беззащитно. По-младенчески обаятельное пухлое личико искажено диссонансом скорбной гримасы, что особенно подчёркнуто деформированным очерком рта (у мальчика был врождённый дефект – раздвоенная верхняя губа). Охвативший горло тёмный шарф словно душил его. В широко раскрытых, совсем недетских глазах – застывшие озёра слёз, боли и обречённости. Во всём чувствуется сильнейшее смятение (чего сто́ит хотя бы взвихренность поставленной торчком пряди волос). Так и кажется, что злой рок вот-вот отнимет жизнь у того, кто едва успел вступить в неё (Саввушке было тогда шесть месяцев, и он, словно повинувшись пророчеству, выраженному в картине отца, вскоре покинет этот мир).

* * *

Мотив изобилия даров природы, отмеченный в картине Поленова «**Золотая осень**», приобретал в условиях закатной поры Классической эпохи многосторонний смысл. Прежде всего он выразился в переполняющем богатстве чувства и мысли в произведениях гедонистической направленности средствами музыкального искусства.

Показательными в этом отношении являются произведения *Александра Глазунова*. Дух высокого наслаждения благами жизни он передавал в благородной пластике широких мелодических линий, в величаво-неспешных ритмах, в пышной отделке звуковой ткани, в импозантности общей конфигурации форм.

Александр Глазунов

Антракт ко 2-й картине балета «Раймонда» (1897)

Е. Светланов (1.27)

Обрисованное здесь состояние блаженства и более того – упоительной истомы воссоздается через чувственную обольстительность мягко накатывающих звуковых волн, через плавную текучесть ритма и «ленивую» заторможенность движения-покачивания (своего рода вальс-бостон, который, кстати, зародился как раз в конце XIX века). И, конеч-

но же, свою лепту в гедонистическую палитру вносит столь характерная для Глазунова роскошь чрезвычайно насыщенной оркестровой фактуры.

В своеобразном эпикуреизме этого времени, в создаваемых искусством «садах наслаждений» возвышенно-мечтательные настроения, в том числе связанные с состоянием сладостного забытья души, составили художественно ценную грань. Вслушаемся в сонет малоизвестного поэта *Бориса Дикса «Воспоминания»* (1906). К некоторым из таких, вроде бы ничем не примечательных поэтов, будем в последующем обращаться не раз, поскольку и им удавалось порой сказать примечательное слово о своём времени.

*Я видел осень – сквозь тучи дождевые
Прорвётся бледный луч, усталый и больной,
Какой-то нежною и светлою мечтой,
Нежней, чем грёзы молодые.*

*Осыпав золотом угрюмую сосну,
Он вдруг пробудит в ней забытые желанья,
И вся она горит, полна очарованья,
Вновь вспомнив светлую, далёкую весну.*

*Так нас среди забот вдруг окружают толпой
Виденья, вставшие из глубины сознания,
И вспомним мы всё то, что было лишь мечтой,*

*И грёзы прежних дней и смутные желанья,
Что волновали нас, и сказкой золотой
Мы убаюканы в тиши воспоминанья.*

Как видим, здесь со всей осязаемостью отмечен главный «сезон» эпохи — («осенью»), когда «сквозь тучи дождевые // Прорвётся бледный луч, усталый и больной» — через эту неожиданную метафору остро выражена доходившая до болезненных ощущений элегическая настроенность времени. И, действительно, в каких-то своих сторонах то был век «усталый и больной». Но именно осень, «осыпав золотом», способна пробудить «забытые желанья» и озарить жизнь «какой-то нежною и светлою мечтой, // Нежней, чем грёзы молодые» — это о закате, краски и тона которого бывают теплее, насыщеннее и красивее, чем на заре.

Последние строки сонета («... и сказкой золотой // Мы убаюканы в тиши воспоминанья») подводят к тому, что можно обозначить фразой «сны золотые». О степени душевной отрады, которую они несли с собой, можно судить по многим страницам музыки Рахманинова.

Сергей Рахманинов
Кантата «Колокола» (1913)

II часть

Е. Шумская (1.55)

В согласии с текстом *Константина Бальмонта* («волшебное наслаждение нежным сном... безмятежность нежных снов, полных сказочных видений») свободно льющийся мелос солирующего сопрано создаёт иллюзию парения в божественных высях. Чарующая прелесть мечтательного томления поддержана мягким баюкающим колыханием хора и оркестра. Однако время от времени кажется, что утончённая красота и блаженная услада этого излияния пребывает как бы на дремлющем «вулкане» – его подспудные глуховато-гулкие биения прослушиваются в нижних голосах фактуры (в следующей части кантаты он оживает, своим грозным вторжением сметая мир грёз).

* * *

От вечерней, закатной поры «серебряный век» нередко уходил в ночь жизни. И если «золотой век» русской художественной культуры, каким мы называем XIX столетие, в той или иной степени олицетворял собой солнце, свет (Александр Пушкин восклицал: «*Да здравствует солнце! // Да скроется тьма!*»), то теперь в согласии с поэтической строкой *Анны Ахматовой* «*память о солнце в сердце слабеет*», его место занимает луна. Она царит в жизни «серебряного века», придавая всему особый дух и колорит. У *Иннокентия Анненского* читаем: «*там полон старый сад луной... месяц сребролукий... упившись чарами луны зеленолицей*» – в этих трёх фразах выражена в сущности вся «лунная» программа того времени, его «ретро», его «серебро» и лунная зачарованность.

Таинство ночи, скользящие тона, зыбкость, неуловимость и нередко тлетворность, губительность – всё это человек «серебряного века» отчётливо сознаёт, однако притяжение лунного мира для него сильнее доводов разума. Вслушаемся в стихи *Константина Бальмонта* из цикла «*Восхваление луны*».

*Она глядит из светлой глубины,
Из ласковой прохлады отдаленья,
Она велит любить нам зыбь волны,
И даже смерть, и даже преступленье.*

*Её лучи, как змеи, к нам скользят,
Объятим своим завладевают,
В них вкрадчивый, неуловимый яд,*

*От них безумным делается взгляд,
Они, блестя, все мысли убивают
И нам о бесконечном говорят.*

Этот гимн «сребролукой» красавице балансирует на грани допустимого («И даже смерть, и даже преступлень»). В ней столько превратного, опасного («Её лучи, как змеи... В них вкрадчивый, неуловимый яд...») и даже губительного, отвращающего от земного естества («От них безумным делается взгляд, // Они, блестя, все мысли убивают // И нам о бесконечном говорят»). Конечно, это не просто о луне, это о «лунных» чувствах, в том числе о «ядовитой» красоте, о которой речь пойдёт ниже.

Ночь жизни, к которой так влекло человека «серебряного века», нередко воспринималась как завершающая стадия существования, его последние страницы, как неумолимое приближение конца, что естественным образом подводило к трагизму миропредставления. В музыкальном искусстве всю остроту этого ощущения передал поздний Чайковский, творчество которого последних лет безусловно принадлежит «серебряному веку», поэтому с его музыкой мы в дальнейшем встретимся не раз. Трагизм достигает кульминации в опере «Пиковая дама» и в Шестой симфонии.

Пётр Чайковский
«Пиковая дама» (1890)
Ариозо Германа (2 картина)
(«Прости, небесное создание»)
Г. Нэлепп (2.05)

Глубокая подавленность, переданная в вокальной мелодике, сдерживаемая, но жгучая тоскливость, выраженная на болевом пределе, опирается на скованный, в сущности траурный ритм оркестрового сопровождения. Звучащие от лица обречённого зывания к сочувствию и милосердию («О, пожалей! Я, умирая, несу к тебе мольбу...») и обострённое чувство человечности, которое обычно сильнее всего заявляет о себе именно в ситуации жизненного слома, в своей скорбной проникновенности оказываются равнозначными.

* * *

Сгущённый трагизм, предельно мрачный взгляд на мир порождает влечение к смерти. Она кажется желанной, в ней видится избавление от мук и страданий. Вслушаемся в завершающую терцину сонета *Константина Бальмонта* «Вопль к ветру» (1914).

*Мой дух устал от слов, и снов, и дел.
Всевластный ветер пустыни беспредельной,
Возьми меня в последний свой предел.*

Это мольба о смерти. И в сонете «Смерть» (середина 1890-х годов), венчая её титулом «... дух всесильный // Владыка всех пространств и всех времён...», поэт страстно взывает к ней.

*...к тебе
Из бездны дол несётся возглас мой:
Приди. Я жду...*

Ему вторит Фёдор Сологуб – стихотворение «О смерть!...» (1894).

*О смерть! Я твой. Повсюду вижу
Одну тебя – и ненавижу
Очарования земли.
Людские чужды мне восторги,
Сраженья, праздники и торги,
Весь этот шум в земной пыли.*

Подобные умонастроения затронули практически всех представителей художественной культуры «серебряного века». Скажем, Александр Блок с печалью констатирует: «Жизнь пуста, безумна и бездонна!» (стихотворение «Шаги командора», 1912), «Душит жизни сон тяжёлый» (это стихотворение с «обманным» названием «О, я хочу безумно жить...», 1914). Ему принадлежит, пожалуй, и самый пессимистический из прозвучавших когда-либо поэтических прогнозов – стихотворение «Голос из хора» (1910–1914). Это своего рода «Откровение Александра Блока» ведёт от локального *fin du siècle* (прощальный возглас уходящей Классической эпохи) к апокалиптическому прозрению разверзшейся бездны, к страшному пророчеству последней катастрофы.

*Как часто плачем – вы и я –
Над жалкой жизнью своей!
О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней.*

*Теперь ты милой руку жмёшь,
Играешь с нею, шутишь,
И плачешь ты, заметив ложь,
Или в руке любимой нож,
Дитя, дитя!*

*Лжи и коварству меры нет,
А смерть – далека.
Всё будет чернее страшный свет,
И всё безумней вихрь планет,
Ещё века, века!*

*И век последний, ужасней всех
Увидим и вы и я,
Всё небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...*

*Весны, дитя, ты будешь ждать –
Весна обманет.
Ты будешь солнце в небо звать –
Солнце не встанет.
И крик, когда ты начнёшь кричать,
Как камень, канет.*

*Будьте же довольны жизнью своей
Тише воды, ниже травы!
О, если б знали, дети, вы,
Холод и мрак грядущих дней!*

* * *

При всей значимости трагизма всё же надо признать, что самыми распространёнными и наиболее характерными для «серебряного века» были разного рода *элегические настроения*. Сколько типичного в этом отношении находим в каждой строке сонета *Константина Бальмонта «Колокольный звон»* (1894).

*В прозрачный час вечерних снов
В саду густом и ароматном
Я полон дум о невозвратном,
О светлых днях иных годов.*

Приведём несколько других вариаций на столь характерную для русской поэзии того времени *элегическую тему*. В стихотворении *Игоря Северянина* с названием, непосредственно адресованным этой теме – «*Маленькая элегия*» (1909).

*Гас скучный день – и было скучно,
Как всё, что только не во сне.*

И у него же – «*Сонет*» (1908).

*Любви возврата нет – и на душе печаль,
Как на снегах вокруг осевших, полуталых...*

А вот более развёрнутый пассаж, спроецированный на призрачность существования в специфической природно-психологической атмосфере Петербурга – стихотворение *Дмитрия Мережковского* «*Дома и призраки людей...*» (1889).

*Дома и призраки людей –
Всё в дымку ровную сливалось,
И даже пламя фонарей
В тумане мёртвом задыхалось.
И мимо каменных громад
Куда-то люди торопливо,
Как тени бледные, скользят,
И сам иду я молчаливо,
Куда – не знаю, как во сне,
Иду, иду, и мнится мне,
Что вот сейчас я, утомлённый,
Умру, как пламя фонарей,
Как бледный призрак, порождённый
Туманом северных ночей.*

В тон этой элегичности сейчас услышим одну из прелюдий *Александра Скрябина*.

Александр Скрябин
Прелюдия e-moll op. 11, № 4 (1896)
С. Станчева (0.55)

Эта музыка воспринимается как монолог одинокой тоскующей души в ночном безмолвии, предающейся печали как будто бы и просветлённой, но вместе с тем неизбывной. Отсюда заторможенность движения, ламентозность вопрошающих интонаций, почти болезненная прозрачность фактуры с её истончающимися звучностями. Те же средства подчёркивают рафинированную интеллигентность, особую деликатность в выражении лирического чувства.

Субъективно-личностная сфера

В искусстве «серебряного века» очень многое определялось высоким расцветом индивидуально-личностной сферы, отсюда — концентрация внимания на внутреннем мире человека, интенсивная психологизация образного строя и резко возросшая роль субъективного начала. Обострившееся чувство индивидуального и пафос неповторимости личности вызвал стремление ко всему неординарному, нестандартному.

По-своему это стремление выразила архитектура *стиля модерн*, который на рубеже XX вывел зодчество из тупика эклектики и бесстилья (Л. Кекушев, Ф. Шехтель, А. Кузнецов, А. Зеленко). Причём примечательно, что наиболее впечатляющие проекты были связаны с постройкой городских особняков, рассчитанных на вкусы и потребности конкретного заказчика, что вызывало необходимость в сугубо индивидуальных художественных решениях. Таким образом, архитектура *стиля модерн* вырабатывала свой оригинальный язык, обращаясь прежде всего к отдельной личности.

Лев Кекушев вошёл в историю как один из создателей русского варианта архитектурного модерна. Осмотрим отдельные московские особняки, построенные по его проектам, попутно восходя от конкретных наблюдений к некоторым обобщениям касательно *стиля модерн*, который стал важной составляющей художественной культуры «серебряного века».

Особняк И.А. Миндовского (1903–1904)

Заметно отдалённое сходство с ренессансными палатцо, а также использование классицистских мотивов эпохи Барокко и ампира (в лепнине и барельефных медальях). Наряду с этим в рациональной строгости переплётов и в суровой чёткости полуподвального этажа ошутимы конструктивные веяния XX века. Для модерна здесь очень характерна полная свобода композиции, заведомая асимметричность общей конфигурации (перебивы архитектурного ритма, подчас словно бы хаотичное соединение архитектурных объёмов, создающее множественную структуру). И при этом — плавность линий, мягкая закруглённость основных очертаний.

