

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 4. С. 159–182.

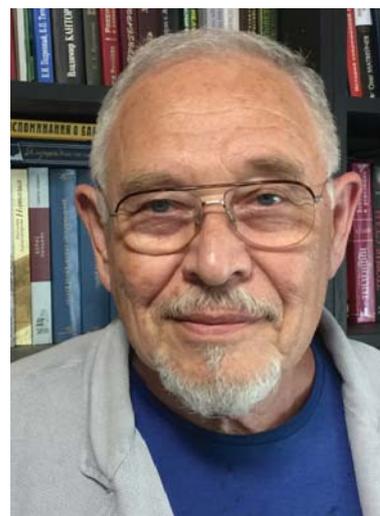
Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2022. Vol. 5, no. 4. P. 159–182.

Научная статья / Original article

УДК 94(4)»1914/19

doi:10.17323/2658-5413-2022-5-4-159-182

## ВОЙНА, РЕВОЛЮЦИЯ, АГОНИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА



**Владимир Прохорович Булдаков**  
Институт российской истории  
Российской академии наук,  
Москва, Россия, kuroneko@list.ru



**Аннотация.** Вопрос о том, умерла ли культура Серебряного века естественной смертью или была уничтожена большевиками с помощью Пролеткульта и авангарда, как ни странно, всё еще является предметом дискуссии. На деле вопрос не столь сложен, если вспомнить, как поэты Серебряного века реагировали на Первую мировую войну. В их среде преобладало ощущение беспомощности: старые культурные ориентиры рушились уже в силу того, что в них весьма сильны были элементы эстетической ностальгии. Культурный шок породил и футуризм — как западный с его культом «освобождающей» войны, так и отечественный, отмеченный радикальным пацифизмом. Нельзя забывать, что Серебряный век российской культуры при всей его противоречивости был ориентирован на этос западного Просвещения, который с началом Первой мировой войны потерпел выразительный крах. С другой стороны, элитарные основания Серебряного века подрывались массовой культурой, не говоря уже об охлократии, воцарившейся в 1917 году. Что касается Пролеткульта, то в своих

эстетических основаниях он был слишком слаб для сокрушения «отжившей» культуры. Большевики, если вспомнить позицию Л. Троцкого, также не спешили расправиться с «буржуазным» культурным наследием. В общем, Серебряный век болезненно угасал вместе с судорогами всей эпохи Просвещения.



**Ключевые слова:** Россия, начало XX века, Серебряный век, поэзия, литература, живопись, музыка



**Ссылка для цитирования:** Булдаков В. П. Война, революция, агония Серебряного века // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 4. С. 159–182. doi:10.17323/2658-5413-2022-5-4-159-182.

---

### *Memory of Culture*

#### WAR, REVOLUTION, AGONY OF THE SILVER AGE

**Vladimir P. Buldakov**

The Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia, kuroneko@list.ru



**Abstract.** The question of whether the culture of the Silver Age died a natural death or was destroyed by the Bolsheviks with the help of the Proletkult and the avant-garde, is still a case of debate. In fact, the question is not so complicated, if we recall how the poets of the Silver Age reacted to the First World War. A feeling of helplessness prevailed among them: the old cultural landmarks were already collapsing due to the fact that elements of aesthetic nostalgia were very strong in them. Futurism also gave rise to culture shock, both Western, with its cult of “liberating” war, and domestic, marked by radical pacifism. We must not forget that the Silver Age of Russian culture, for all its inconsistency, was oriented towards the ethos of the Western Enlightenment, which suffered an expressive collapse with the outbreak of the First World War. On the other hand, the elite foundations of the Silver Age were undermined by mass culture, not to mention the ochlocracy that reigned in 1917. As for the Proletkult, in its aesthetic foundations it was too weak to crush the “obsolete” culture. The Bolsheviks, if we recall the position of L. Trotsky, were also in no hurry to deal with the “bourgeois” cultural heritage. In general, the Silver Age was painfully fading away along with the convulsions of the entire Enlightenment.



