

Русское искусство Серебряного века в последние десятилетия оправданно привлекает к себе внимание исследователей; именно эпоху «возвращенной литературы» стало ясно, какая это сокровищница национальной духовной жизни, многогранного художественного постижения сложнейших проблем бытия.

В этот период в развитии различных видов искусства наблюдались типологически сходные процессы. Обратимся к значимым параллелям в литературе и живописи. Они обнаруживаются в различных ракурсах: выделяем один из них: осмысление представлений о «русском мире».

Понятие «русский мир» сегодня получило множество различных толкований с современных философских, социологических, исторических, политологических позиций. Мы намеренно употребляем написание этого понятия в тексте своей статьи в его старинном орфографическом виде, имея целью обратить внимание на художественное восприятие «русского мира» в отечественном искусстве начала XX века. По нашему убеждению, тогда в это понятие вкладывалось, прежде всего, представление о неких устойчиво-положительных началах национальной жизни, укорененных в многовековой духовной традиции.

В рамках данного небольшого материала остановимся лишь на некоторых избранных примерах, отдавая отчет в том, насколько масштабна затронутая нами тема, нуждающаяся в многогранном научном освещении. В литературе Серебряного века особенно репрезентативным в этом плане оказывается творчество И.А. Бунина, И.С. Шмелева, В.В. Розанова, в живописи – Б.М. Кустодиева, М.В. Нестерова, И.И. Левитана, Г. Серебряковой и др.

Мы знаем, что начало XX столетия оказалось преддверием социальных катастроф, как знаем и то, насколько фатально стремилось русское общество навстречу этим катастрофам, как призывно звучала для многих «музыка революции», – образ обманутого романтического стремления построить «новый мир» на руинах стремительно разрушавшегося старого.

Однако в творчестве русских художников (и слова, и кисти) обнаруживается в это время и иная тенденция – бережного внимания кходящему прошлому, непопулярного стремления обозначить, опозитизировать идеальные начала бытия, всегда присутствовавшие в русской

жизни. Так, в прозе совсем еще юного Ив. Бунина в 1890-е годы, а затем рубежные 1900-е поражает глубокое понимание благодатных основ русского бытия. В рассказах «Кастрюк»(1892), «Святые горы»(1895), «Казачий ходом»(1898), а затем в известных шедеврах «Эпитафия»(1900), «Антоновские яблоки»(1901) молодой писатель поэтически сдержанно, но энергетически мощно воссоздает образ любимой им России – патриархальной, одухотворенно связанной в своей многовековой цельности великой силой – верой своих предков, кровной любовью к своей земле, гармоническим единством с родной природой. Глубокая целесообразность «русского мира» для молодого Бунина была очевидна.

Показательно и стремление еще начинающего писателя прикоснуться крусской святости, деликатно и сдержанно осмыслить этот феномен, тонко опозитизировать его: этим отличаются рассказы «Святые горы», «Кастрюк» (1892), «Мелитон» (первоначальное название – «В скиту», 1900–1930).

25-летним Буниным был написан рассказ «Святые горы»(1895), запечатлевший его паломничество в древний монастырь на Святых Горах на Донце. Трудно переоценить умение совсем еще молодого человека глубоко прочувствовать иноческий, старческий подвиг, совершавшийся в глубочайшей древности, оценить его нравственную высоту, высоту его святости. И особенно ценно то чувство преклонения и благодарности, которое испытывает молодой герой Бунина в монастыре: «Я успеа сходить и на вершину горы, в верхнюю церковку, нарушил шагами ее гробовую тишину<...>Поставил и я свою свечу за того, кто, слабый и преклонный летами, падал ниц в этом храме в те давние грозные ночи, когда костры осады пылали под стенами обители...» [1, с. 265].

В своих ретроспективных живописных картинах писатель создает идиллический мир старинного деревенского «лада», когда органически неразрывной была взаимосвязь человека и природы. Тогда люди умели радоваться, как дети, своей причастности к Божественному мирозданию. И даже бородатые мужики, как истые потомки русичей, «улыбались из-под огромных березовых венков», и пелись «трогательные молебны перед кроткой заступницей всех скорбящих, в поле под открытым небом...»; тогда и береза «радовалась», «была счастлива и сияла» (Рассказ «Эпитафия») [2,с. 344].

«Русский мир» под пером молодого Бунина мог выглядеть удивительно гармоничным, что тоже было связано для него с постижением старости как некоего онтологического статуса: он рисует образы стариков, чья жизнь воспринималась в ореоле обычного крестьянского быта, но так тонко опозитизированного автором, что этот быт становится подлинным бытием – мир и человек неразрывно и целесообразно связаны в одно целое. Таков рассказ «Кастрюк».