Особняк А.И. Кекушевой (1900–1903)

Архитектор комплекзует строение из нескольких как бы самостоятельных объёмов, каждый в своём роде. Здесь в качестве отправного пункта взята другая стилевая модель, живо напоминающая о средневековом замковом зодчестве, что особенно чувствуется в возвышающейся

над домом боковой башне. Однако исходная модель коренным образом переосмыслена в духе сугубо светской, чрезвычайно фешенебельной постройки – прежде всего благодаря акцентированной нарядности сооружения. С точки зрения стиля модерн явственно ощутим рациональный подход к планировке целого и частей (ясность членений), но этому сопутствует поразительная изобретательность, красочная фантазия (включение стилизаций).

Дом О.П. Коробковой (1894)

Эта постройка воспроизводит в уменьшенном виде архитектуру старинных дворцов (обратим внимание на красивые арочные проёмы больших окон второго этажа). Обильный декор изощрённостью своих форм говорит о барочной стилистике, к которой присоединяется «готика» остроконечной металлической решётки, венчающей здание. Совершенно неожиданно (не по центру, а с угла) в качестве доминанты сооружения выделен боковой «придел» с оригинально приплюснутым шатровым куполом. В остальном перед нами настоящий «маленький Лувр».

В целом же, солидность, респектабельность сооружений, в разной степени подчёркнутая привнесением атрибутов роскоши, сочетается с комфортом, уютом и приветливостью. В органичном сопряжении отмеченных оппозиций как раз и таится неповторимое своеобразие созданий архитектурного модерна.

* * *

Стремление показать неординарное, незаурядное в человеке непосредственно реализовалось в *портретном жанре*. Едва ли не самыми подходящими для него оказались типажи из художественной среды. Трудно даже перечислить, сколько подобных произведений оставил, например, *Валентин Серов*: литераторы, художники, композиторы, люди театра. В качестве иллюстрации остановимся на трёх работах, которые демонстрируют разные представления об облике великого певца Фёдора Шаляпина. Эта артистическая фигура, уникальная по масштабу и своеобразию дарования, привлекала к себе совершенно особое внимание – насчитывается свыше трёхсот его изображений.

Валентин Серов

Портрет Ф. Шаляпина (1905)

Несколько простонародные черты лица, выдающие происхождение певца, «компенсированы» печатью одухотворённости и вдохновения, которыми дышит весь его облик, внутренним напряжением натуры, находящейся в процессе интенсивных исканий, а также шармом чисто артистической позы. Фигура подана в сложном винтообразном ракурсе, что

призвано отметить яркую неординарность характера, его устремлённость, дерзание. Как известно, Шаляпин был высокого роста, и художник передаёт это даже с некоторой гиперболичностью, словно желая визуально подчеркнуть, что его герой находится в состоянии стремительного творческого роста, на взлёте своей судьбы.

Константин Коровин

Портрет артиста Ф.И. Шаляпина (1911)

Великий певец изображен в минуту счастливейшего расположения духа. Такие минуты были естественны в то время, когда начались восторженные рукоплескания не только всей России, но и мира. Шаляпин показан в блаженном ощущении полной раскованности (непринуждённо-вальжная поза сибарита) и в беззаботно-весёлом настроении (в его открытой улыбке чувствуется присущее артисту великолепное чувство юмора). И всё остальное в картине феерически трепещет пенящейся радостью, что достигается многоцветием как бы хаотичных импрессионистских мазков и посредством необычайно яркой гаммы радужно-нарядных, сочных, дразнящих красок, которыми написаны зелень, цветы, фрукты, вино. Всё в картине дышит довольством и преуспеванием – всесветно известный человек черпает блага жизни полными пригоршнями.

Борис Кустодиев

Портрет Ф.И. Шаляпина (1921)

Художник лепит образ с заострённой чёткостью и скульптурной рельефностью, выявляя укрупнённость черт бледного породистого лица и акцентируя на нём твёрдые волевые складки, чем даёт почувствовать незаурядную силу характера, уверенность артиста в себе. Шаляпин Кустодиева во всей отчётливости видит своё жизненное предназначение, о чём говорит энергичный поворот в полупрофиль и зоркий орлиный взгляд, устремлённый вдаль. Есть в облике певца и нечто львиное — большая зимняя шапка, обрамляющая его голову, и ворот знаменитой шаляпинской шубы напоминают гриву. Между прочим, блеск роскошных мехов и безупречная белизна сорочки с артистическим жабо воспринимаются как своего рода вызов, который сильная личность, знающая себе цену, бросает режиму «военного коммунизма» первых послеоктябрьских лет, вынуждавшего к полунищенскому существованию.

Возвращаясь к творчеству *Валентина Серова*, находим у него настоящий культ творца искусства. В своих автопортретах он неизменно воспроизводит состояние внутренней сосредоточенности, творческого беспокойства, напряжённого поиска (начиная с раннего рисунка, 1887). Воссоздавая облик собратьев по цеху (в том числе в нескольких портре-

тах своего главного наставника, И.Е. Репина), он акцентирует мысль о поразительном многообразии человеческой природы, о неповторимой индивидуальности каждого, кто одарён «Божьей искрой» – от раскованности и вальяжного сибаритства («Константин Коровин» 1891) до глубокой меланхолии и отданности во власть бесконечных дум («И.И. Левитан» 1893).

Не менее впечатляющее многообразие личностей фиксирует Серов и в среде русских литераторов: абсолютно ничем не похожи друг на друга Н.С. Лесков (1894), А.П. Чехов (1902), А.М. Горький и К.Д. Бальмонт (оба 1905). Более того, нет ничего сходного даже в работах, на которых изображается одна и та же модель – таков совершенно разный Леонид Андреев в акварели с тушью (1907) и в литографии (1909).

Художник всевозможными способами подчёркивает артистизм творческой личности, её ярко выраженное своеобразие. Один из способов состоит в обезоруживающей непринуждённости самой манеры и техники исполнения. Таковы кажущиеся незаконченными два портрета первой половины 1900-х годов – «Лев Бакст» (жёлто-серый картон, гуашь, тушь) и «С.П. Дягилев» (масло), где духовный аристократизм этих «парижан от искусства» эффектно подчёркнут сопоставлением отчётливо прописанной головы и нарочито небрежного фонового подмалёвка.

В других случаях нестандартность и значимость своих героев Серов выделяет монументализацией образа. Подобный подход обнаруживают уже отдельные вещи раннего периода («Итальянский певец Франческо Таманьо» 1893). Своего апогея художник достигает к 1905 году, в портретах двух великих артистов. О Ф.И. Шаляпине уже говорилось, а всматриваясь в гордо посаженную голову М.Н. Ермоловой и величественный изгиб её тела, легко представить себе, как умела гениальная трагическая актриса прославить благородство и силу духа, воззвать человека к высокому подвигу (патетику образа превосходно поддерживает композиционное решение: чёрное платье, расширяясь книзу, образует для скульптурно очерченной фигуры подобие постамента).

* * *

Среди русских художников «серебряного века» рядом с Серовым следует назвать *Константина Сомова*, который создал портретную галерею людей искусства, по числу ещё бо́льшую. В каждой своей модели он стремился увидеть индивидуально-неповторимое, разгадать скрытый под внешней оболочкой сокровенный «код» данной творческой личности. Многих своих современников Сомов запечатлел средствами графики: лист бумаги, графитный и цветной карандаши, к которым часто добавлялись гуашь, сангина или белила. Начнём с портретируемых им поэтов.

Вячеслав Ива́нов (1906)

Облик поэта полон обманчивой двойственности: узенькая, чрезмерно сухощавая фигура юнца-школяра и большая голова с огромным бугристым лбом мыслителя, причём шлейф волос – как бы сам по себе, просто фон для оголённого черепа, поэтому может показаться, что изображён человек весьма преклонных лет, почти старик. Эту двойственность усиливает насмешливый холодок маленьких глаз, сверлящих собеседника, но в самой их глубине спрятана неизбывная печаль внутреннего страдания, связанного с пониманием тщеты мира. Так складывается образ интеллектуала и чудака, пребывающего вдалеке от обыденной суеты.

Александр Блок (1907)

В его застывшем, словно окаменевшем, лице художник выделяет по-особому сконденсированную духовность. Ту духовность, которая вызывает в памяти библейское выражение *«Во многой мудрости много печали»*. Поэтому Сомов так акцентирует тяжесть лица и залёгшую на нём с трудом сдерживаемую душевную боль. *«Гамаюн – птица вещая»* – такое Блок мог бы сказать и о самом себе. Вот почему, когда вглядываешься в этот вытянутый лик ясновидца, в полукружье густых волос, охвативших голову наподобие нимба, в чуть приоткрытые губы, словно силиющиеся произнести заветное слово, возникают ассоциации с представлениями о древних пророках.

Михаил Кузмин (1909)

В этом светском жуире, избалованном успехом в музыкально-поэтических салонах, есть и совсем другое: душевная мягкость и деликатность, неотступная неудовлетворённость, настороженность и растревоженность. В туманной поволоке красивых глаз поэта-мечтателя таится жгучая тоска; через взвихренность брошенных на лоб прядей и беспорядочно изломанные складки сюртука передана смятенность чувств.

Как видим, пристальное внимание Сомов уделяет лицу, поскольку в основном его интересует интеллект. Посмотрим с этой точки зрения несколько островыразительных изображений художников.

Евгений Лансере (1907)

Несколько еле заметных линий, выявляющих силуэт элегантного костюма, направляют наш взгляд к голове, данной в изысканном повороте. Акцентирован благородный аристократизм облика, в котором как бы материализовалось высокое эстетическое чувство (Лансере был одним из самых блестящих представителей объединения «Мир искусства»). Но чувство это, вне сомнения, подчинено дисциплине строгого ин-

теллекта, что передано стройной упорядоченностью композиции и подчёркнутой чёткостью рисунка.

Мстислав Добужинский (1910)

Здесь до предела доведён характерный для Сомова приём тщательной моделировки головы и едва намеченного силуэта фигуры (в данном случае он ограничен небольшой ломаной линией.). Самое важное в этом холёном, волевом лице, выдающем явный примат *ratio* – пульсирующий в глазах острый ум, склонный к анализу. Более того, в общей заострённости контуров, в жёстко отсечённом по линии шеи объёме головы, в зигзаге узкой полоски волос, обрамляющей лоб, угадываются симптомы конструктивизма и надвигающейся урбанистической эры.

Автопортрет (1928)

Константин Сомов рисует себя на исходе «серебряного века», в эмиграции. Его вдумчивый, взыскательный интеллект показан в ситуации психологического слома. Пропорции головы вытянуты вверх до болезненной гипертрофии. В этом ракурсе чувствуется стремление «высоко держать голову», но в выражении лица, в глазах, прячущихся за расплывчатыми стёклами пенсне, в размытой ретуши пастели, которая даёт приглушённость тонов – усталость от жизни, глухая смута души, потерянности, недоумение, непонимание и почти ужас. Художник словно задаётся вопросом: что же натворила жизнь с людьми его поколения, за что она выбросила их, подобно ему, на чужбину, сделала изгоями.

* * *

Личности «серебряного века» свойственно желание любой ценой вырваться из оков серого, прозаического существования, подняться над повседневностью житейских забот и треволнений. Это стремление к жизни яркой, наполненной горением и сильными страстями, своеобразно выразил *Константин Бальмонт*. «Будем как солнце!» – название наиболее известной книги его стихов и открывающего её титульного стихотворения (1902), что стало определяющим лозунгом творчества поэта.

*К новому, к сильному, к доброму, к злому –
Ярко стремимся мы в сне золотом...
Будем как солнце всегда молодое,
Нежно ласкать огневые цветы,
Воздух прозрачный и всё золотое...*

Герой «Мучительного сонета» *Иннокентия Анненского* страстно желает – «*стать огнём или сгореть в огне!*» Причём эта иная, яркая жизнь чаще всего грезилась где-то «там». *Константин Бальмонт* в сонете «Бесприютность» (1894), отвергая привычные радости и утехи мира, который здесь, рядом («*Не снятся мне цветы родного сада*») устремляется к далёкому, неизведанному.

*Краса иная сердцу дорога:
Я слышу рёв и рокот водопада,
Мне грезятся морские берега
И гор неумолимая громада.*

В сказке *Фёдора Сологуба* «Мечты на камнях» (1912) герой мечтает о «далёкой стране – волшебной, прекрасной, счастливой» и людях, «непохожих на тех людей, которых он видел здесь, в этом скучном доме, похожем на тюрьму». Да, именно так: жажда необычного и необычайного у человека «серебряного века» чаще всего сопряжена с чем-то «нездешним». Вот почему это речение мелькает так настойчиво.

*Владимир Соловьёв –
На душу веет нездешней весной...
Александр Блок –
В сердце – надежды нездешние...
Фёдор Сологуб –
И засияло предвещаньем
Иной, нездешней красоты...*

Это влечение куда-то вдаль, к иному, нездешнему нередко выливалось в «мечтания-грёзы». Одно из примечательных выражений они нашли в сонете раннего *Владимира Набокова* «Страна стихов» (1924).

*Найдём среди планет
пленительных такую, где не нужен
житейский труд. От хлеба до жемчужин –
всё купит звон особенных монет.*

*И доступа злым и бескрылым нет
в блаженный край, что музой обнаружен,
где нам дадут за рифму целый ужин
и целый дом за правильный сонет.*

*Там будем мы свободны и богаты...
Какие дни! Как благостны закаты!*

Самой притягательной была мечта о внеобыденном, «незаземлённом» существовании, когда можно иметь дело только с непреходящим, как об этом писал *Андрей Белый* в цикле стихов «*Бальмонт*».