**Keywords:** Russia, early 20<sup>th</sup> century, Silver Age, poetry, literature, painting, music



**For citation:** Buldakov, V. P. (2022) “War, Revolution, Agony of the Silver Age”, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 5(4), pp. 159–182. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2022-5-4-159-182.

Обычно Серебряный век русской культуры связывают с именами А. Блока и А. Ахматовой, З. Гиппиус и Д. Мережковского, а также целой плеядой живописцев, чье творчество так или иначе отражали журналы «Мир искусства» (1898–1904, С. Дягилев, А. Н. Бенуа), «Весы» (1904–1909, С. А. Поляков), «Золотое руно» (1906–1909, Н. П. Рябушинский), «Аполлон» (1909–1917, С. К. Маковский). Выделяют и творчество таких философов, как Н. А. Бердяев и П. А. Флоренский. Такое представление утвердилось под влиянием эмигрантской ностальгии, антиподом которой стали советские «антидекадентские» инвективы. Несомненно, знаковый образ Серебряного века определяли модерн и символизм. На деле явление было шире и захватывало буквально все области культурной жизни с 1890-х до 1917 года.

В данном случае разговор пойдет не о поэтике Серебряного века, а о внутренних факторах, взламывающих его и без того нестойкие устремления. И в советское, и в постсоветское время считалось, что к октябрю 1917 года русское искусство оказалось в состоянии творческого кризиса, о чем писали и художественные критики, и сами художники [Лапин, 1983; Манин, 2008]. Но такая точка зрения уязвима своей безальтернативностью, связанной с событиями войны и революции. В связи с этим возникает вопрос: насколько органичным, жизнеутверждающим и телеологичным был Серебряный век *изнутри*? Мог ли он измениться и изменить культурное лицо России соответственно новым общественным запросам и вызовам эпохи? Как смотрели на происходящее сами его участники? Насколько они были «самокритичны»?

Объективно тогдашняя культура была призвана изменить мироощущения людей посредством искусства. Однако еще В. С. Соловьев уловил склонность наиболее заметных ее представителей к манерничанью и экзотике. «Мандрагоры имманентные / Зашуршали в камышах, / А шершаво-декадентные / Вирши в вянущих ушах» [Соловьев, 1990, с. 101], — так звучали его пародийные стихи (1895). Это было похоже на окончательный приговор безвкусию, возведенному в поэтический стиль. Между тем творческие поиски в России, ринувшейся в буржуазную современность, продолжились, причем с

оглядкой на традицию, включая самодеятельное народное творчество [Очерки ... , 2022. С. 9].

Еще перед войной говорили, что «вся ретроспективность литературы и искусства, показывая отдельные замечательные дарования, свидетельствует об исключительном убожестве современной России» [Врангель, 1913, с. 6. Цит. по: Новые книги ... , 1913, с. 84]. Но одновременно признавалось, что «футуризм есть нечто большее, чем школа, основанная в Италии по прихоти одного миланского поэта-фабриканта... Смысл и неоспоримая новизна его в таком полном, совершенном, огульном, краугольном и основополагающем отрицании прошлого, какого еще не было прежде. Футуризм есть благоговение перед будущим». А перед войной становилось «жутко от чего-то уродливо нового: колеблется последняя наша твердыня — искусство: отрицание прошлого проникло впервые в последнее святилище» [Чудовский, 1913, с. 25–26, 30]. Нет ли в этом чрезмерной доли самоговора?