Лиро-эпический синтез, свойственный прозе Бунина с ранних пор, способствует необычайной смысловости каждого фрагмента текста. Писатель «вписывает» в мировосприятие старика все живое вокруг, рисуя благоденственную картину всеединства крестьянского мира, прекрасной своей целесообразности: «По дороге назад дед поболтал с пастухами и полюбовался на стадо. – Дюже хороши ноне корма будут! – сказал он» [3, с. 182] (Курсив мой. – В.З.). А когда они с внучкой увидели сосущего матку ягненка, «дед засмеялся от удовольствия» [3, с. 182]. Явно воспринимаем своего героя, старого крестьянина как органическую часть этого прекрасного мира, в финале рассказа Бунин поэтически-трепетно проводит еще один, – самый главный вектор – *«высь, к Божественным сферам мироздания*: «А когда лошади спокойно вникли в корм и прекратилась возня улегшихся рядышком ребят... дед постлал себе у межи полушубок, зипун и с чистым сердцем, с благоговением стал на колени и долго молился на темное, звездное, прекрасное небо, на мерцающий Млечный Путь – святую дорогу ко граду Иерусалиму.

Наконец и он лег» [3, с. 188].

Трогателен звучащий здесь мотив *чистоты* старческой души рядом сдетской непосредственностью. Явна авторская аллюзия на известные

строки Евангелия: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф, 18].

Трудно переоценить значение жизненных постулатов, ненавязчиво утверждаемых художником: лирически-умиротворенная картина крестьянской жизни оказывается вместе с тем и мажорно-действенной благодаря глубоко осознаваемой Буниным целесообразности этой жизни, с ее «вписанностью» в привычный и несмотря ни на что прекрасный круговорот природного бытия, извечно освященный Божественной благодатью.

И.С. Шмелев оставил в русской литературе XX столетия самые заметные художественные памятники «русскому миру» в своих столь теперь известных произведениях «Богомолье» и «Лето Господне», созданных в эмиграции. В начале же XX века в его творчестве доминировали тенденции, соотносимые с демократической традицией русской литературы, с пафосом социально-критическим, но в ряде его произведений обнаруживаются и очень глубокие представления об идеальных началах национального жизнеустройства. Об этом свидетельствуют рассказы «Росстани» (1913), «Карусель» (1915), «Лихорадка» (1915), повесть «Неупиваемая Чаша» (1918).

«Росстани» – это и лирическая поэма о благой взаимосвязи человека и природы, и повесть с проявляющимися в тексте чертами житийного жанра, жанра семейной хроники, – то есть, налицо характерный для прозы Серебряного века жанровый синтез, способствующий произведение малой формы сделать необычайно смыслоемким. В данном случае «русский мир» под пером И.С. Шмелева предстал в поэтическом обрамлении тихой речки Ключевой, с героем, прожившим свою жизнь в согласии со своей совестью, строгательно-любовными отношениями людей разных поколений, разного социального положения.

Название рассказа символично: это старинный народный вариант слова «расставания». Здесь речь идет о последних месяцах жизни старого человека, Даниила Степаныча, после долгих лет предпринимательских трудов в Москве возвратившегося в родную деревню с поэтическим названием – Ключевая.

Элегический мотив расставания с жизнью, предстоящего старику, оказывается у Шмелева органически связанным с теплым лирическим мотивом встречи – радостной встречи с родными краями. Но не только. В подтексте рассказа ощутимо просвечивает мысль о радости возвращения человека к самому себе истинному: к утерянному раю своей души, которая теперь очищается, возвращается детски-радостное приятие мира с умением видеть красоту во всем окружающем: «Радовало его, что играют над ним белые голуби, что весело постукивают и скрипят скворцы, звонко трубит еще не отелившаяся корова...» [4, с. 284]. И – органическое стремление вернуть чувство радостной целесообразности крестьянского труда: «Пробудилась в нем, от поколений зачатая, страсть – сажать, сажать, растить» [4, с. 297].

Трудно переоценить в эпоху назревающих социальных катаклизмов значение негромко утверждаемых Шмелевым вечных ценностей бытия через внимание к череде быстротекущих дней, – этими вечными ценностями озаренных.

Объединяющая «русский мир» православная вера эстетически осмысляясь в эти годы Шмелевым многопланово: в 1918-м Шмелев создает свою несравненную «Неупиваемую Чашу».