*Глаза к небесам подними:
с тобой бирюзовая Вечность.*

Стремление к высшему, внебытовому существованию пронизывает музыку *Александра Скрябина*. Она начисто чуждается соприкосновений со всем хоть сколько-нибудь приземлённым (с тем, что обычно обозначается как характеристическое и жанрово-бытовое). Ей почти всегда присуща экзальтированность и особая «наэлектризованность», которая подчас резонирует звучавшей выше строке Анненского «*Стать огнём или сгореть в огне!*» (целый ряд произведений композитор сопровождает соответствующими заголовками – «*Поэма огня*», «*К пламени*» и т.п.). Вслушаемся в одну из его фортепианных сонат, чтобы ощутить подобную настроенность.

Александр Скрябин
Соната № 5

В. Постникова (1.30)

Эта соната написана в один год со знаменитой оркестровой «*Поэмой экстаза*» и столь же резко передаёт самые характерные свойства направленности и стиля скрябинского творчества. Здесь представлены два полюса состояний. С одной стороны — чувственное томление, отрешённое от реальности погружение «внутри», витание в миражах утончённейших мечтаний (заторможенность и «ленивая» нега движения, благоухающая гармония, плывущая в зыбком мареве обволакивающих фигураций). С другой стороны — выходы «вовне», в окружающий мир, волевые посылы, полные экспансивности (импульсивно-взрывчатая ритмика, через которую зримо передаётся манера дерзких наскоков).

* * *

В только что прозвучавшей музыке всё насквозь субъективно («о себе и для себя»), исполнено своеволия и непредсказуемости. Сразу же вчитаемся в строки *Валерия Брюсова* – «*Юному поэту*» (1896).

*Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета.
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.*

*Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему – безраздумно, бесцельно.*

Итак, только что перед нами предстали произведения Скрябина и Брюсова, композитора и поэта, очень схожих друг с другом не только внешним обликом. Объединяет их и ярко выраженный *индивидуализм*.

Если вернуться к стихотворению Брюсова, то в его трёх «заветах» найдём «три кита» радикального романтизма «серебряного века»: отстранённость от реальности (точнее, от круга забот подавляющей части общества), эгоцентризм и постулат «искусство для искусства». В отношении первого и третьего пунктов подтверждение находим в другом стихотворении *Валерия Брюсова* – «Как царство белого снега...»

*Как царство белого снега
Моя душа холодна...
И я всегда, неизменно
Молюсь неземной красоте;
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте...*

А по части второго пункта (эгоцентризм) этой «экстремальной» программы человека «серебряного века» характерно появление стихотворения *Валерия Брюсова* с демонстративным заголовком «Я» (1899). Вторя ему, другой поэт в диптихе «Эпилог» гордо объявляет: «Я, гений Игорь Северянин...». В подобном наклонении откровенничали и другие авторы. Вот как *Константин Бальмонт* возвеличивает свой внутренний мир в пику всей окружающей его вселенной – стихотворение «В душах есть всё» (1898).

*...небо – не там,
В этих кошмарных глубинах пространства...
Небо – в душевной моей глубине,
Там, далеко, еле зримо, на дне.
Дивно и жутко – уйти в запредельность,
Страшно мне в пропасть души заглянуть,
Страшно – в своей глубине утонуть.
Всё в ней слилось в бесконечную цельность,
Только душе я молитвы пою,
Только одну я люблю беспредельность –
Душу мою!*

Особая грань индивидуализма была связана с тяготением к необычному, причудливому, подчас откровенно эксцентричному, экстра-

вагантному, когда искусство создавало «мир болезненный и странный» (фраза из стихотворения *Осипа Мандельштама* «Слух чуткий парус напрягает...», 1910). *Константин Бальмонт* в стихотворении «Змеиный глаз» через описание своей поэтической речи даёт в сущности характеристику человека «серебряного века» с его изменчивостью, неуловимостью, многообразием граней.

*Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,
Я – для всех и ничей.*

Неизмеримо более остро индивидуализм проявился в произведениях живописи «серебряного века». Вот три разноплановых портрета современников.

Валентин Серов

Портрет Иды Рубинштейн (1910)

Пикантность ракурса состоит здесь не столько в том, что всем известная тогда выдающаяся балерина изображается в жанре ню, сколько в резком контрасте красиво, с подлинным артистизмом обрисованной головы модели и угловатого излома худобы тела. Столь заведомым противоречием автор как бы хотел намекнуть: удовлетворяйтесь видимым и не стремитесь заглянуть в скрытое (в данном случае то, что обычно скрыто одеждой), иначе вас может постигнуть разочарование.

Пётр Кончаловский

Портрет художника Г.Б. Якулова (1910)

В его лице акцентирована восточная экзотика, оно напоминает нарочито ярко раскрашенную маску. Этот известный в своё время театральный художник представлен щёголем, что подчёркнуто изображением одежды последнего покроя и принадлежащей ему коллекции оружия. Большие горизонталы будоражаще яркого зелёного, красного и жёлтого цветов расчленены вертикалью изысканно благородного серого цвета (костюм). Открыто эксцентрическая подача модели (включая очень свободную позу) призвана подчеркнуть полнейшую раскованность личности, по своей воле выбирающей стиль существования.

Портрет режиссёра В.Э. Мейерхольда (1916)

Хорошо схвачены такие черты творческой индивидуальности Мейерхольда, как тяготение к неожиданному, парадоксальному, порой абсурдному, его увлечение яркой зрелищностью, подчёркнутая субъективность режиссёрских концепций. Всё это раскрыто через театрализацию изображения, демонстративную патетику позы и резкие цветовые сопоставления. Но, в отличие от буффонады предыдущего портрета, дразняще дерзкий выверт и экстравагантность оборачиваются здесь внутренне трагическим гротеском, задолго предвещающим печальный финиш судьбы великого экспериментатора.

* * *

Именно индивидуализм породил влечение к *демоническому началу*, к дьяволиаде. Поэты «серебряного века» подхватили эту тему у Лермонтова. Но, говоря о своём великом предшественнике, *Валерий Брюсов*, например, имеет в виду, по сути, человека своей эпохи, совмещение в нём полярных стремлений.

*Ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!*

В сравнении с Лермонтовым и акценты проставляются иные, новые. Суть духовных исканий такого рода хорошо объясняют строки стихотворения *Валерия Брюсова «Я» (1899)*.

*И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых.*

Но стремление к всепознанию, к разгадке тёмных глубин и «страшных тайн» бытия могло завести слишком далеко – в сферу дегуманизации и «антиценностей». Однако и в этом человек «серебряного века» находил своеобразное удовлетворение, что, к примеру, отмечено в стихотворении *Александра Блока «К Музе» (1912)*.

*И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада –
Эта горькая страсть, как полынь.*

И кое-кто из персонажей литературы «серебряного века» без малейших мук совести вступает в сговор с силами ада. Вот как говорит об этом *Фёдор Сологуб* в стихотворении «Словами горькими»: «Словами

горькими надменных отрицаний // Я вызвал сатану...», называя его «царём сомнения и пламенной печали».

Любопытна в данном отношении одна из баллад этого поэта («Когда я в бурном море плавал...», 1902), где открыто повествуется о сознательном подданстве Дьяволу. Автор ведёт рассказ в форме почти лубочного «стишка», нарочито вуалируя ситуацию духовного падения, представляя всё делом вполне обычным.

*Когда я в бурном море плавал
И мой корабль пошёл ко дну,
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй – я тону.*

*Не дай погибнуть раньше срока
Душе озлобленной моей –
Я власти тёмного порока
Отдам остаток чёрных дней».*

*И Дьявол взял меня и бросил
В полуистлевшую ладью.
Я там нашёл и пару вёсел,
И старый парус, и скамью.*

*И вынес я опять на сушу,
В больное, злое житиё,
Мою отверженную душу
И тело грешное моё.*

*И верен я, отец мой Дьявол,
Обету, данному в злой час,
Когда я в бурном море плавал
И ты меня из бездны спас.*

*Тебя, отец мой, я прославлю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восставлю,
И соблазняя соблазню.*

Говоря о демоническом начале в искусстве рубежа XX века, мы, естественно, сразу же вспоминаем о *Михаиле Врубеле* с его галереей всевозможных изображений Демона. Это мог быть и несколько театральный Демон, выступающий в роли искусителя.

Иллюстрация к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» (1890)

Едва ли не главное здесь – пышный антураж затейливо, экзотически декорированных тканей, в чём сказалось пристрастие «серебряного века» к искусной, блестящей отделанности внешних форм.

Но доминирует, конечно же, иное.

Демон сидящий (1890)

Объятый глубокой думой, ищущий человеческий дух, пребывающий в неких «звёздных» мирах с их диковинной оранжереей цветов и красок, не имеющих ничего общего с привычными измерениями людского существования. Вот где выработанная художником техника письма холодными «кристаллами», напоминающая о мозаике, оказалась как нельзя кстати.

Или то совершенно особое, что так акцентировал Врубель в главном герое своего творчества.

Голова Демона (1891)

Лик таинственный, мрачный и притягательный. Всё в нём неординарно, на далёком отлёте от координат человечески обыкновенного. Его загадочность подчёркнута привнесением столь излюбленных художником черт обобщённо-восточной наружности (вспомним лицо девушки на картине «Сирень»).

* * *

Субъективно-личностное начало, о котором идёт речь, принесло с искусством «серебряного века» ещё одну драгоценнейшую ноту, которую естественнее всего обозначить словом *лиризм*. Это был лиризм всепроникающий, сообщавший всему совершенно особый тон и особую тональность. Вот, к примеру, как *Владимир Соловьёв* разъясняет в этой «тональности» философскую суть символизма – доверительно, с необычайной нежностью (стихотворение «Милый друг...», 1890-е годы).

*Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?*

*Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?*

*Милый друг, иль ты не чувствуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привет?*

Теперь послушаем *Марину Цветаеву* (из цикла «Бессонница», 1916).

*Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может – пьют вино,
Может – так сидят.
Или просто – рук
Не разнимут двое.
В каждом доме, друг,
Есть окно такое.*

*Крик разлук и встреч –
Ты, окно в ночи!
Может – сотни свеч,
Может – три свечи...
Нет и нет уму
Моему – покоя,
И в моём дому
Завелось такое.*

*Помолись, дружок, за бессонный дом,
За окно с огнём!*

Оказывается, можно было и так сказать о неустойчивости, тревожности бытия, о его неустроенности и неотпускающей напряжённости, наконец – о катастрофичности существования на выходе в XX век!

* * *

Лирическое чувство по-особенному окрашивало и образ России. Никогда раньше не рождались в отечественном искусстве столь проникновенные и глубинные изъяснения на этот счёт. В поэзии и музыке сокровенную душу России лучше всех выразили в своей лироэпике *Александр Блок* и *Сергей Рахманинов*, которые уже назывались в качестве ведущих фигур «серебряного века». Что касается Блока, то для подобной оценки довольно было бы и его единственного стихотворения – «*На поле Куликовом*» (1908).

*Река раскинулась. Течёт, грустит лениво
И моет берега.
Над скудной глиной жёлтого обрыва
В степи грустят стога.*

*О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь – стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.*

*Наш путь – степной, наш путь – в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь!
И даже мглы – ночной и зарубежной –
Я не боюсь.*

*Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль.
В степном дыму блеснёт святое знамя
И ханской сабли сталь...*

*И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнёт ковыль...*

*И нет конца! Мелькают вёрсты, кручи.
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!*

*Закат в крови! Из сердца кровь струится!
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несётся вскачь!*

Всего в семи четверостишиях дано необычайно масштабное лироэпическое обобщение образа России и её пути. Обобщение глубочайшее, с восхождением к извечному, с трезвым пониманием неизбежных тягот жизни и мудрым её приятием такой, как она есть. Обобщение лироэпического склада: общезначимое и всеобщее подаётся как очень личное, идущее изнутри («Из сердца кровь струится! // Плачь, сердце, плачь...»).

В творчестве Рахманинова эталоном лироэпического обобщения подобного рода может считаться медленная часть его Второй симфонии.

Сергей Рахманинов
Симфония № 2, (1907) III часть
Е. Светланов (2.25)

Трудно представить себе более трепетное и глубинное чувство Родины. В каждой ноте здесь присутствует нечто очень родное, необычайно близкое душе русского человека. Это, выражаясь поэтической строкой, и «синий плат небес» – неброская, но неизъяснимо притягательная красота природы средней полосы России с её катящей тихие воды рекой и тропой, вьющейся среди полей. Это и прекрасно переданное ощущение бескрайних просторов страны – через величаво-неспешное движение и

через редкостную даже для рахманиновской музыки поистине бесконечную мелодию. Это, наконец, и столь свойственное мировосприятию человека «серебряного века» великолепие «закатных» эмоций, в которых, пожалуй, кульминировали богатства и безбрежность национального духа.

Блоку и Рахманинову более всего сродни лироэпические живописные полотна *Исаака Левитана*, посвященные России. Рядом с ним можно назвать множество превосходных отечественных пейзажистов рубежа XX века, однако только ему удалось сплести из своих полотен столь всеобъемлющий обобщенный образ России, переданный через бесконечное многообразие её ландшафтов. И можно только присоединиться к тому, что сказал о нём его коллега, художник Константин Юон: «Великий поэт природы, до конца почувствовавший неизъяснимую прелесть слова “Родина”». Пусть свидетельством тому станет несколько образцов, в которых претворена единая, очень устойчивая система мотивов, передающих вполне конкретный и в то же время глубоко символический образ Руси-России: речная гладь, высокий откос, церковь, уводящее в бесконечность небо.

Тихая обитель (1890)

Вечерний звон (1892)

Вечер. Золотой плёс (1889)

Над вечным покоем (1894)

Продолжая разговор о «серебряном веке» русской художественной культуры, перейдём к той его грани, которую можно обозначить именно так: *культ красоты и поэзии*.

Начнём с того, что расцвет поэзии принёс в это время и обострённое ощущение поэтики как таковой, своего рода магию поэтического слова. Первооткрывателем в этом был, пожалуй, *Иннокентий Анненский*. Вот, к примеру, три реплики из сонета «*Июль*»: «*Лишь миг живущие миры... с небес омыто-голубых... из чаши ливней золотых*». Или фразеология другого сонета («*Ноябрь*»): «*Следить круженье облаков... в безбрежной зыбкости снегов... скользить по линиям волнистым*». Как здесь завораживает тонкость эмоциональных нюансов, изысканная красота речи, музыкальность стиха!