Уже в эмиграции С. К. Маковский, редактор наиболее авторитетного художественно-критического журнала «Аполлон», по-своему оценил достижения Серебряного века. «Странную, бесконечно пеструю картину представляла русская живопись... — утверждал он. — Иностранцы еще пожалеют, что так мало интересовались культурой предреволюционной России. Зрелище было единственное в своем роде, соответствовавшее тому поистине небывалому смешению языков, и в социальных отношениях, и во всем духовном и материальном укладе жизни, которое царило у нас в конце злополучного государственного правления Николая II». При этом новаторство находило свою публику. Что двигало этим процессом? По его мнению, это была «русская анархия с бесчисленными “претендентами”, эти контрасты в технике и в духе искусства, эта неувыдаемость давно осужденных пережитков и смехотворных провинциализмов и этот фанатический натиск новаторов “море по колено”!.. С одной стороны, это неистоцимый вкус к стилю и стилям, изысканные праздники театрального декоративства, возрождение старины, своей и чужеземной, народного кустарничества, религиозной живописи, ампириной классики, итальянского Ренессанса, и с другой — упорный эпигонизм, какого не знал мир, безнадежное повторение задов! И рядом... сосуществование утонченности... и принципиальной корявости, консерватизма непробудного и своеволия безудержного, европейства и азиатчины, космополитизма, народничества, декадентства, кубизма, классицизма, импрессионизма, византийства, футуризма... все это столпотворение живописи могло случиться только в России и только в XX веке» [Маковский, 1999, с. 108–110]. В общем, это было эстетизированным отражением противоречий тогдашней империи, словно разрывавшейся между прошлым и будущим.

Дело в том, что в живописи, помимо торжествующих мирискусников, продолжали свое существование нелюбимые ими передвижники и даже академики. Непроизвольное смешение стилей проявило себя практически во всем вопреки «направленческой» нетерпимости авторов. Нечто подобное происходило в идейно-политической жизни, отмеченной поворотом от народничества к марксизму. При этом последний в его струвистском (а не ленинском) варианте отнюдь не претендовал на звание «единственно верной теории», а, напротив, нацеливался на усвоение всего многообразия русского и европейского философско-социологического наследия. На этом фоне проявила себя мода на ницшеанство. «Одну половину Ницше взяли босяки, другую наши декаденты-оргиасты», — иронизировал Д. Мережковский [Мережковский, 2018, с. 44].

В общем, Серебряный век питался противоречивыми философскими истоками и установками, связанными с общественными — как российскими, так и мировыми — стрессово-эмоциональными поветриями. Продолжалось столкновение славянофильских и западнических интенций. Логика и эстетика, расчет и эмоции формировали невидимый симбиоз, определивший дух боязливо-го обновления.

Вопреки сложившимся представлениям, очертить границы Серебряного века даже в узком («модернистском») смысле слова затруднительно. В данном случае этого не требуется: задача настоящего текста показать, в какой степени Серебряный век соответствовал вызовам времени. Чем был этот «век»: «лебединой песней» старой культуры или преждевременным всплеском русского Модерна? И с чем связано его окончание: с самораспадом или большевистской революцией?

Всё тогдашнее культурное общество жило смутными ожиданиями: то ли «великого переворота» (Л. Н. Толстой), то ли «века духовного обновления» (М. А. Горький), то ли «новой, неведомой культуры, которая с нами возникает, но и нас же отметет» (С. П. Дягилев) [Россия в Великой войне ... , 2014, с. 140]. Примечательно, что позднее Дягилев, с одной стороны, потянулся к «истокам» с помощью И. Стравинского и С. Прокофьева, с другой — контактировал в Италии с Ф. Т. Маринетти [Прокофьев, 2017, с. 551–552, 556].

Ситуацию в художественной жизни довольно точно охарактеризовал Л. Бакст: «Мы были свидетелями необыкновенного в истории искусств явления. За последние двадцать пять лет перед нашими глазами прошло (в одиночных случайных картинах курьезнейших художников) как бы “обозрение” всех живописных школ за время с XIII-го и до XIX-го века» [Бакст, 1909, с. 74]. Действительно, сколько было даровитых художников — столько и направлений.