Об этом уникальном в русской литературе произведении написано уже немало, в ракурсе наших размышлений акцентируем следующее. Верная православная интуиция привела художника к постановке в центр своего произведения идею творчества: и собственно иконописного, издревле требовавшего от мастеров огромной духовной работы, и духовного делания героев произведения, обычных русских людей, каким был Илья Шаронов, несмотря на его талант. И самое главное: в заглавие

повести вынесено название иконы, а, как известно, именно почитание икон особенно глубоко объединяет православный мир, – тем более, что речь идет об иконе Богоматери, Чье прославление на Руси было трепетно-теплым.

Именно вокруг иконы осуществляется действие повести, весь художественный мир произведения центрированно направлен к ней, – этот прием как бы повторяет известные принципы организации иконописи, наружной храмовой отделки, когда вокруг образа Богоматери собирается весь тварный мир во славу Ее и в поклонение Ей. Так духовно, художественно-проникновенно внушал И.С. Шмелев своему читателю неколебимые Истины, долженствующие, по его убеждению, вновь утвердиться в русской жизни, разорванной социальными бедами.

В.В. Розанов вскоре после первой русской революции написал произведение, в котором глубоко выразил типологически сходные представления Ив. Бунина и Ив. Шмелева мысли: это путевой очерк «Русский Нил»(1907).

Путевой очерк, как известно, принадлежит к древнейшим жанрам русской литературы: восходит к популярному и любимому в народе жанру «хождения» и имеет многовековую историю. Жанр хождения всегда выражал устремления души русского народа к идеальному в человеке, к святости. В XIX веке он приобрел новый облик, прежде всего связанный сустремленностью писателей к жанровому синтезу. Это свойственно и произведению В.В. Розанова «Русский Нил». Детство и юность Василия Васильевича Розанова были тесно связаны с Волгой: родился он в Ветлуге, раннее детство прошло в Костроме, затем – гимназические годы в Симбирске, Нижнем Новгороде. В 1907 году, уже «почти в старости», как писал он (ему было тогда 51 год), Розанов предпринял путешествие по Волге, чтобы «пережить “опять на родине”...этот трогательный сюжет многих великих русских поэтов»[5, с. 531].Вышедшее после этого путешествия эссе «Русский Нил» являет собой жанровый синтез путевого очерка, автобиографического повествования, философских раздумий.

В ограниченных рамках данного материала сконцентрируем внимание лишь на проблеме «мир Волги» в понимании и художественном воспроизведении В. Розанова.

Великая русская река является центральным образом произведения, притягивающим пристальное внимание писателя. Через постижение ее исторической роли в жизни России Розанов стремится понять глубинный смысл национальной ментальности, уловить динамику жизненного течения. Прежде всего восприятие Волги дается у него через издревле принятое в народе отношение к ней: «“Кормилица-Волга” ... Так почувствовал ее народ в отношении к своему собирательному, множественному, умирающему и рождающемуся существу... “Мы – дети ее; кормимся ею. Она – наша матушка и кормилица”. Что-то неизмеримое, вечное, питающее...» [5, с. 526]. Такое благодарное родственное чувство наш народ испытывал к Волге, размышляет Розанов, главным образом, оттого, что «те неисчислимые источники пропитания, которые она открыла ему в разнообразных промыслах, с ней связанных...» разительно отличались от тех, к примеру, что давали фабрики, шахты, нефтяные промыслы, где хлеб «с польною, с отравой. Волжский “хлеб” – в смысле источников труда – питателен, здоров, свеж и – есть воистину Божий дар...» [5, с. 527].

Можно выделить в розановском взгляде на Волгу такие представления: *своеобразная изолированность* волжского бытия, его *цельность*, воплощение неких вечных начал русской жизни, ее исторической глубины, и – *одухотворенность* этого мира. «“Мир Волги”, – восклицает писатель, – как это идет! Свой особый, замкнутый, отдельный и самостоятельный мир. Как давно следовало бы не разделять на губернии этот мир, до того связанный и единый, до того общий и нераздельный, а слить его в одно!» [5, с. 550].

Историческая жизнь Волги интересовала писателя особенно: именно ее осмысление помогает ему лучше понять и оценить вечное в текущих днях современности. Понятие исторического в очерке неразрывно связано с православной сакральностью русской жизни.

Биограф В.В. Розанова Э. Голлербах писал, что, постигая Розанова «от внешнего к внутреннему», мы почувствуем, что нужна гениальная проницательность, гениальная прозорливость, чтобы в тысяче мелких, будничных событий, мимо которых почти все проходят сравнодошным лицом, увидеть отпечаток «мира иного», найти глубокий смысл, угадать непреходящее значение» [6, с. 61].