Последнее из названных качеств последователи Анненского развивали особенно настойчиво. Музыкальность стиха могла основываться у них на обыгрывании звучания согласных. Характерные образцы находим у *Константина Бальмонта*.

*Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьётся
Чуждый чарам чёрный чёлн.
(«Чёлн томления»)*

Как видим, инструментовка стиха (именно *инструментовка!*) осуществляется в двух первых строках на букве *в* (с подключением созвучия *вз*), в третьей – на *б* и в последней, остроэкспрессивной – на *ч*. Или стихотворение, обозначенное названием музыкального жанра – «*Песня без слов*», где поэт оперирует словами как тóнами, «центральный» из которых является *л*, начинающее буквально каждое слово.

*Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки летят. Лобзанье лучей.*

Другой фактор музыкальности поэтической речи Бальмонта – введение слова-рефрена или даже лейтмотива (подчеркнём, что приходится пользоваться терминологией музыкального искусства!). В приводимой ниже строфе отметим попутно поразительную точность эпитетов.

*Суровый ветер страны моей родной,
Гудящий ветер среди сосен многозвонных,
Поющий ветер меж пропастей бездонных,
Летящий ветер безбрежности степной.*
(«Вопль к ветру»)

Наконец, музыка стиха может обеспечиваться посредством особой певучести слога.

*Прозвонит ли вдали колокольчик,
Колокольчик, во мгле убегающий, –
Догорает ли месяц за тучкой, –
Там за тучкой, бледнеющей, тающей, –*

*Наклонюсь ли я, полный печали,
О, печали глубоко-мучительной! –
Над водой, над рекой безглагольной..
Безглагольной, безгласной, томительной...*
(«Разлучённые»)

Вот та певучесть, о которой сам поэт без малейшего стеснения писал: «Кто равен мне в моей певучей силе? // Никто, никто...» И если в отношении самого Бальмонта приведённые строки можно отнести к свойственным завязтому эгоцентрику склонностям самовлюблённости и самовосхваления, то для поэзии «серебряного века», взятой в целом, это не было преувеличением. Приведём два показательных образца из творчества других авторов.

Александр Блок – «Ветер принёс издалёка...» (1901).

*В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Ряли звёздные сны.*

Осип Мандельштам – «Скудный луч...» (1911)

*Утро, нежностью бездонное, –
Полуявь и полусон,
Забывать неутолённое –
Дум туманный перезвон...*

Кстати, в одном из стихотворений того же 1911 года этот поэт прямо задаётся вопросом: «Отчего душа так певуча?...» Певучесть, музыкальность выступали выражением способности поэтического и поэтизирующего взгляда на окружающий мир. И аркой к началу исходных рефлексий на те-

му «поэтичности поэзии» – две фразы из стихотворения Мандельштама «Как кони медленно ступают...» (всё тот же 1911): «Навстречу звёздному лучу... нежный лёд руки».

* * *

Красоту и поэзию человек того времени часто находил в *природе*. Её восприятие стало чрезвычайно обострённым, утончённо-возвышенным. Своеобразно-неповторимое ощущение пейзажа вызвало в поэзии, например, небывалую до этого красочность и детализированную нюансировку.

*Этот мартовский колющий воздух
С зябкой ночью на талом снегу.
В еле тронутых зеленью звёздах...*
(Инокентий Анненский – «Месяц»)

Какое острое, тонкое и совершенно своеобразное видение природного окружения! Или у него же в «Солнечном сонете»:

*И вмиг у моря просветлели
Морщины древнего лица.*

Как можно заметить, складывается качественно новая система метафор, подкреплённых неожиданностью разного рода ассоциаций. То же находим и у *Анны Ахматовой*: «Ива на небе пустом распластала // Веер сквозной...» Эта несказанная прелесть и музыка пейзажа становится чрезвычайно характерной для поэтики «серебряного века». И красота, разлитая в природе, входит в подобные излияния особой красотой стиха.

*На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Берёзы ветви поднимали
И незаметно вечерели.*
(Осип Мандельштам – «На бледно-голубой эмали...»)

Живопись и музыкальное искусство внесли свои грани в это тонкое и поэтичное ощущение мира природы. Из художников-пейзажистов «серебряного века» первым по праву должен быть назван *Исаак Левитан*. В том числе и благодаря его способности приносить в зарисовку ландшафта эмоционально-смысловые подтексты, идущие от сокровенных движений души. Допустим, в картине «Весна. Большая вода» (1897) находим индикаторный отзвук образа «серебряного века»: в «нервном» изломе тонких берёзок, тянущихся в небеса, прочитывается стремление вознестись над убогой прозой жизни, олицетворяемой углым чёлном на переднем плане и покосившимися избёнками на дальнем берегу. В картине «У ому-

та» (1892) при всей внешней непримечательности избранного мотива художник привносит в изображение явственный психологический акцент, по-своему зафиксированный в названии – обманчивость тишины и покоя, особенно когда начинаешь вглядываться в пугающее таинство глубин.

Аналогичные смысловые и психологические акценты обнаруживаются в трактовке образов природы и в работах ряда других пейзажистов. К примеру, «Серебряные вётлы» Александра Головина преподносят совершенно уникальный лик внешнего мира, названием и сутью корреспондируя феномену «серебряного века». И есть здесь деталь, непосредственно отсылающая к человеческому бытию: запущенность мостков барского поместья как знак исхода стоящей за всем этим культуры, в том числе присущих ей декадентских веяний.

Тем не менее, главным в ощущении ландшафта оставалось чувство красоты. Как почти самоценное оно предстаёт в красочных полотнах русских импрессионистов рубежа XX века, особенно у Игоря Грабаря. Он умел отыскать в родной северной природе полуфантастический пейзажный мотив и подать его как сказку жизни («Февральская лазурь»), а в натюрмортах превратить в праздник и чудо даже самые привычные, обыденные предметы – столовые приборы на скатерти стола, букет полевых цветов («Сирень и незабудки», «Хризантемы»).

К импрессионистским средствам в постижении пейзажа при необходимости прибегали и русские композиторы того времени. Но, переходя к ним, прежде напомним строки одного из далёких предтеч «серебряного века» – поэта первой половины XIX века Ивана Козлова.

*Мне ближний мил; но там, в моих мечтах,
Что я теперь, что был – позабываю;
Природу я душою обнимаю,
Она милей; постичь стремлюсь я
Всё то, чему нет слов...*

(«К морю»)

«Всё то, чему нет слов» – как раз в этом и вступала в свои права музыка, способная передать нечто неуловимое, изобразительное и выразительное одновременно: тончайшая звукопись, с одной стороны, и сокровенно-лирическое, эмоциональное, с другой. Это могло быть ощущение природы как таковой, во многом как бы вне человека.

Анатолий Лядов
Волшебное озеро (1909)
К. Иванов (0.57)

Автору действительно удалось обрисовать звуками не просто озеро, а *волшебное* озеро. Всё здесь пребывает в сказочном забытьи, растворяясь в чарующей истоме. Музыка соткана из таинственных шорохов, красочных пятен, бликов, вибраций, переливов, звончатых эффектов. Воссозданное таким образом завораживающее марево, основанное на качественно новой звуковой технике, предвосхищающей сонорику второй половины XX века, воспроизводит трепет и кольхание природной материи в её самоценном существовании.

И это мог быть звуковой пейзаж в его живом сопричастии к человеку, который обычно находим в фортепианных произведениях Рахманинова. В согласии с мирозерцанием композитора, богатства душевного мира человека естественнее и благотворнее всего раскрывают себя в природном окружении, причём прежде всего в настроениях светлой созерцательности, в состоянии благостно-умиротворённого уединения. То, что нашло своё характерное выражение в словах его романса «Здесь хорошо» (текст Г. Галиной): «*Здесь нет людей... Здесь тишина... Здесь только Бог да я, // Цветы да старая сосна, да ты – мечта моя!*» И чаще всего этому отвечает особая звуковая аура: акварельные краски прозрачной фактуры, передающие сокровенную чистоту небесной лазури, радужные переливы, жемчужные россыпи, в которых слышатся птичьи фиоритуры, шелест листвы, струение воды.

Сергей Рахманинов
Прелюдия G-dur op.32, № 5 (1910)
В. Софроницкий (1.03)

* * *

Другой «объект» поклонения красоте и поэзии жизни «серебряный век» нашёл для себя в *женщине*. В русском искусстве не было своей эпохи Возрождения со столь драгоценным для неё образом Мадонны. Отечественное художественное творчество рубежа XX столетия в немалой степени восполнило отмеченный пробел. Но восполнило в прямом соответствии с ориентирами присущей ему этики и эстетики.

Вот каким, например, видит свой идеал *Константин Бальмонт* – конечно же, непременно «лунным».

*Ты бледна и прекрасна, как пена
Озарённых луною морей
(«К Елене»)*

Александр Блок соприкосновение с желанной и недосыгаемой женщиной-мечтой описывает следующим образом:

*И веют древними поверьями
Её упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.*

*И странной близостью закованный,
Смотрю за тёмную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.*

*И перья страуса склонённые
В моём качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.
(«Незнакомка», 1906)*

Как видим, блоковский идеал базируется на четырёх составляющих: аристократизм с пометами старины («*И веют древними поверьями // Её упругие шелка... // И в кольцах узкая рука*»), красота печали («*И шляпа с траурными перьями...*»), экзотические штрихи («*И перья страуса...*») и, разумеется, чарующе-таинственный ореол «нездешнего» («*И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу*»).

Целую галерею идеальных женских образов создал в своих поздних операх **Николай Римский-Корсаков**. Это могли быть и дивные вымыслы: Волхова в «Садко» и поистине «серебряное» чудо – Царевна-Лебедь в «Сказке о царе Салтане». И могли быть прекрасные реальные женщины: Марфа в «Царской невесте», Феврония в «Сказании о граде Китеже».

Николай Римский-Корсаков
«Царская невеста» (1899)
Ария Марфы
Е. Шумская (2.27)

Уже сам по себе избранный композитором серебристый тембр лирико-колоратурного сопрано, парящий в высоком регистре, возносит над привычным. Идеальная красота душевного мира русской женщины передана прежде всего через изумительную пластику мелоса, столь же бескрайнего, как в лучших темах Рахманинова. Этой великолепной кантилене приданы завуалированные черты гимна-серенады – так воспевается божественное в человеческой натуре.

Кажется, на подобное невозможно поднять руку. Такая красота, по Ф. Достоевскому, способна спасти мир. И в финале названной оперы раскаяние Григория Грязного становится знаком происшедшего нравственного очищения. Однако часто гибнет и сама красота – ей не суждено безопасно пребывать в мире, чреватом кознями и злодейством. В этом по-своему сказывался закат классических идеалов, в том числе идеала красоты.

Возник тогда и такой любопытный вариант исхода – *стынущая красота*. В музыке он воплотился в особой трактовке жанра колыбельной. Истончённые краски, стонущие интонации и эффект остывания в конце – всё это символизировало уходящую жизнь (от Колыбельной Волховы в опере Н. Римского-Корсакова «Садко» до Колыбельной Жар-птицы из балета И. Стравинского «Жар-птица»).

Одной из причин возникновения образа «остывающей красоты» могло быть и то, что женщина «серебряного века» не находила адекватного идеала и просто должного понимания в среде своих поклонников. Об этом в сонете «Женщины» сочувственно писал *Дмитрий Цензор*.

*Печальные, с бездонными глазами,
Горевшие непонятой мечтой,
Беспечные, как ветер над полями,
Пленявшие капризной красотой...*

Таков один из портретов женщины «серебряного века». И дальше строки также весьма показательные – о неутолённой тяге к идеалу и мечте.

*О, сколько их искало между нами
Поэзии и страсти неземной!*

*И каждая томилась и ждала
Красивых мук, невысказанной неги.*

В сравнении с поэзией и музыкой, портретная живопись воспроизводила облик женщины своего времени неизмеримо более конкретно и осязаемо. Если бы мы захотели провести «вернисаж» работ подобного рода, то разместили бы на нём в качестве особенно показательных и «*Портрет неизвестной*» *Николая Ярошенко*, и «*Портрет Е. Нестеровой*» *Михаила Нестерова*, и «*Даму в голубом*» *Константина Сомова*. Но ограничимся краткой характеристикой некоторых из множества женских портретов *Валентина Серова*.

Траекторию внутренних предпочтений художника нетрудно уловить, сравнивая портреты *Г.Л. Гиришман*, которую он писал неоднократно. Отдавая дань достоинствам этой светской дамы, знающей силу своих чар и в качестве супруги московского миллионера располагающей большим достатком (1907, маслом), Се-

ров отмечает её неизмеримо большее обаяние как раз в обстановке, где внешнее исключено (1911, постель).

В этом сказывается столь присущая ему серьёзность, глубина подхода. Грация, обольстительность, женственность в соединении с одухотворённостью и наполненностью внутренней жизни – вот что было для Серова подлинным идеалом (образцом подобной гармонии можно считать акварельный портрет С.М. Лукомской, 1900). Работам такого рода нередко сообщаются свойственные «серебряному веку» тона меланхолии, элегичности («С.М. Боткина» 1899). Особое место в этом ряду занимает картина «Н.Я. Дервиз с ребёнком» (1889). При всей кажущейся обыденности она вызывает ассоциации с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля: в лице матери жгучее вопрошание, нескрываемая тревога, говорящие о драме материнства, состоящей в том, что рано или поздно любимое чадо придётся отдать в мир, где его могут ждать любые невзгоды.

Любуясь прекрасной женщиной, Серов создаёт вдохновенные образы балерин. Как и в недавно упомянутом последнем портрете Гиршман, за два года до него (1909) он изображает Т.П. Карсавину со спины, очерчивая её грациозный облик почти намёком – мягкой певучей линией карандаша. Восхищаясь нематериальной лёгкостью «порхающего» движения «Анны Павловой в балете “Сильфида”» (тот же 1909), почти невозможно представить себе, что это был всего-навсего рисунок, выполненный углем и мелом для афиши русских спектаклей в Париже.