Что лежало в основе происходящего? Некоторые, как водится в переломные времена, пытались морализировать. «Грех и порок сделались новыми идолами современности», — утверждал искусствовед Н. Н. Врангель еще в 1909 году [Врангель, 1909, с. 33]. Эсхатологическую тему продолжил Л. Бакст: «Катаклизм уже совершился — скажу в ответ художнику, предвидевшему катаклизм, — мы его только прозевали» [Бакст, 1909, с. 46]. Впрочем, против алармизма подобного склада еще в 1906 году возражал А. Блок. «Литературы великих мировых эпох таят в себе присутствие чего-то страшного, то приближающегося, то опять отходящего... — отмечал он. — Так кажется иногда в наше время; но это обманчиво. То, что имеет подобие смерча, есть только дикий вопль души одинокой, на миг повисшей над бесплодьями русских болот... И, может быть, ни одна литература не пережила в этой трепетной точке стольких прозрений и стольких бессилий, как русская» [Блок, 1906, с. 111]. Возникает вопрос: считал ли Блок, что его «Возмездие» также было навязано обманчивыми представлениями о происходящем в России?

Жизнеспособность всякого явления культуры наиболее отчетливо проявляет себя в переломные моменты истории. В этом смысле происходящее не внушало оптимизма. В мае 1914 года Н. Врангель утверждал: «Все, что мы годами стараемся создать, лишь сверхкультурная, упадочная погоня за переживаниями дегенеративной эпохи. В лучшем случае прощальный взгляд умирающего на свою жизнь. Это бы объяснило наш эстетический эклектизм... В нас нет собственной формальной воли, эстетическое сознание в нас лишь ретроспективный процесс» [цит. по: Зубов, 2004, с. 42]. Получалось, что российская культура пародировала общеевропейский упадок.

По-своему дополнял такие представления И. Северянин: «К началу войны европейской / Изысканно тонкий разврат, / От спальни царей до лакейской, / Достиг небывалых громад...». Результат «свирепствования» декадентов и кривлянья «изнервленных поэтесс» не замедлил сказаться: «Как следствие чуши и вздора — / Неистово вверглись в войну. / Воскресли Содом и Гоморра, / Покаранные в старину» [Северянин, 1990, с. 44–46]. Это было похоже на самокритику.

Первая мировая война выявила морально-эстетическую неуверенность корифеев тогдашней культуры. Последовали новые «саморазоблачительные» заявления: «Расколотовость социального организма и длительная аморфность отдельных общественных классов... были главной причиной той внезапности и кажущейся беспричинности, ...которые столь типичны для общей смены умственных течений конца минувшего века и начала века настоящего». Это связывалось с тем, что русское искусство «запаздывало». В силу этого «русской

литературе пришлось пережить свое освобождение от биологии, социологии, политической экономии, статистики и этнографии, а русскому искусству надо было освободиться от всего этого и еще от словесности, в частности — от публицистики» [Гидони, 1915, с. 18].

Правда, Г. Иванов утверждал, что с началом войны «по поэзии прокатилась волна прекрасной бодрости, трезвого и радостного воодушевления...» [Иванов, 1914, с. 52]. Это было похоже на попытку выдать желаемое за действительное. Тогдашний поэтический патриотизм носил вымученный характер, отмеченный поверхностной германофобией и славянофильскими иллюзиями. Поэты воспроизводили стандартные шапкозакидательские клише и геополитические прожекты (особенно касающиеся завоевания черноморских проливов), не стеснялись восторгаться разгромом германского посольства [Садовской, 1914, с. 13]. У некоторых это вызвало отторжение. З. Гиппиус отмечала, что молодые поэты устремились в военную тематику, «надрываясь в патриотизме». «И старые туда же... — добавляла она. — ...Мне пришлось делать доклад в нашем Р.[елигиозно]-ф.[илософском] обществе, где я доказывала, что всякая война — снижение общечеловеческого уровня. Мне два вечера возражали» [Гиппиус, 1991, с. 294]. В августе 1914 года она советовала поэтам помолчать в «часы неоправданного страдания», а в 1915 году констатировала, что «военный жар исчез» [Гиппиус, 1996, с. 70, 72, 77]. Свое отношение к пропагандистской лихорадке она выразила так: «Как противна наша присяжная литература. Завопила, как зарезанная, о войне с первого момента. И как бездарно, один стыд сплошной...» [Гиппиус, 1982, с. 114]. Между прочим, сама Гиппиус попыталась выступить на патриотическом поприще. Г. Иванов отмечал «туманно и неряшливо написанное стихотворение г-жи Гиппиус» [Иванов, 1914, с. 58]. Это было справедливо и по отношению к самому Г. Иванову: люди Серебряного века были весьма неустойчивы в своих этических основаниях [Buldakov, 2014, p. 25–52].