Очень дороги Розанову маленькие старинные волжские города. Им подмечается, что «...храм Божий был единственным не частным, не личным достоянием в городе, единственным местом, где собирался народ и где он единым в общих молитвах, обрядах, в упованиях и таинствах» [5, с. 539]. Наиболее поэтически возвышенные строки этого произведения посвящены именно увиденным на Волге храмам; и именно они для Розанова есть высшее воплощение высокой духовности волжской жизни в еенеобозримой исторической перспективе. Розанов был убежден, что «родник жизни всякого народа лежит в его отношениях к трансцендентному миру, в его понятиях о Боге, о душе, о совести, о жизни здесь и судьбе души после смерти» [5, с. 528].

Путевой очерк Розанова назван «Русский Нил». Символика заглавия призвана возвеличить значение Волги, показать ее сакральную роль в жизни России. Волга в соотнесенности с сакральной рекой древней цивилизации воспринимается Розановым как воплощение жизненной мощи, неодолимой устремленности в обнадёживающее будущее: «И вот мне захотелось взглянуть на эти тихие воды, может быть б у д у щ и е “воды”, в смысле далекой и новой судьбы, какая сложится на этих берегах для нашего племени. Сказал же о нем Лермонтов вещие слова: “Россия в с я в б у д у щ е м”. Сказал и обвел в своей черновой тетради эти слова чертою, как особенную и преимущественную свою веру, как свое горячее убеждение и предвидение» [5, с. 530]. (Разрядка автора).

Итак, мы выделили из очерка Розанова лишь те его мысли, в которых, на наш взгляд, сконцентрировались его глубокая образная характеристика «волжского мира», являющегося для Розанова своеобразной гармонической моделью национального жизнеустройства, близкой к идеальной. В пору создания очерка бытие России было далеко от идеальности, и писатель-философ это хорошо осознавал. Однако он признавался в неизменной любви к «горькой и благородной русской земле» и призывал к этому своего читателя: «И клянусь, как ни бедна и истерзана и, наконец, унижена теперь наша Русь – я не хотел бы ни за что быть сыном какой-нибудь другой земли, кроме нее. Я думаю, тысячи читателей, пробежав эти строки мои, скажут: “аминь”» [5, с. 589].

Русская живопись Серебряного века, как известно, являет собой пример чрезвычайно яркого и эстетически многообразного расцвета многих дарований; это был период совершения важных художественных открытий в различных направлениях искусства живописи, определивших его дальнейшее развитие.

В аспекте наших рассуждений выделим пока лишь два имени: это Б.М. Кустодиев и М.Н. Нестеров. Именно в их творчестве особенно заметно проявилось стремление выразить свое представление о красоте «русского мира», – как потом вскоре выяснилось, о красоте «уходящей Руси». Не всеми и тогда, и, тем более, позднее, был понятен глубинный пафос их творений, с разных позиций художники слышали критику в свой адрес.

Сегодня очевидно: народные праздники, которые подарил нам на своих полотнах Б.М. Кустодиев – это эстетическая модель идеального состояния жизни-радости огромного космоса русской жизни – деревенской, провинциально-городской, удивительно цельной и многогранной.

Ключевой мыслью картин-праздников Б. Кустодиева стало явно просматривающееся в них соборное начало национального бытия; органичность искрящейся, задорной радости от заслуженного трудами праздника в одних картинах, и радостная праздничность труда – в других. Включенность в панораму общей мирской жизни не только ее важнейших знаковых составляющих: обязательное присутствие храмов и храмовых комплексов, поэтичной родной природы снеизменной красавицей-рекой, но и, казалось бы, совсем незначительных, но так утепляющих полотна художника таких образов-деталей, как птицы, домашние животные, атрибуты бытового интерьера, одежды и проч.

Радость, исходящая из полотен художника, сочеталась и с настроением спокойствия, устойчивости русской жизни. Это чувствовалось даже в связи свосприятием его портретной живописи, в частности, знаменитых волжских купчих. Современники вспоминали о выставке «Мира искусства» в 1915 г.: «Помню “Купчиху” Кустодиева, восседающую на сундуке <...>, – к ней невозможно было подойти. Публика стояла амфитеатром и не уходила. Все жаждали именно “эту Россию” и чувствовали, что эта Россия или вот-вот исчезнет, или уже исчезла... Тут был успех не только живописи, а чего-то внутреннего, о чем может вести беседу художник со зрителем. В этой мечте о России без драм, без “Грозы”, без Кабанихи, без Катерины Измайловой – секрет успеха Кустодиева...» [7, с. 98].

Разумеется, эти произведения воспринимаются как оставленный нам образец идиллического восприятия жизни, но ведь именно идиллия всегда осознавалась как мечта об идеальном состоянии земного бытия.