* * *

Особое порождение «серебряного века» как времени закатов – «ядовитая» красота. Кого-то неудержимо притягивал жуткий, но сладостный дурман эротических фантазий, густо начинённых экзотикой и приправленных мистикой. К чести русских литераторов следует сказать, что в лучшие из таких фантазий они умели вдохнуть поэзию и одухотворённость. Эту болезненную страсть подробнее всех разрабатывал в своих сказках для взрослых Фёдор Сологуб. В одной из них («Отравленный сад», 1908) «декадентствующему» герою является «она».

Там, в отравленном Саду, под сенью таинственных растений, где неживая луна смешивала отраву своей тоски с ядовитым дыханием земных злых цветов, стояли они, Юноша и Красавица, упоённые восторгом и печалью. Они глядели в глаза друг другу, и Красавица, голосом, звенящим, как хрупкий голос клавесина, говорила о себе подобных:

– В жилах наших течёт пламенеющая ядом кровь, и дыхание наше ароматно, но пагубно, и кто целует нас, тот умирает.

Восторженно простирая к нежной и страшной красавице трепетные руки, воскликнул Юноша:

– Прильни ко мне, обвей меня сладостным ароматом твоего отравленного дыхания, смерть за смертью вливай в моё тело и в мою душу.

– Мы умрём вместе! – шептала она. – Весь яд моего сердца пламенеет, и огненные струи стремятся по моим жилам, и я вся как объятый великим пламенем костёр...

...Так в отравленном Саду, надышавшись ароматами, которыми дышала Красавица, и упившись сладкою её любовью, жгущею нежно и смертельно, умер прекрасный Юноша, и на груди его умерла Красавица, сладким очарованиям ночи и любви предав свою отравленную, но благоухающую душу.

В этом апофеозе сладостного дуэта-суицида своё особое преломление получила пьянящая экстагичность, весьма характерная для отдельных сторон сгущённо романтизированного мировосприятия человека «серебряного века» (как известно, идея экстаза особенно широко претворена в музыке Александра Скрябина).

Тему «ядовитой» красоты, разумеется, не могла обойти вниманием и поэзия того времени. *Иннокентий Анненский* фиксирует «губ холодных мёд и яд...» Герой *Александра Блока* пытается противостоять губительному соблазну, но бессилён перед ним (фраза «как первый человек» указывает на Адама – Адама до момента искушения).

*Как первый человек, божественным сгорая,
Хочу вернуть навек на синий берег рая
Тебя, убив всю ложь и уничтожив яд...*

*Но ты меня зовёшь! Твой ядовитый взгляд
Иной пророчит рай! – Я уступаю, зная,
Что твой змеиный рай – бездонной скуки ад.
(«О нет! Я не хочу...», 1912)*

И не без некоторого недоумения приходится констатировать, что фразы «твой ядовитый взгляд» и «твой змеиный яд» адресованы не кому-либо, а возлюбленной. Такова была одна из граней раздвоенности личного сознания.

И для контраста приведём пример стихотворного опыта, в котором роли меняются: здесь герой — мужчина в маске светского вампира, довольно жутко интерпретирующий эротическую сцену как душный, тлеющий сад губительной любви.

*Моя любовь – палящий полдень Явы,
Как сон разлит смертельный аромат,
Там ящеры, зрачки прикрыв, лежат,
Здесь по стволам свиваются удавы.*

*И ты вошла в неумолимый сад
Для отдыха, для сладостной забавы?
Цветы дрожат, сильнее дышат травы,
Чарует всё, всё выдыхает яд.*

*Идём: я здесь! Мы будем наслаждаться –
Играть, блуждать, в венках из орхидей
Тела сплетать, как пара жадных змей!*

*День проскользнёт. Глаза твои смежатся.
То будет смерть. – И саваном лиан
Я обовью твой неподвижный стан.*

(Валерий Брюсов – «Предчувствие», 1894)

Отголоски распространившихся тогда веяний «ядовитой» красоты явственно ощутимы в опере Николая Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Николай Римский-Корсаков
«Золотой петушок» (1907)

Вступление

А. Ковалёв (2.08)

Вступление, как краткий звуковой конспект оперы, даёт целый «букет» различных граней «серебряного века». Господствует общая атмосфера артистизма, эстетизированности и представленчества, когда всё происходящее перемещается в плоскость игры и лицедейства. В этой атмосфере произрастает капризная, своевольная человеческая натура с её изнеженностью, изысками, искусствами и причудами. Важной составляющей становится восточное начало в триединстве его проявлений: как манящая экзотика, как выражение знойной чувственности и как образ «нездешней красоты».

Основные ипостаси этого ориентализма даны в фигурах Звездочёта и особенно Шемаханской царицы. Звездочёт олицетворяет собой нечто загадочно-чудесное, отрешённое от реальной жизни, «звёздный» холод интеллектуальных абстракций мудреца, живущего в башне из слоновой кости. В завораживающей обольстительности Шемаханской царицы присутствует не только дурман «ядовитой» красоты (пьянящая роскошь красок, пряная хроматика, «змеистые» извивы мелодических линий), но и пугающие наплывы-видения («нежная и страшная красавица», как у Ф. Сологуба).

В прослушанной музыке оперы «Золотой петушок» отмеченной экзотике сопутствует ярко выраженный *сказочно-фантастический колорит*. Эти два начала стали весьма существенной стороной красоты и поэзии «серебряного века». Возвращаясь к культуре женщины, находим, что в претворении её образа воображение художников чрезвычайно занимала красота экзотическая и сказочно-фантастическая. Именно в этом направлении разрабатывались испанские мотивы.

Михаил Врубель
Испания (1894)

Символически-обобщённый образ далёкой южной страны художник воссоздаёт через две фигуры, причём мужскую (жгучий брюнет «тореро») отодвигает на задний план. Главным оказывается женский лик, и необычность композиции (чрезвычайно узкое полотно, вытянутое по вертикали) призвана подчеркнуть неординарность модели. Весь её суровый, напряжённо-волевой вид говорит о силе природы и власти её чар, органично встраиваясь в череду образов Кармен Проспера Мериме, Жоржа Бизе, Александра Блока, а позже и Родиона Щедрина.

Александр Головин
Испанка в красном (1908)

Живописная «ткань» у этого художника часто уподобляется ковровой плоскости, на пёстро-ярком фоне которой возникают человеческие фигуры, лица, детали архитектуры или пейзажа. Так и здесь знойная, почти вызывающая красота лица подана в красочном окружении расписной шали и декоративного столпотворения бутонов роз (цветы густо заплетены и в волосы). Рельефно чёткие контуры носа, губ, глаз, бровей, обрисованных жёстко в профиль, локоны цвета вороного крыла, брошенные на лоб и щеку – всё говорит о дразнящей и подчиняющей себе власти экспансивной красоты.

Впервые таким пышным цветом расцвела фантазия отечественных живописцев на почве русской сказочности. Три разноплановых примера продолжают «женскую тему» в данном ракурсе. То могла быть идиллия, как в картине *Михаила Нестерова «Два лада»* (1905), где паре молодых («царевич и царевна») сопутствует пара лебедей, а пейзаж выписан в духе фантастической декорации. И это мог быть «страшный сон», как в картине *Константина Сомова «Людмила в садах Черномора»* (1897), где героиня в ужасе отпрянула от наползающего на неё сонма чудищ и уродцев, а в запечатлённом сюжете прочитывается мысль о драме девичьей красоты, к которой назойливо липнет всяческая нечисть.

Драгоценнейшее полотно *Михаила Врубеля «Царевна-Лебедь»* (1900) с полным основанием можно считать сказочным символом «серебряного века». Она из числа «лунных» ноктюрнов художника (вспомним его «Сирень»). Здесь среди фантастического ночного пейзажа предстаёт лунная фея в серебряном оперении. Видение это с присущей ему двойственностью впечатления, которую оно порождает, в чём-то сродни упоминавшейся картине И. Шишкина «На севере диком...»: манящая притягательность таинственной красоты бледного лика с бездонными пропастями зовущих глаз сочетается с её «остужающим» холодным сиянием.

И коль речь зашла о сказке «серебряного века» – ещё два показательных образца на тему фантастического преобразования реальности.

Исаак Левитан
Ненюфары (1895)

Для этого художника, всегда тяготевшего к достоверному отображению природного мира, подобный пейзажный этюд кажется абсолютно неожиданным, возможным только в контексте сугубо романтизированного восприятия окружающей действительности. Тихая заводь подёрнута туманом, на её глади – цветы и листья лилий, стебли водорослей извиваются под водой в таинственном глубоком сумраке. Так особый ракурс художественного видения и соответствующего претворения превращают вполне знакомый нам мотив ландшафта в нечто редкостно-волшебное.

Иван Билибин
Всадник на красном коне (1900)

Эту иллюстрацию к «Василисе Прекрасной» выдающийся мастер книжной миниатюры выполнил в духе дивного вымысла: бесподобно могучий «добрый молодец», предстающий в облике русского витязя в боевом шлеме; бьющий копытом богатырский конь с разметавшейся буйной гривой; сказочный лес, таящий угрозу прекрасному всаднику – всё исполнено настолько впечатляющей условности и гиперболичности, что зритель невольно переносится в совершенно иное, сугубо мифологическое измерение.

* * *

И во все другие виды искусства «серебряного века» сказочно-фантастическое начало вошло чрезвычайно широко (включая затронутый выше литературный жанр сказки для взрослых). За этим стояло желание чуда, волшебства. И силой фантазии это чудесное и волшебное начиналось с поэтического преобразования привычных форм и предметов, как в только что отмеченных полотнах Левитана и Билибина. Вслушаемся с этой точки зрения в стихи *Иннокентия Анненского*. На время воз-

держимся от обозначения их заголовка, чтобы дать возможность читателю догадаться, о чём идёт речь, но напомним значение встречающегося здесь слова *менады* – в греческой мифологии это спутницы бога Диониса, их обычно изображают в вихревом вакхическом танце.

*Есть книга чудная, где с каждою страницей
Галлюцинации таинственно слиты:
Там полон сад луной и небылицей,
Там клён бумажные заворожил листы.*

*Там в очертаниях тревожной пустоты,
Упившись чарами луны зеленолицей,
Менады белою мятутся вереницей,
И десять реет их по клавишам мечты.*

Итак, о чём же это? Наверное, только узнав название, можно до конца понять направление прихотливой фантазии автора: «**Первый фортепианный сонет**» – то есть речь, оказывается, идёт о нотах и пальцах пианиста!

С подобного полёта фантазии начиналась, по выражению того же И. Анненского, «*музыка мечты*». К. Бальмонт мечтает о лучезарной утопии «*сказочной светлой свободной страны*», его обуревают жажда невероятных чудес, он хочет видеть человека и окружающий его мир несказанно чарующим (на этот счёт Андрей Белый отозвался репликой: «*Голубые восторги твои*»). Николай Бердяев, самый значительный философ того времени, заметил о времени рубежа XX века: «Было чувство таинственности мира».

Зинаида Гиппиус требует:

*Мне нужно то, чего нет на свете...
И это желание, не знаю откуда...
Но сердце хочет и просит чуда.*

Сергей Маковский (сын известного художника): «*Пусть грёзой будет жизнь и жизнью станет грёза*».

Герой сказки *Фёдора Сологуба «Туранди́на»* (1912), будучи сутуго деловым человеком, восклицает:

«Хоть бы сказка вошла когда-нибудь в жизнь, хоть бы на короткое время расстроила она размеренный ход predeterminedных событий! Сказка, сотворённая хотением человека, пленённого жизнью и не мирящегося со своим пленом – милая сказка, где ты?»

И сказка приходила – хотя бы через искусство – открывая жаждущему «*чудо чудное, диво дивное*» (слова Садко в одноимённой опере

Римского-Корсакова, когда легендарный гуслир увидел появление красных девиц царства подводного). В музыкальном искусстве «*красивые сказки*» («Красивые сказки» – название книги А. Амфитеатрова) научились создавать в это время не только признанные чародеи звука (Н. Римский-Корсаков с его сказочными операми, А. Лядов с его «сказочными картинками»), но и композиторы, прежде очень далёкие от сферы фантастических образов — например, *Пётр Чайковский*, который своего «Щелкунчика» с полным основанием назвал *балетом-феерией*. Сколько здесь чудес, волшебства, как прихотлив полёт художественной фантазии.

Пётр Чайковский
«Щелкунчик» (1892)
Вариация фен Драже (0.34)
Танец пастушков (0.27)
Х. Серебриер

В первом из этих номеров использован тембр челесты (от итал. *небесная*) – звончато-хрустальный, жемчужно серебристый. Уже сам по себе взятый и тем более вкуче с прихотливо-затейливым рисунком мелодии он превосходно резонирует не только образу сказочной феи, но и представлениям о «серебряном веке».

Во втором номере опять-таки сразу же обращает на себя внимание тембровое решение. Радужное звучание трёх флейт сообщает пасторальной сценке поразительное обаяние детски-незамутнённой беспечности и счастливой беззаботности.

Последнее из важнейших свойств искусства «серебряного века» определялось его прямой связью с жизнью *элиты* русского общества. И если отнюдь не всё в этом искусстве было сугубо элитарным, то по крайней мере общий его строй отличала безусловная *интеллигентность*. Да, именно так: исходной предпосылкой ментальности «серебряного века» служил статус врождённой интеллигентности с отвечающими этому признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства, а также безусловной деликатности и, можно сказать, особой «грации» художественного высказывания.