Своеобразную дань тогдашней германофобии отдали архитекторы. Еще до войны российских деятелей культуры возмущало построенное в 1912 году немецким конструктивистом П. Беренсом здание германского посольства на Исаакиевской площади. Теперь было заявлено, что этот «крикливый, неуклюжий *parvenu* претенциозно вышел в первый ряд и своим серым видом сразу нарушил красоту места». Беренс «хотел представить мировое государство, деловое и мощное своей грубо-физической силой». А поскольку немцы намеренно снабжают Россию «дешевым и плохим искусством», то надо отказаться от их работ, отдавая предпочтение произведениям французов и англичан [Очерки ... , 2022, с. 283]. Как известно, 22 июля 1914 года здание посольства подверглось разгрому «патриотичной» толпой.

Обнаружилась еще одна характерная тенденция. В марте 1915 года было образовано Общество возрождения художественной Руси. Инициатором его создания стал кн. А. А. Ширинский-Шихматов, доказывавший, что Петербург был и остается «нерусским» городом, а потому нужно бороться за «родную старину» путем распространения в народе знаний о русской истории и русском искусстве. Среди членов общества преобладали аристократы и сановники. Они предлагали ввести преподавание истории искусств в школе, собирались заняться собиранием памятников русского прикладного искусства [РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 2. Л. 1, 10, 214, 217, 240, 249–253; Д. 16. Л. 1–18]. Примечательно, что с обществом сотрудничали архитекторы, известные своими церковными работами, — А. В. Щусев, П. П. Покрышкин, В. А. Покровский, С. С. Кричинский [Очерки ... , 2022, с. 285].

«Есть что-то неприятное и мучительное в слишком легком, благодушном, литературно-идеологическом отношении к войне», — полагал Н. А. Бердяев [Бердяев, 1990, с. 44]. В свою очередь, А. Белый упрекал его за несвоевременность рассуждений о «Душе России» — это, как и «хлесткие рефераты», представлялось ему «пустопорожним занятием» [Андрей Белый и Иванов-Разумник ... , 1998, с. 51]. Однако поиски народной «души» захватили и художников. Известно масштабное полотно М. В. Нестерова «На Руси (Душа народа)». На нем, словно в едином порыве, выступают реальные люди и полумифические персонажи (Л. Н. Толстой, В. С. Соловьев, Ф. М. Достоевский, а также Иван Грозный, боярыня Морозова и др.). Впереди них непорочный отрок и медсестра, ведущая слепого солдата. Зрители, однако, не приняли картину — то ли война требовала иной стилистики, то ли мешало ощущение общественной разобщенности.

Подобные заключения могут показаться субъективными. Но есть и достаточно объективный критерий. Дело в том, что всю европейскую творческую среду захватила волна воинственно-романтического патриотизма: во Франции на полях сражений погибло более 200 поэтов, в том числе — Шарль Пеги, воспевавший культ национальной жертвенности. Но первым 22 августа пал Жан Аллар Меюс, молодой питомец Сен-Сирской военной школы. Перед отправкой на фронт он прочел своим товарищам оду «Завтра», содержащей характерные строки: «Мы ждали сорок лет», и убедил их пойти в атаку в белых перчатках и с бело-красными султанами на кепи. 23 апреля 1915 года в Галлиполи был убит Руперт Брук — молодой поэт-лирик, чья преданность «доброй старой Англии» граничила с танатоманией. Гибли не только поэты. На войну пытались отправиться Франц Кафка и 44-летний Анри Матисс. Стефан Цвейг стал офицером Управления пропаганды австро-венгерской армии. В марте 1916 года погиб не-

мецкий экспрессионист Франц Марк. Этот доброволец немного не дождался возврата с фронта в числе тех деятелей культуры, чье творчество было признано существенно важным для нации. Глядя на его полотна, трудно вообразить, что именно он заявлял, что «война станет прорывом к новой Европе, прорывом, пусть даже и жестоким, но благотворным» [Labry, 1917]. Очень многие готовы были умереть за «будущее» Европы (которое виделось, естественно, с позиций «своего» культурного гегемонизма).