Раннее творчество М.Н. Нестерова, который уже к концу XIX столетия был хотя и молодым, но уже сложившимся художником, автором известных картин «Христова невеста»(1887), «Пустынный»(1889), «Видение отроку Варфоломею»(1889–1890), «Юность преподобного Сергия»(1895) и др., раскрывало, казалось бы, иные по сравнению с кустодиевским творчеством, но на самом деле весьма сходные в глобальном масштабе национального бытия начала. Это именно идеальные начала: извечная устремленность русского мира к святости, всегда соотносившейся в сознании русских людей с высшим нравственным абсолютом.

Идея русской святости, помогающая человеку восходить к Божественной истине, выраженная на его полотнах во многом через одухотворенное видение русской природы, лирически объемлющее и землю, и небо, поэтически воплотилась во многих картинах Нестерова – от скромных камерных («Под Благовест»(1995), «Тихая жизнь»(1901), «Молчание»(1903), «Тихие воды»(1912) и др.) до масштабных полотен («Святая Русь»(1901–1905), «На Руси (Душа народа)» (1916)).

Картиной, в которой Нестеров обретает себя, искусствоведы справедливо называют «Пустынника». В ней обозначились наиболее показательные для всего дальнейшего творчества художника черты его природного дарования: мягкое лирическое начало, тихая любовь к негромкой красоте русской природы и – умиротворенная созерцательность, связанная с постижением красоты молитвенного подвига. В центре картины – бредущий по тропинке сухонький старец с белой бородой, в черном монашеском одеянии, с посохом и четками. Удивителен мягкий взгляд его, устремленный на тропинку и выражающий светлую сосредоточенность, – взгляд, как бы *прозревающий* мир иной. Старец Нестерова является собой человека, одновременно пребывающего в состоянии гармонии и с миром дольным, и с миром горним, открывшимся ему в его молитвенных созерцаниях.

Этот образ углубляет воссозданная Нестеровым природа. Только по привычным хрестоматийным меркам природу здесь можно назвать фоном картины. Представляется, что она – равноправный участник тихого «действия» этого полотна. Художник не просто пишет пейзаж – он живописует одухотворенное *состояние* природы, глубоко созвучное умиротворенной созерцательности старца. Картина называется «Пустынный», – пустынь

ным является и северно-русский ландшафт. И жизнь инока в пустынно-жителенстве увидена художником исполненной светлой духовной сосредоточенности, работы мысли, сердечной настроенности на добро, – и жизнь пустынной природы тоже представлена во внутренней динамике, рождающей эффект гармоничного лада, светлой целесообразности Божьего мира. Это подчеркивается мотивом задумчивой предосенней тишины, в которой застыл и перелесок, и зеркально отражающие его воды. Однако в картине заметно и тонко обозначенное движение навстречу старцу: к нему протянулась веточка рябины, мягко склоняются перед его стопами травинки. А маленькая елочка, тонкой стрелкой устремленная ввысь, символизирует не только связь земли и неба, как и положено архетипу дерева, – ее образ, как и образ старца, говорит о трепетности «живой жизни» в этом мире. Но в негромкой мажорной интонации картины ощутима уверенность художника в защищенности этого мира именно благодаря его созерцательной устремленности к миру горнему.

Полагаем, даже на избранных примерах из русского искусства Серебряного века, приведенных нами, можно судить о существовавшем тогда в русском обществе, – несмотря на возрастающие исторические катаклизмы, – а, скорее, вопреки им, – понимания значимости старинного российского уклада жизни, тех духовных, культурных национальных традиций, которые всегда были залогом устойчивости бытия. Цельность и органичность, поэтичность и одухотворенность соборного «русского мира» стремились запечатлеть в своем творчестве многие замечательные художники слова и кисти, и сегодня их произведения воспринимаются как оставленный нам образец гармонии жизни, утраченной, ушедшей в прошлое, но – непреодолимо притягательной в своих вечных, непреходяще прекрасных константах.

Приведенные выше примеры из творческого наследия Б.М. Кустодиева свидетельствуют, что в русском искусстве начала XX века обнаружилось и заметное стремление эстетически осмыслить соотношенность, на первый взгляд, незначительных мгновений, состояний современного бытия с представлением о прекрасном. В национальном художественном сознании мгновение бытия «оправдывалось» и утверждением значимости самых обыденных жизненных проявлений, и его сопряженностью с духовной вертикалью. Именно в быстротекущей череде обычной жизни обычных людей авторы пытались усмотреть высший смысл человеческого бытия. И, полагаем, в этой сфере находились замечательные ответы, именно здесь обнаружился тот мощный жизнетворческий потенциал, который дал эпохе ее имя – русский Ренессанс.