Окончательная кристаллизация этих критериев интеллигентности произошла в русском общественном сознании именно на взлёте культуры «серебряного века». И, всматриваясь в одну из хрестоматийных фотографий того времени, мы имеем возможность с полным основанием утверждать: и по внешним проявлениям, и по внутренней своей сути эталоном интеллигента, очевидно, навсегда останется *Антон Павлович Чехов* с его формулой «*В человеке всё должно быть прекрасно...*»

Говоря об интеллигентности, естественно, само собой предполагается высокая *культура интеллекта*, поскольку, уже по определению, понятия *интеллигент* (от лат. *разумный, понимающий, мыслящий*) и *интеллект* (от лат. *разумение, понимание, рассудок*) тесно взаимосвязаны между собой, фактически идентичны. И стоит напомнить, что на Западе слова *интеллигенция* и *интеллектуалы* являются синонимами.

В художественном творчестве рубежа XX века резко усилилась роль интеллектуального начала. Появляется примечательная фигура «интеллектуала от искусства» (В. Брюсов, М. Волошин, П. Пастернак и др.). Любопытен и такой факт: Вячеслав Иванов писал стихи на нескольких языках. Сказалась интеллектуализация и в выдвижении на передний план проблем художественного мастерства, его отточенности и блеска. В частности, высочайшего уровня достигает мастерство версификации. В этом смысле чрезвычайно показателен исключительный интерес к такой изысканной поэтической форме, как сонет. В качестве свидетельства можно привести изданную в 1990 году антологию «Сонет “серебряного века”», которая составила объёмистый том (около 700 страниц) и где представлено свыше полутора ста авторов.

При этом неоднократно поэты обращались к изощрённой технике, которую предполагает форма венка сонетов. Как известно, он структурируется следующим образом: каждый следующий сонет начинается последней строкой предыдущего, а завершающий XV сонет строится из первых строк предыдущих 14 сонетов, что как раз и составляет 14 строк классического сонета. *Максимилиан Волошин* создал два таких цикла – «*Lunaria*» (на русский язык это приблизительно можно перевести как «*Лунная*») и «*Corona astralis*» («*Звёздный венок*»).

Поразительным, виртуознейшим мастерством отличался *Валерий Брюсов*. Скажем, в стихотворении «*Творчество*» (1895), где характерна уже сама по себе заявленная тема (творчество – это *техническое* творчество), каждая последняя строка предыдущей строфы становится второй строкой последующей строфы. Его опус под названием «*Сонет*» обычно приводится как перл технической изобретательности, причём при полном удержании художественной содержательности. Попробуем разобраться в его конструкции, продвигаясь поэтапно с левой части сонета к его правой части, а затем совместив обе части.

Итак, прочтём левую часть, с умыслом изложенную без знаков препинания в конце строк.

*Отточенный булат
Твоя игрушка, Рок,
Но иногда в клинок
Судьба вливает яд*

*Чудесен женский взгляд
Когда покой глубок.
Но он порой жесток
За ним таится ад*

*Прекрасен нежный зов
Есть в сочетании слов
Залог предвечных числ*

*Но и невучий стих
Порой в словах своих
Скрывает тайный смысл*

Теперь прочтём правую часть сонета, также с умыслом изложенную со знаками препинания перед каждой строкой.

*– луч рдяного заката!
– прозрачный серп луны!
– из серебра и злата
: пленительные сны!*

– в час грёз и аромата,
Чудесен сон весны!
– и мы им пленены:
– навеки, без возврата.

– под ропот нежных струй,
– как будто поцелуй,
– влечёт творить поэта!

– твой раб всегдашний, Страсть,
– певец находит власть:
– в полустихах сонета.

Думается, удалось убедиться в том, что каждая из двух частей брюсовского сонета вполне самодостаточна. Но, оказывается, свою полную законченность он обретает только при совмещении обеих частей. И его последняя фраза («в полустихах сонета») намекает на общую структуру произведения: сонет, взятый в целом, состоит из двух сонетов, и каждый из них составлен из трёхстопных полустушии. Воспроизведём эту целостность.

*Отточенный булат – луч рдяного заката!
Твоя игрушка, Рок, – прозрачный серп луны!
Но иногда в клинок – из серебра и злата
Судьба вливает яд: пленительные сны!*

*Чудесен женский взгляд – в час грёз и аромата,
Когда покой глубок. Чудесен сон весны!
Но он порой жесток – и мы им пленены:
За ним таится ад – навеки, без возврата.*

*Прекрасен нежный зов – под ропот нежных струй,
Есть в сочетанье слов – как будто поцелуй,
Залог предвечных числ – влечёт творить поэта!*

*Но и певучий стих – твой раб всегдашний, Страсть,
Порой в словах своих – певец находит власть:
Скрывает тайный смысл – в полустихах сонета.*

Разумеется, культ художественного мастерства охватил и все остальные виды искусства. Допустим, ряд фортепианных пьес *Александра Скрябина* (в том числе Прелюдия и Ноктюрн *op.9*) написан для одной левой руки – естественно, при этом композитор добивается эффекта абсолютной полноценности звучания инструмента, как если бы исполнитель пользовался обеими руками.

Высочайшая культура «технологии» творчества, игра изошрённого интеллекта не заслоняла главного. А этим главным, были подлинная культура чувств, тонкая нюансировка эмоциональных движений, объёмность и многооттеночность палитры настроений и состояний, повышенная чуткость, гибкость, изменчивость «тонуса души», мгновенное реагирование на импульсы извне, нервная впечатлительность – то есть всё то, что составляет душевную организацию истинного интеллигента.

Позволительно утверждать, что именно тогда были выдвинуты самые типичные для российского обихода эталоны интеллигентности. Эти эталоны «серебряного века» осязаемо отмечены в музыке Сергея Рахманинова, Александра Скрябина и в некотором роде особенно у Николая Метнера, который никогда не выходил за рамки сугубо интеллигентного высказывания.

Те же эталонные качества находим у многих персонажей пьес *Антон Чехова*, которые столь своеобразны и деликатны в своих помыслах и рассуждениях. Вот что и как может говорить Гаев из «*Вишнёвого сада*», подходя к старинному книжному шкафу (он и называет его по-старинному – *шкап*).

– А ты знаешь, Люба, сколько этому шкапу лет? Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкап сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевлённый, а всё-таки как-никак книжный шкап... Да... Это вещь (Ощупав шкап). Дорогой, многоуважаемый шкап! Приветствую твоё существование...

Не просто интеллигентность, а сублимированную интеллигентность встречаем на многих страницах поэзии «серебряного века». Для примера обратимся к стихам *Марины Цветаевой*.

*Откуда такая нежность?
Не первые – эти кудри
Разглаживаю, и губы
Знавала – темней твоих.*

*Всходили и гасли звёзды
(Откуда такая нежность?),
Всходили и гасли очи
У самых моих очей.*

*Ещё не такие песни
Я слушала ночью тёмной,
(Откуда такая нежность?) –
На самой груди певца.*

*Откуда такая нежность?
И что с нею делать, отрок
Лукавый, певец захожий,
С ресницами – нет длинней?*

(«Откуда такая нежность?...», 1916)

Изложено белым стихом, но как певуче и музыкально, в том числе благодаря рефрену фразы «Откуда такая нежность?», которая перемещается с первой строки строфы на вторую, а затем на третью. Говорится об очень интимном, но тонко, без малейшего привкуса снижающей эротичности. Это стихи, конечно же, интеллектуального наклона: во-первых, само по себе чувство «умное», и во-вторых – при всей поэтичности высказывания передаётся процесс анализа эмоционального состояния, его детальное осмысление. К разгадке, как результату этого осмысления, лирический герой приходит в конце: и раньше встречала немало пленительного (чьи-то кудри, губы, глаза, речи), но такого («с ресницами – нет длинней») ещё не знавала.

Квинтэссенцией интеллигентности у Марины Цветаевой можно считать известнейшее стихотворение «Мне нравится, что вы больны не мной...» (1915). Деликатность и утончённость выражения чувства сквозит здесь в каждом повороте мысли и едва ли не в каждой фразе, включая итоговый метафорический повтор слова «больны» («вы больны – увы! – не мной... я больна – увы! – не вами», и сколько сдерживаемой горечи в этом увы!). И как интенсивно «работает» здесь лейтмотив отрицания: «не мной, не вами, не уплывёт, не играть, не краснеть, не прочтите, не вас, не пропойте; не зная, не-гулянья, не у нас, не мной, не вами» – и это всего на три строфы, вплоть до не, так неожиданно и остро повисшего в конце строки («Что имя нежное моё, мой нежный, не...»). Кроме того, эту формообразующую деталь дополняют дважды произнесённое никогда и поговорочное ни днём, ни ночью.

*Мне нравится, что вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не вами,
Что никогда тяжёлый шар земной
Не уплывёт под нашими ногами.
Мне нравится, что можно быть смешной –
Распущенной – и не играть словами,
И не краснеть удушливой волной,
Слегка соприкоснувшись рукавами.*

*Мне нравится ещё, что вы при мне
Спокойно обнимаете другую,
Не прочтите мне в адовом огне
Гореть за то, что я не вас целую.
Что имя нежное моё, мой нежный, не*

*Упоминаете ни днём, ни ночью – всеу...
Что никогда в церковной тишине
Не пропоют над нами: аллилуйя!*

*Спасибо вам и сердцем и рукой
За то, что вы меня – не зная сами! –
Так любите: за мой ночной покой,
За редкость встреч закатными часами,
За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами, –
За то, что вы больны – увы! – не мной,
За то, что я больна – увы! – не вами!*

* * *

Присутствует в этом стихотворении и та атмосфера светской жизни, которая широко разлилась по домам и гостиным рубежной эпохи. Дух светскости с присущим ему тоном изысканной небрежности, когда мысли бродят вольно и беспорядочно, великолепно представлен в сонете Владислава Ходасевича «Прощание» (1908).

*Итак, прощай. Холодный лёг туман.
Горит луна. Ты, как всегда, прекрасна.
В осенний вечер кто не Дон Жуан?
Шучу с тобой небрежно и опасно.*

*Страстей и чувств нестрогий господин,
Я всё забыл, всё лёгкой шуткой стало,
Мне только мил в кольце твоём рубин...*

*Горит туман отливами опала.
Стоит луна, как жёлтый георгин.
Прощай, прощай. – Ты что-то мне сказала?*

Светский образ жизни предполагал и способность тонко чувствовать прелесть окружающего мира, изысканно наслаждаться им. Образец такого «сибаритства» находим в зарисовке Осипа Мандельштама «Казино» (1912).

*... люблю на дюнах казино,
Широкий вид в туманное окно
И тонкий луч на скатерти измятой.*

*И, окружён водой зеленоватой,
Когда, как роза, в хрустале вино –
Люблю следить за чайкою крылатой.*

И ещё один специфический оттенок приобрела в это время светскость русского человека – почти всегда несколько сомнительный налёт

богема. Даже у *Александра Блока*, который в таких случаях в чём-то перекликался с Игорем Северяниным.

*Я сидел у окна в переполненном зале,
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе чёрную розу в бокале
Золотого, как небо, аи.*

*Ты взглянула. Я встретил смущённо и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблён».*

*И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Истуклённо запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки.*

*Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.*

(«В ресторане», 1910)

Тем не менее, поддерживалась и светскость «высшего ранга» – возвышенная, одухотворённая, высокопоэтичная. Образцы подобного рода в обилии находим в музыкальном искусстве тех лет.

Пётр Чайковский
Симфония № 6 (1893)

II часть

М. Мюних (0.50)

Композитор вводит слушателя в обстановку изысканного досуга благодаря опоре на жанр вальса. Но вместо привычной трёхдольности он даёт его в редком и совершенно неожиданном пятидольном размере. Это сообщает музыке особую элегантность, исключительное изящество. И шарм светской грации дополняется здесь обаянием налёта лирической меланхолии.

* * *

В искусстве «серебряного века» подчас невозможно провести грань между интеллигентностью и *аристократизмом*, который означал уже несомненное вхождение в сферу элитарного. В художественном плане он нередко выливался в формы *эстетизма*, который мог выражать себя в особой изошрённости художественной мысли, что подчас влекло в область парадокса и кажущегося алогизма. Допустим, во втором из

диптиха сонетов *Максимилиана Волошина «Два демона»* (1915) можно найти следующее.

*Я свят грехом. Я смертью жив. В темнице
Свободен я. Бессилием – могуч.
Лишённый крыл, в паренье равен птице.*

Отчётливее всего эстетизм заявил о себе в практике творческого объединения «Мир искусства» (кстати, в этом названии содержится одна из самых притягательных формул существования человека «серебряного века»). Рафинированная изысканность мастеров этого круга происходила в том числе из высокой эрудированности и широчайших горизонтов культурной памяти. В какой-то степени от переполнявшего их знания возникала и потребность в стилизации, соблазн игры творческими манерами – то, что вылилось в так называемый *ретроспективизм*. Рассмотрим вкратце основные грани этого явления на материале творчества представителей «Мира искусства», а также близких к ним художников или испытывавших их влияние.

Искусство стилизации могло быть подчеркнуто строгим, возвышенным, нередко вступающим в соприкосновение с вызревающим тогда неоклассицизмом: *Анна Остроумова-Лебедева* – «Петербург. Нева сквозь колонны Биржи» (1908), *Валентин Серов* – «Похищение Европы» (1910). И это могли быть пикантно-игривые стилизации, которые так занимали воображение *Константина Сомова* («Осмеянный поцелуй» 1908, «Зима. Катою» 1915). Наконец, на основе стилизации мог эстетизированно воплощаться дух карнавальности, арлекинады, когда жизнь представлялась театром и занятой игрой (*Александр Бенуа* – «Итальянская комедия. Нескромный Полишинель» 1906) или превращалась в причудливо-беззаботный праздничный мир, живущий полусказочной, феерической жизнью, как находим это в картинах *Сергея Судейкина* («Привал комедиантов» 1896, «Ночное празднество» 1907).

Веяния ретроспективизма широко захватили и архитектуру. То было обращение к стилям прошлого, вариации на стиль или энергичные поиски оригинальности через «новое – это хорошо забытое старое», но возрождаемое при обязательном условии свободного полёта фантазии. Многие создавалось в формах готики, неоготики или псевдоготики, как бы подобное не называть (*Краеведческий музей* в Полтаве 1891, *Музей А.В. Суворова* в Петербурге 1901, *Консерватория* в Саратове 1912). Заметную конкуренцию готическим причудам составили сказочные вымыслы в духе средневековых рыцарских замков (*Загородный особняк Елисеевых* близ Петербурга и *Ласточкино гнездо* в Ялте – начало XX века). Всё это так или иначе развивалось в русле архитектуры модерна, рождая

подчас трудноопределимый симбиоз стиливых элементов (Художественный музей в Ульяновске 1916).