Обозначим на избранных примерах самые характерные в этом плане тенденции. Сразу же стоит сказать, что творчество многих художников слова и кисти может быть введено в русло подобного художественного поиска, связанного с заметным проявлением *чувства красоты обыденного*, но все же наиболее ярко его можно проследить в прозе Ив. Бунина, Ив. Шмелева, Б. Зайцева, С. Сергеева-Ценского, В. Розанова, в живописных работах И. Левитана, К. Коровина, В. Серова, З. Серебряковой. Выделим некоторые имена и произведения.

Как было показано выше, рассказы Ив. Бунина на многих примерах убеждают, как возмущала его гармоничная целесообразность крестьянского патриархального бытия. Представлениями о целебной значимости для человека и мира присутствия в нем такого рода радости проникнуты многие страницы его «деревенской» прозы, особенно там, где героями оказываются старики, прожившие свою трудовую жизнь в *прекрасной целесообразности*.

На примерах частного жизненного пространства героев из скромной среды демократической интеллигенции схожая концепция бытия выражалась в произведениях раннего Б.К. Зайцева.

Жизнь воспринималась молодым писателем как высшая ценность, заключающая в себе огромный потенциал радости; человек в его рассказах

и повестях 1900-х годов ощущался как часть мироздания, равновеликая всему природному окружению, но не возвышающаяся над ним: идея всеединства бытия Вл. Соловьева нашла в Б. Зайцеве поэтического почтителя. Отсюда – так поразивший его читателей яркий праздничный тонус произведений, часто не содержащих привычного для литературы тех лет тревожного вопрошающего драматизма. Конечно, у Зайцева были и рассказы, содержащие драматические антиномии окружающего («Тихие зори», «Аграфена», «Спокойствие» и др.). Но доминировало у него столь редкое для той эпохи чувство гармоничности и целесообразности бытия. Именно отсюда происходила радостная приподнятость стиля его незатейливых по сюжету рассказов, *преображение обыденного сильным лирическим чувством*, идущим от очарованности жизнью (рассказы «Миф», «Полковник Розов», «Заря», «Молодые», «В деревне» и др.).

Писатель поэтизирует мир повседневной провинциальной жизни, среднерусский пейзаж, – привычный, но для Зайцева всегда прекрасный. Так передано настроение его героя при пробуждении в бедной усадьбе, после сна на сеновале: «Вот открываю глаза, и во все щели свет, свет! Скорее на воздух, не упустить минуты, за сарай, к саду... О, солнце, утро!» [8, с. 115].

В рассказе «Заря», позднее переработанном и легшим в основу первой повести под тем же названием автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба», подобное настроение лейтмотивно. Вот восприятие отца: «Что за роскошь – плыть за отцом на баркасе!» [9, с. 78]. Или: «Из окон Жениной детской, во втором этаже, виднелся склон к речке, луга, и далекий закат на горизонте. Много свету было в этом виде. Как будто окна выходили вообще на Божий мир, лежавший в таком просторе и ясности» [9, с. 51].

Светозноность зайцевских текстов – их родовая печать. Как в живописи импрессионистов свет заливал их полотна, создавая эффект общности человека к красоте окружающего, так и у Зайцева: человек «вписан» в благотворный солнечный мир, интуитивно ощущая свою с ним сопричастность. В рассказе «Миф» Зайцев рисует один день двух влюбленных в опустевшей усадьбе. И этот день оказывается необычайно наполненным эмоционально: от счастья любить, жить в мире солнца и света, от чувства благорастворенности в природе. Природный мир у Зайцева всегда дружелюбен к человеку и всегда с ним «на равных». Это создает особые импульсы радостного чувства приобщения к нему у героев. К примеру, когда Миша, герой рассказа, видит на ветке прозрачное спелое яблоко, ему кажется, «что скоро в этих любовных лучах сверху весь этот драгоценный клад истает, превратится в светлую стихию и уплывет радостно, кверху, как солнечный призрак. Миша смотрит на него с восторгом» [10, с. 54].

Благотворность для человека такого мировосприятия в молодости дает ему силы переносить грядущие жизненные тяготы, – таков подтекст ранних произведений Зайцева. Свет, выступающий у Зайцева объединяющей стихией мироздания, постепенно становится в его творчестве все более емким религиозно-этическим символом. Так, герой его последней предоктябрьской повести «Голубая звезда» Христофоров понимает, что столь необходимое человеку чувство гармонии, чувство радости бытия приходит, когда он живет «со всегдашним ощущением Света, то есть Бога», и это «и есть райская жизнь, о которой говорит Библия» [11, с. 142].

Во многом типологически сходные процессы обнаруживаются и в живописи начала XX века. Произведения многих молодых русских художников стали «утверждением постоянства и неизбытности солнца и света – этих источников жизнерадостности» [12, с. 226]. Картины и этюды прежде всего И. Левитана, В. Серова, К. Коровина, Б. Кустодиева обозначили стремление авторов посредством постижения красоты окружающего утвердить представления о высших ценностях бытия.

К. Коровин, первый русский импрессионист, писал о своем творческом кредо: «Красота и радость жизни. Передача этой радости и есть суть картины, куски моего холста, моего “я”» [13, с. 226].

Потребность петь о радости возникла у Коровина еще в 80-е годы: «Нужны картины, которые близки сердцу, на которые отзывается душа... нужен свет, больше отрадного, светлого...» – так писал он в своем альбоме [13, с. 83]. И тогда же художник пошел по пути отражения «отрадного» через живопись. Верно замечено, что «цветовое богатство мира, которое так подробно и увлеченно разрабатывает Коровин, превращается в богатство человеческих ощущений, говорящих о душевном мире самого художника» [14, с. 105].

Даже самые ранние его картины, написанные в 1880-е годы («В лодке», «Настурции», «За чайным столом»), свидетельствовали, что художник, воссоздавая обыденную действительность, преобразует ее богатством своих эмоций, восхищаясь красотой природы и сообщая ей одухотворяющее начало, – тем самым переводя повседневное, заурядное (в жизни людей, жизни природы) в ранг эстетически самоценного, прекрасного, возвышающего душу, а это значит, – и этически значимого. Поэтому непритязательность названий и сюжетов коровинских вещей: «Сарай», «Двор», «На даче», «Зимой», «Летом» и др. – концептуальна. Очевидно, что как импрессионистический колорист Коровин был еще и тонким лириком. Мажорная звучность, яркая красочность цветовых аккордов выражала у него безграничную радость «чувственного бытия человека и природы, слившихся в едином цветении, словно растворяющихся друг в друге» [14, с. 78].

Так, в картине «За чайным столом», написанной в Жуковке на Клязьме в семье Поленовых, по верному наблюдению В. Крутлова, «Коровина увлекала идея передать тепло дружеских уз, поэзию осмысленного человеческого существования, небогатого устоявшегося быта, наполненного интеллектуальными заботами, гармонию бытия» [14, с. 24].

Чувством неизбывной радости жизни наполнены и городские пейзажи К. Коровина: ялтинские кафе, парижские бульвары. В действительности прекрасного художник видел огромный смысл. Ему принадлежит такое несколько эпатажное, но глубоко осознанное высказывание: «Мастерская – это спасение мира от подлости, зла и несправедливости» [13, с. 84].

Выше шла речь о поэтизации повседневного бытия на художественных полотнах Б. Кустодиева. Кустодиевское начало в русской живописи, полагаем, более всего родственно мироощущению некоторых вещей дооктябрьского периода творчества Ив. Шмелева, воплотивших яркую «карусель» человеческого «кочевья» (рассказы «Карусель», «Виноград», «Весенний шум» и др.). (Особенно это начало, на наш взгляд, соотносимо с автобиографическими повествованиями И. Шмелева эмигрантских лет, – но это выходит за рамки данного исследования).

В коллизии обыденной жизни, зарисовки повседневной «карусели» бытия, Шмелев сумел вложить силу духа «живой жизни», тонко апеллируя к извечным, глубоко целесообразным духовным связям, о чем свидетельствует, например, рассказ «Карусель» (1914). Шмелевские вещи всегда таят в себе символику. Незатейливость сюжета не может обмануть искушенного читателя. Так и здесь. По Шмелеву, мир обыденной человеческой жизни бывает хаотичен, в нем, как в беге карусели, порой трудно обнаружить целесообразность, оправдывающую этот повседневный, хотя и порой радостный круговорот, – но это только на первый взгляд. Подобно художнику-живописцу, Шмелев графически обобщенно набрасывает картину «суегазированной пестроты человеческого кочевья» с его «гомозливой беготней и стукотней» [15, с. 224]. И тут же писатель дает зарисовку в совершенно других тонах: «Падает золотой вечер... Церковь теперь другая, розовая, легкая, теплая. Если подняться на паперть, на третью ступень, – так много золотого света на закате... Горит вся река,

от края и до края, горят золотые зеркала оставшиеся на пойме лужи...А вот уже и в красной заре небо над рекой... В красном огне небогатые кресты, в красном сиянии Всевидящее Око...» [14, с. 225].