Таков был антураж и «реквизит» эстетизированного бытия «серебряного века», за феерической оболочкой которого нередко таилось ощущение великолепного угасания безвозвратно уходящей старины. Именно этому посвятил свой цикл сонетов «Гобелены» Эллис (Лев Кобылинский).

*Улыбка бледных губ, угасших глаз,
И я опять готов склонить колена,
И вздох духов и этих кружев пена –
О красоте исчезнувшей рассказа.*

* * *

Так мы приблизились к собственно *аристократизму* как важнейшему пристрастию рубежного времени. Его веяния довольно слабо затронули русское искусство предшествующих эпох. Поэтому художественное творчество рассматриваемых десятилетий стремилось как бы компенсировать эту былую его недостаточную востребованность. И прежде всего речь идёт о *духовном аристократизме*, что ярко преломилось в гордом самосознании творцов искусства, в их ощущении своей избранности.

*Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я – поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет.*

*Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берёт!)
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд.*

(Марина Цветаева – «Моим стихам...», 1913)

Этот аристократизм духа переносился и на само творчество, на его формы.

*Люблю тебя, законченность сонета,
С надменной твоею красотой,
Как правильную чёткость силуэта
Красавицы изысканно-простой...*

(Константин Бальмонт – «Хвала сонету», 1899)

В ряде художественных опытов находим утончённость, доводимую до рафинированности и изящество, переходящее в изыск. «Второй му-чительный сонет» (из цикла «Лилии», 1901) *Иннокентия Анненского* – образец стихов весьма непростых для понимания, где смысл затемнён, требует внимательного вчитывания. Тем не менее, сама по себе поэтиче-ская речь полна неизъяснимого очарования – это импрессионизм отме-ченных словом зыбких видений (из соображений рифмы автор пишет *Багдад* через *т*).

*Не мастер Тира иль Багдада,
Лишь девы нежные персты
Сумели вырезать когда-то
Лилеи нежные листья.*

*С тех пор в отраве аромата
Живут, таинственно слиты,
Обетованье и утрата
Неразделённой красоты,*

*Живут любовью без забвенья
Незаполнимые мгновенья...
И если чуткий сон аллеи
Встревожит месяц сребролукий,
Всю ночь потом уста лилей
Там дышат ладаном разлуки.*

А вот изысканный, насквозь метафорический портрет существа «голубой крови», принадлежность к которой подчёркнута повторением в каждой строфе слова *бледный*.

*Я вся – тона жемчужной акварели,
Я бледный стебель ландыша лесного,
Я лёгкость стройная обвисшей мягкой ели,
Я изморозь зари, мерцанье дна морского.*

*Там, где фиалки и бледное золото
Скованы в зори ударами молота,
В старых церквах, где полёт тишины
Полон сухим ароматом сосны –*

*Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма,
Я шелест старины, скользящей мимо,
Я струйки белые угаснувшей метели,
Я бледные тона жемчужной акварели.*

(Максимилиан Волошин – «Портрет», 1903)

Присоединим к этому фрагмент стихотворения *Осипа Мандельштама* «На перламутровый челнок...» (1911).

*На перламутровый челнок
Натягивая шёлка нити,
О пальцы гибкие, начните
Очаровательный урок!*

Как видим, аристократическая поэтика «серебряного века» метафорически передаётся здесь через конкретное действие, на которое «называются» перлы восхищения: *«перламутровый... шёлка нити... пальцы гибкие... очаровательный»*. Добавим сюда же восторженный эпитет из другого мандельштамовского стихотворения («*Невыразимая печаль...*», 1909) – *«тончайших пальцев белизна»* – и обратимся за примерами аристократизма к искусству визуальному.

* * *

Уже не раз говорилось о том, что многие художники, пришедшие из второй половины XIX века, претерпели на рубеже XX столетия заметную стилевую метаморфозу, адекватно откликнувшись на изменение эстетического «климата». Произошло это и с творческой манерой такого выдающегося лидера передвижничества, как *Илья Репин*. В рассматриваемом образно-смысловом ряду ему принадлежит одно из самых почётных мест. Прежде всего благодаря блистательному «*Портрету графини Н.И. Головиной*» (1896), где изящество модели, её утончённо-горделивая красота всемерно подчёркнута цветовым строем полотна (кипение белого и розового).

Как и можно было ожидать, целую галерею русских аристократов запечатлел лучший воспитанник И.Е. Репина – *Валентин Серов*. Своё открыто репрезентативное выражение это получило в парадных портретах, которые создавались по заказам высшей знати, в том числе представителей царствующей династии («*Великий князь Павел Александрович*» 1897, «*Великий князь Георгий Михайлович*» 1901). Порой складывалась целая серия работ, посвящённых отпрыскам какого-либо высокогородного семейства («*Княгиня З.Н. Юсупова*», «*Князь Ф.Ф. Юсупов*», «*Граф Ф.Ф. Сумароков-Эльстон* (впоследствии князь Юсупов) с собакой» – все 1903).

Особы мужского пола чаще всего изображаются как блестящие офицеры в прекрасных парадных мундирах. Женщины купаются в роскоши драгоценных тканей и мехов. Почти неизменный атрибут подобных композиций – статная лошадь или породистая собака. Лоск доводится подчас до некоторой гипертрофии (чрезмерно удлинённая шея и огромный головной убор у «*Графини О.К. Орловой*» 1911). В

точёных лицах представителей элиты нередко сквозит холодок высокомерия и надменности. Но следует признать, что в столь впечатляюще изображённых Серовым носителях «голубой крови» было знаменательно зафиксировано цветение русского аристократизма накануне его краха после октябрьских событий и Гражданской войны.

И, конечно же, художников не менее интересовал аристократизм чисто духовного свойства, который они чаще всего находили в артистической среде своего времени (в числе показательных образцов «*Портрет И.Я. Билибина*» кисти *Бориса Кустодиева*, 1901).

Аристократизация жизненного уклада, тяготение к изысканному, жажда светскости во всевозможных её проявлениях отразилась и в станковых жанрах изобразительного искусства, демонстрирующих подчёркнутое изящество предметных форм и безупречный вкус («*Цветы, ваза, фрукты*» *Николая Сапунова*, 1910), а заодно и пикантно-игривые штрихи жизни богемы (*Лев Бакст* – «*Ужин*» 1902). Но с особым размахом подобные устремления захватили прикладные жанры.

В. Шаброль, Р. Патульяр

Фонари Кировского моста в Петербурге (1903)

Эту диковинную конструкцию из стекла и металла можно считать верхом изысканности и неординарности в оформительском искусстве.

А. Бенуа, Е. Лансере

Столовая (1903)

Прекрасный образец стиля модерн в отношении обустройства интерьера. Строгое изящество и продуманное единство всех деталей убранства, вплоть до ручек шкафов. Пейзажное панно на стене создаёт иллюзию вида, открывающегося из огромного окна на старинный парк.

Исключительный интерес с точки зрения возможностей прикладного искусства представляют изделия, которые производились под патронатом семейства *Фаберже*. Эта всемирно известная петербургская фирма, пережившая на рубеже XX века свой высший расцвет, выпускала вещи всевозможного назначения: часы, кольца, подсвечники, портсигары, броши, рамки для портретов, стаканы и подстаканники, кувшины, пепельницы, статуэтки, шкатулки, сувениры и т.п. То был дизайн высочайшего класса, и мастера фирмы (прежде всего Михаил Пёрхин) умели превращать предметы быта в произведения искусства, создавая в художественном отношении подлинные шедевры.

Часы

(1896–1908) – золото, серебро, эмаль.

Подсвечник

(начало XX века) – серебро, эмаль.

Пепельница

(конец XIX века) – серебро.

Кувшин

(1899–1908) – хрусталь, серебро.

Портсигар, мундштук

(конец XIX века) – перламутр, золото, рубин.

Брошь

(начало XX века) – аквамарин, золото, алмазы.

В музыкальном искусстве аристократизм человеческой природы «серебряного века» своё высшее выражение получил в творчестве *Александра Скрябина*. Рафинированная изысканность образов побудила композитора, начиная с середины 1900-х годов, перейти к обозначениям на французском языке – традиционном языке русской аристократии.

Александр Скрябин

Поэма экстаза

Е. Светланов (2.05)

Первый эпизод этого отрывка – благоуханнейшие «сады наслаждений», nirвана томления, неги, мечтаний, забытьё в лирических миражах. В центре фрагмента – знаменитое скрябинское *volando*: полёт мечты, изошрённые игры человеческого духа, прихоти и капризы. И в обоих случаях всё насквозь субъективно, пронизано флюидами эстетизма, являет собой то, что сам композитор охарактеризовал выражением *высшая утончённость*, которую он культивировал сознательно и самым настойчивым образом.

Обращаясь к музыке Скрябина, мы получаем в своё распоряжение ещё один важный ресурс: программные заголовки его произведений могут дать достаточно полное представление о спектре настроений и черт характера человека «серебряного века»:

«Мечты» (фортепианная пьеса и оркестровая композиция),

«Танец томления» и «Поэма томления»,

«Окрылённая поэма»,

«Божественная поэма» (Третья симфония) и «Поэма экстаза»,

«Сатаническая поэма»,

«Поэма огня» (подзаголовок симфонической поэмы «Прометей»), «К пламени», «Мрачное пламя»,

«Нюансы», «Хрупкость», «Загадка», «Странность», «Маски», «Ирония», «Причудливая поэма», «Гирлянды»...

Заключение

Как и у всякого живого процесса, у художественного творчества «серебряного века», помимо упоминавшихся выше этических шероховатостей (влечение к антиценностям, «ядовитой» красоте и т.п.), были свои определённые *издержки*. К примеру, в поэзии изящество слога или изобретательность техники стихосложения могли оборачиваться самоцельным изыском, вычурностью, салонной манерностью или даже словесным трюкачеством. Чтобы не быть голословным, приведём несколько характерных образчиков.

Вот куда, к примеру, могла завести сгущённая красота поэтического высказывания.

*В залив, закатной кровью обгащённый,
Садилось солнце. Матовый кристалл
Луны оранжевой медлительно всплывал,
Дробясь и рдея в зыби вод бессонной.*

(Георгий Иванов – «Сонет», 1912)

Особенно часто впадали в красоту второстепенные поэты.

*В высокой вазе астры умирали,
Холодный ветер плакал за окном.
Я тосковал – не знаю сам, о чём.
Я был опять в плену у злой печали.*

(Георгий Дешкин – «Сонет», 1916)

Изысканное могло переходить в салонное, как в сонете *Вадима Шершеневича «В гостиной»* (1911).

*Обои старинные, дымчато-дымные,
Перед софою шкура тигровая,
И я веду полушёпоты интимные,
На клавишине Ратеаи наигрывая.*

Теперь о том, что выше было охарактеризовано как словесное трюкачество. Вело к нему свойственное поэзии того времени неудержимое стремление к словотворчеству. Уже у *Андрея Белого* (представитель центральной плеяды поэтов поры цветения «серебряного века») временами возникало желание щегольнуть эффектным речением собственного

изобретения: «диск **пламезарного солнца...** окатил **светопенным потоком**». Как известно, словесной эксцентрикой чрезвычайно увлекался ранний **Игорь Северянин**. В своих «поэзах» (так он стал называть стихотворения) лидер эгофутуризма изощряется в «изыске» (это слово ввёл именно он), нередко впадая в вычурность и манерность.

*В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом,
По аллее олуненной Вы проходите морево...
Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева,
А дорожка песочная от листвы разузорена –
Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый.
(«Кэнзели» 1911)*

Но для растерянного читателя так и остаётся непонятным, что такое **Кэнзели**, **морево** и ряд других слов.

Примерно с середины 1910-х годов некоторые из поэтов «серебряного века» начинали идти на поводу молодых экспериментаторов русского авангарда (например, футуристов), опускаясь до самоцельной игры в слова.

*Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остекляненное предчувствие.
(Михаил Кузьмин – «Белая ночь» 1917)*

Иван Грузинов в одном из сонетов 1914 года поставил перед собой задачу сконструировать текст из слов с буквой **ж**.

*Жернова заржали жаром
Рыжих жал. Железа скрежет.
Жабры сжать. Жужжит желудок.
Жёлчь дрожит. Разрежу жилы...*

Вот во что вырождался былой блеск и былая изощрённость поэтической техники «серебряного века», хотя в данном случае по-своему отражалась атмосфера начавшейся Первой мировой войны.

* * *

Однако всё это было наносным, преходящим, неизбежной «пенной днью», в чём-то связанной и с поветриями моды. Суть же состояла в том, что возникла блистательная культура, в разных своих проявлениях и необычайно глубокая, наполненная истинно философскими прозрениями, и одновременно способная принести самое высокое художественное наслаждение очарованием эстетических «благоуханий» и бесподобного артистизма. Так что, достойно продолжив развитие наиболее драгоценных

свойств отечественного творческого гения, она вместе с тем стала, если позволительно такое сравнение, самым лакомым, самым изысканным блюдом национальной художественной «кухни».

В какой-то степени благодаря этим качествам «серебряный век» сумел проложить путь русскому искусству на Запад, добиться его мирового признания. «Русские сезоны» (точнее «Русские сезоны за границей») с балетной антрепризой в качестве неотразимого «тарана» – одна из начальных вех этого прорыва. Они начинались с больших гастролей в Париже в 1908 году: показ представлений русского оперного и балетного театра (группа формировалась из артистов Мариинского и Большого театров). Инициатором, идеологом и душой дела был *Сергей Дягилев*, который до этого вместе с А. Бенуа создал художественное объединение «Мир искусства» и являлся редактором одноимённого журнала. Ему удалось объединить многое из лучшего, наиболее рельефного, свежего и колоритного в русской культуре своего времени.

«Великий антрепренёр» обладал исключительным чутьём и выдающимся организаторским талантом. Он сумел консолидировать для зарубежных показов превосходные творческие силы: композиторы Н. Римский-Корсаков, Н. Черепнин, И. Стравинский, С. Прокофьев; художники К. Коровин, А. Головин, А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рёрих; хореографы А. Горский, М. Фокин, Л. Мясин; артисты балета, среди которых более всего блистали Т. Карсавина и В. Нижинский. Постановки, осуществлённые при непосредственном участии Дягилева, соединяли в себе такие качества, как изысканность, импрессионистическая утончённость, подчеркнута эстетизированный дух и роскошь красок, декоративная пышность, экзотика и фантастика.

Этот период, который иногда именуют «эрой Дягилева», продолжался около двух десятилетий (до смерти Дягилева в 1929), захватив в свою орбиту многие города Западной Европы, а также Южную Америку и США. Но центральный его этап приходится на 1909–1914 годы, когда художественные инициативы Дягилева сообщили всей мировой культуре мощный толчок. В первую очередь это относится к балету, который благодаря импульсу, данному «Русскими сезонами», стремительно выдвинулся в положение ведущего музыкально-театрального жанра XX века (любопытный факт – в Лондоне начала 1910-х годов «Русские сезоны» снискали такой успех, что балет ассоциировался у англичан именно и только с русским искусством танца).

* * *

Ознакомившись в основных чертах с тем, что представлял собой «серебряный век», остаётся выяснить, как он сходил со сцены Истории. Это был процесс долгий и во многом мучительный. Дух исхода зримо и

незримо витал над этим временем едва ли не изначально. Возьмём для примера два стихотворения, написанные с промежутком более чем в два десятилетия. *Ивана Бунина* можно понять: он создавал свой сонет в 1922 году, когда крушение «серебряного века» стало уже самоочевидной реальностью, когда уже не могло быть никаких иллюзий и упований. Название этого сонета обозначено метафорической фигурой, вещающей о конце всего – «**Петух на церковном кресте**».

*Поёт о том, что всё обман,
Что лишь на миг судьбою дан
И отчий дом, и милый друг,
И круг детей, и внуков круг,
Что вечен только мёртвых сон,
Да божий храм, да крест, да он.*

Но как понять *Максимилиана Волошина*, который своё стихотворение «**В вагоне**» написал в 1901 году, когда «серебряный век» был в полном расцвете, а поэт уже мрачно вещает о его обречённости?! Какое чуткое предслышание неизбежного конца и вместе с тем (подспудно!) мудрая уверенность в нескончаемости жизни.

*Ночь неприятная, темная...
Новое близится, старое прожито...
В вихре рыданий и стонов
Слышится песенка вечная...
Песенкой этой всё в жизни кончается,
Ею же новое вновь начинается,
И бесконечно звучит и стучит это:
Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...
И безнадежно звучит и стучит это:
Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...*

Не этот ли мотив слышится и в *Сонате-воспоминании Николая Метнера*? Её тема-рефрен (в Сонате она возвращается вновь и вновь) – это и тихо журчащая память о прошлом, и капель времени, и его грустный маятник, напоминающий о вечном круговороте человеческого бытия. Достигнутая здесь композитором высшая простота художественного изъяснения кажется олицетворением последней мудрости жизни, а заодно воспринимается и как «лебединая песнь», о которой ещё придётся говорить.

Николай Метнер
Соната-воспоминание a-toll op.30 (1915)
Э. Гилельс (0.35)

В поэзии, пожалуй, лучшая «лебединая песнь» рубежного времени была сложена *Александром Блоком* – «*Девушка пела в церковном хоре...*» (1905).

*Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чуждом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех забывших радость свою.*

*Так пел её голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече.
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.*

*И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.*

*И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, – плакал ребёнок
О том, что никто не придёт назад.*

* * *

Завершая то, что шло из XIX столетия, искусство «серебряного века» было обречено на неизбежный контакт со следующим столетием. Это стало особенно очевидным начиная с 1910-х годов, когда оно претерпевало серьёзные внутренние изменения, постепенно трансформировало свою эстетику, переживая закономерную «модуляцию» в плоскость социальной проблематики, трезвого миропонимания, всё более жёсткой и лаконичной лексики, всё более резкой и конструктивной конфигурации форм.

Любопытно наблюдать, как в портретном жанре, например, существенно меняется не только манера живописания, но и очертания облика самих моделей (*Натан Альтман* – «*Анна Ахматова*» 1914, *Константин Сомов* – «*С.В. Рахманинов*» 1925). Возникают качественно новые типы, которые уже самим фактом своего появления выводили в иное историко-стилевое измерение (автопортреты *Зинаиды Серебряковой* – «*За туалетом*» 1909, «*Этюд девушки*» 1911).

Внутренне и внешне трансформируясь, искусство «серебряного века» всё чаще уходило в сферу условного художественного языка, в той или иной мере смыкаясь с новейшими направлениями начала XX столетия. Показательными примерами в этом отношении можно считать картины «*Жупание красного коня*» *Кузьмы Петрова-Водкина*

(1912), «Над городом» *Марка Шагала* (1918), «Натюрморт с белым кувшином» *Роберта Фалька* (1924), «Женская голова и ветка» *Михаила Ларионова* (около 1928).

Как можно судить по только что приведённым примерам, избываемое искусства «серебряного века» ощутимо давало знать о себе ещё и в 1920-е годы. Но даже у «коренных» его представителей печать необратимых перемен становилась всё более заметной, и вместе с ностальгией по безвозвратно уходящему неизбежно вкрадывались категорически иные реалии. Допустим, в картине *Константина Коровина* «Париж. Сен-Дени» (после 1922) урбанизированная «столица мира» предстаёт чуждой и притягательной, прекрасной и дисгармоничной, а в скульптуре *Анны Голубкиной* «Берёзка» (1927) — лик девической красоты Руси-России охвачен шквальными ветрами суровой яви.

Шлейф «серебряного века» протянулся даже на 1930-е годы – его флюиды разной силы и окрашенности находим в творчестве писателей А.Н. Толстого, Ю. Тынянова, М. Булгакова, композиторов И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Мясковского. Но в любом случае он оказался уже в положении маргинала. Выразительным символом этой ситуации явился один из последних отблесков той эпохи – иллюстрация *Ивана Билибина* к сказке Х. Андерсена «Русалочка» (1937): нежная, прелестнейшая морская фея, сжавшаяся в тревожный комок перед обступающей её жутью монстров и отвратительных пресмыкающихся.

Адаптация продолжавших своё существование сыновей «серебряного века» к жизнеустройству XX столетия почти всегда была болезненной. Но, «врастая» в новое время, они выполняли миссию поддержания высоких этико-эстетических идеалов (С. Рахманинов, И. Бунин, А. Куприн, М. Цветаева и многие другие). Пусть об этом напомнит ещё одна «лебединая песнь» той культуры, так перекликающаяся со словами Марины Цветаевой об Александре Блоке: «*Он на закате дня // Пел красоту вечернюю...*»

Сергей Рахманинов

Вокализ

(оркестровая версия)

С. Кусевицкий (1.12)

Мультимедийный диск

Визуальные иллюстрации

- Исаак Левитан. Осень. Сокольники*
Исаак Левитан. Долина реки осенью
Исаак Левитан. Золотая осень
Василий Поленов. Золотая осень
Михаил Нестеров. Осенний пейзаж
Исаак Бродский. Опавшие листья
Иван Шишкин. На севере диком...
Михаил Врубель. Сирень
Михаил Нестеров. Пустынник
Анна Голубкина. Портрет Шарлоты Андреевны Брбкар
Михаил Врубель. Демон поверженный
Михаил Врубель. Портрет маленького сына
Лев Кекушев. Особняк И.А. Миндовского
Лев Кекушев. Особняк А.И. Кекушевой
Лев Кекушев. Дом О.П. Коробковой
Валентин Серов. Портрет Ф. Шаляпина
Константин Коровин. Портрет артиста Ф.И. Шаляпина
Борис Кустодиев. Портрет Ф.И. Шаляпина
Валентин Серов. Автопортрет (рисунок, 1887)
Валентин Серов. Константин Коровин
Валентин Серов. И.И. Левитан
Валентин Серов. Леонид Андреев (акварель с тушью, 1907)
Валентин Серов. Леонид Андреев (литография, 1909)
Валентин Серов. Лев Бакст
Валентин Серов. С.П. Дягилев
Валентин Серов. Итальянский певец Франческо Таманьо
Валентин Серов. М.Н. Ермолова
Константин Сомов. Вячеслав Ива́нов
Константин Сомов. Александр Блок
Константин Сомов. Михаил Кузмин
Константин Сомов. Евгений Лансере
Константин Сомов. Мстислав Добужинский
Константин Сомов. Автопортрет
Валентин Серов. Портрет Иды Рубинштейн

Пётр Кончаловский. Портрет художника Г.Б. Якулова
Борис Григорьев. Портрет режиссёра В.Э. Мейерхольда
Михаил Врубель. Иллюстрация к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон»
Михаил Врубель. Демон сидящий
Михаил Врубель. Голова Демона
Исаак Левитан. Тихая обитель
Исаак Левитан. Вечерний звон
Исаак Левитан. Вечер. Золотой плёс
Исаак Левитан. Над вечным покоем
Исаак Левитан. Весна. Большая вода
Исаак Левитан. У омута
Александр Головин. Серебряные вёглы
Игорь Грабарь. Февральская лазурь
Игорь Грабарь. Сирень и незабудки
Игорь Грабарь. Хризантемы
Николай Ярошенко. Портрет неизвестной
Михаил Нестеров. Е. Нестерова
Константин Сомов. Дама в голубом
Валентин Серов. Г.Л. Гиршман (1907, масло)
Валентин Серов. Г.Л. Гиршман (1911, пастель)
Валентин Серов. С.М. Лукомская
Валентин Серов. С.М. Боткина
Валентин Серов. Н.Я. Девиз с ребёнком
Валентин Серов. Т.П. Карсавина
Валентин Серов. Анна Павлова в балете “Сильфиды”
Михаил Врубель. Испания
Александр Головин. Испанка в красном
Михаил Нестеров. Два лада
Константин Сомов. Людмила в садах Черномора
Михаил Врубель. Царевна-Лебедь
Исаак Левитан. Ненюфары
Иван Билибин. Всадник на красном коне
А.П. Чехов (фотография)
Анна Остроумова-Лебедева. Нева сквозь колонны Биржи
Валентин Серов. Похищение Европы
Константин Сомов. Осмеянный поцелуй
Константин Сомов. Зима. Каток
Александр Бенуа. Итальянская комедия. Нескромный Полишинель
Сергей Судейкин. Привал комедиантов
Сергей Судейкин. Ночное празднество
Краеведческий музей в Полтаве
Музей А.В.Суворова в Петербурге

Консерватория в Саратове
Загородный особняк Елисеевых близ Петербурга
Ласточкино гнездо в Ялте
Художественный музей в Ульяновске
Илья Репин. Графиня Н.И. Головина
Валентин Серов. Великий князь Павел Александрович
Валентин Серов. Великий князь Георгий Михайлович
Валентин Серов. Княгиня З.Н. Юсупова
Валентин Серов. Князь Ф.Ф. Юсупов
Валентин Серов. Граф Ф.Ф. Сумароков-Эльстон с собакой
Валентин Серов. Графиня О.К. Орлова
Борис Кустодиев. И.Я. Билибин
Николай Сапунов. Цветы, ваза, фрукты
Лев Бакст. Ужин
В. Шаброль, Р. Патульяр. Фонари Кировского моста в Петербурге
А. Бенуа, Е. Лансере. Столовая
Фаберже. Часы
Фаберже. Подсвечник
Фаберже. Пепельница
Фаберже. Кувшин
Фаберже. Портсигар, мундштук
Фаберже. Брошь
Натан Альтман. Анна Ахматова
Константин Сомов. С.В. Рахманинов
Зинаида Серебрякова. За туалетом
Зинаида Серебрякова. Этюд девушки
Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня
Марк Шагал. Над городом
Роберт Фальк. Натюрморт с белым кувшином
Михаил Ларионов. Женская голова и ветка
Константин Коровин. Париж. Сен-Дени
Анна Голубкина. Берёзка
Иван Билибин. Русалочка

Фрагменты музыкальных произведений

Сергей Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 2
Александр Глазунов. Антракт ко 2-й карт. балета «Раймонда»
Сергей Рахманинов. Кантата «Колокола»
Пётр Чайковский. «Пиковая дама». Ариозо Германа
Александр Скрябин. Прелюдия e-moll (op.11 № 4)
Александр Скрябин. Соната № 5

Сергей Рахманинов. Симфония № 2, III часть

Анатолий Лядов. Волшебное озеро

Сергей Рахманинов. Прелюдия G-dur (op.32, № 5)

Николай Римский-Корсаков. «Царская невеста». Ария Марфы

Николай Римский-Корсаков. «Золотой петушок». Вступление

Пётр Чайковский. «Щелкунчик». Вариация феи Драже

Пётр Чайковский. «Щелкунчик». Танец пастушков

Пётр Чайковский. Симфония № 6

Александр Скрябин. Поэма экстаза

Николай Метнер. Соната-воспоминание a-moll op.30

Сергей Рахманинов. Вокализ

ОГЛАВЛЕНИЕ

На исходе Классической эпохи	3
Субъективно-личностная сфера	15
Культ красоты и поэзии.....	31
Культура элиты	45
Заключение	58
Мультимедийный диск	64

Александр Иванович Демченко

«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Редактор Л.Л. Чакина
Компьютерная верстка Л.Л. Чакиной

Подписано к печати 12.10.2011 г. Формат 60 × 90 1/16. Бумага офсетная
Гарнитура «Таймс». Печать «DUPLO».
Усл.-печ. л. 4,4. Уч.-изд. л.2,5. Тираж 40. Заказ 32.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия)
имени Л.В. Собинова»
410012, Саратов, проспект Кирова, 1