Стремясь вселить в душу читателя свою убежденность в неслучайности красоты мироздания, художник выходит даже на непосредственный разговор с ним, вводя в финал рассказа свои сокровенные думы: «Застоялось все, живет в неурочных огнях. Чего-то ждет. Чего же ждать-то? Или еще не все, чего стоит ждать, затопталось в беге, не все еще растерялось в гомозливой хлопотне? Так все насторожилось, так все притихло, точно вот-вот из этой свежей весенней ночи выйдет неведомое, радостное несказанно, чего ясно не сознавая, все ждут...» [14, с. 225]. Трудно переоценить в эпоху назревающих социальных катаклизмов значение негромко утверждаемых Шмелевым вечных ценностей бытия через внимание к череде быстротекущих дней, – этими вечными ценностями озаренных.

Итак, подводя итоги, стремясь кратко определить своеобразие общего поиска художников условно выделенной нами типологической ветви в русском искусстве Серебряного века, заметим, что в их настойчивом стремлении обнаружить и утвердить в окружающей человека обыденной жизни прекрасные объединяющие начала бытия, заключалась, прежде всего, убежденность в необычайной важности этого *чувства прекрасного*. Как в жизни отдельного частного человека, так и во всеобщем национальном бытии оно связывалось прежде всего, с ощущением Божественной красоты мироздания, неслучайности ее благодатного воздействия на душу человека. В красоте обыденного, каждодневного виделась актуализированная Вл. Соловьевым мысль о безусловной причастности жизни людей к Божественной гармонии, разлитой повсюду в мире и свидетельствующей о всеобщей предназначенности людей к счастью.

Полагаем, не только нельзя недооценивать эти «микросюжеты», о которых шла речь выше, – но, напротив, в них, как и в многих других, не упомянутых здесь нами, – настойчиво проводилась идея огромной национальной важности: стремление опозитизировать свой родной, исконно-русский мир в его вековых константах, выражающих национальное самосознание. «Микрокосм» частного бытия, органически вписанный в национальный «макрокосм», оказывался освещенным и освященным благодатным светом радостного приятия жизни, – а это становилось залогом ее устойчивого исторического течения. Наконец, собственно присутствие этого чувства в национальной жизни, воспеваемое русскими писателями и живописцами рубежа XIX–XX веков, косвенно служило поэтизации прекрасных здоровых начал национального характера. Чувство красоты обыденного, повседневного в художественном сознании авторов приводило их к убеждению в существовании высших начал бытия, к поэтизации исконных основ национальной жизни.

Заметим, что эта идея имела и аксиологическую составляющую: художники воспитывали в зрителе, читателе умение ценить преходящие и в то же время являющиеся непреходящими простые и вечные истины: жизнь изначально прекрасна, умение радоваться красоте Божьего мира соединяет каждое мгновение радости с Вечностью.

Литература

1. Бунин И.А. Святые горы // И.А. Бунин. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 1. М.: Правда, 1988. С. 261–266.
2. Бунин И.А. Эпитафия // И.А. Бунин. Собрание сочинений: в 4 тт. Т.1. М.: Правда, 1988. С.341–345.
3. Бунин И.А. Кастрюк // И.А. Бунин. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 1. М.: Правда, 1988. С. 179–188.
4. Шмелев И.С. Росстани // И.С. Шмелев. Сочинения: в 2-х тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 277–341.

5. Розанов В.В. Русский Нил // В.В. Розанов. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. С. 525–590.
6. Голлербах Э.Ф. В.В. Розанов. Жизнь и творчество. Петербург: Полярная звезда, 1922. 110 с.
7. Цит. по: Турков А.М. Б.М. Кустодиев. М.: Искусство, 1986. 159 с.
8. Зайцев Б.К. Полковник Розов // Б.К. Зайцев. Сочинения: в 6 тт. Т. 2. Полковник Розов. Рассказы. Изд. 2-е. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1918.
9. Зайцев Б.К. Заря // Б.К. Зайцев. Атлантида. Калуга: Институт усовершенствования учителей, 1996. С. 49–172.
10. Зайцев Б.К. Миф // Б.К. Зайцев. Сочинения: в 6 тт. Т. 1. Тихие зори. Рассказы. Изд. 2-е. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1918.
11. Зайцев Б.К. Голубая звезда // Б.К. Зайцев. Голубая звезда: Рассказы. Роман. Повесть. Главы из кн. «Москва». Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. 364 с. С. 1229-235.
12. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М.–Л.: Искусство, 1966. 391 с.
13. Константин Коровин вспоминает... М.: Изобразительное искусство, 1990. 606 с.
14. Коган Д.З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964. 359 с.
15. Шмелев И.С. Карусель // Иван Шмелев. Светлая страница: Калуга: Институт усовершенствования учителей, 1996. С. 214-225.