Что касается российских поэтов, художников, музыкантов — от Владимира Маяковского до Сергея Прокофьева, — то они в большинстве своем старались «откосить» от армии или «пристроиться» подальше от передовой. Впрочем, власть не нуждалась в их патриотизме (в крикунах не было недостатка). Исключений в творческой среде было немного. Современники отмечали работы архитектора Л. Сологуба, добровольцем ушедшего на войну и оставившего своего рода визуальный дневник военных будней [Р-в, 1916, № 2, с. 37]. На моральной высоте творчества оставался Николай Гумилев, представший «человеком войны». Но в массе своей российская творческая элита, как и вся интеллигенция, тешила себя иллюзиями о «всенародном патриотическом подъеме». Пророческие слова А. Блока: «Здесь вместо храбрости нахальство, а вместо подвигов — психоз», — словно не были услышаны. А сам Блок предпочитал многозначительное, как казалось, молчание. В марте 1916 года в Москве в Художественном театре началась подготовка к постановке его драмы «Роза и крест», репетиции с перерывами длились до 1918 года, но пьеса так и не была поставлена. Писали, что она «выходила какой-то мертворожденной» [Добужинский, 1976, с. 371].

В это время достигла зенита звезда И. Северянина, удостоившегося негласно титула «короля поэзии». По словам А. Вертинского, бешеным успехом у публики пользовались следующие строки: «Тогда ваш нежный, ваш единственный, я поведу вас на Берлин!» [Вертинский, 1991, с. 92]. Это уже напоминало апофеоз абсурда. Менялось отношение к футуристам. Незадолго до Февраля на выставке «Бубнового валета» в Москве побывал пацифист М. Горький. Его впечатлила картина Д. Бурлюка «Татары 1224 года — пир победителей на трупах побежденных (Батый)». «Страшную картину Вы, Давид Давидович, написали», — заявил он автору [Воспоминания Д. Д. Бурлюка о А. М. Горьком, 1964, с. 53].

Тем временем организовывались аукционы и выставки. Не обошлось без фальши (в этом не без оснований упрекали И. Репина) и откровенной халтуры. Указывали на характерный случай: «Превративший себя из автора античных картин с голыми телами в художника-патриота Иван Порфиоров также воспел

войну в смехотворной по безграмотности и наивности “символизма” картине “Смертный бой” (“Русь святая и лютый враг”)). Критики недоумевали: «Почему среди других бездарных и безграмотных произведений оказан такой почет картине г. Порфирова...» [Р-в, 1916, № 3, с. 47; № 4–5, с. 72]. Тем не менее о его творчестве в комплиментарном ключе высказались «Биржевые ведомости». Мнения разделились, но члены Академии художеств вынесли отрицательный вердикт. На фоне эстетического разброда А. Н. Бенуа в 1916 году пессимистично оценивал перспективы высокой культуры. Даже выставка «Мира искусства» вызвала у него ощущение тотального упадка: «Все падает!» [Бенуа, 2003, с. 32]. Появились элементы псевдонародного стиля. С. Маковский отмечал: «“Лубком” заразилась живопись, и мало-помалу стерлись границы, отделяющие ее от книжной графики, от театрального макета... В смысле “огрубления” живописи трудно идти дальше» [Маковский, 1916, с. 12].

Бросалось в глаза и другое. «Возможно ли поверить, чтобы в такие годы, как 1914–1916, русские художественные деятели увлеклись до ожесточения вопросами почти схоластическими, утонченной и никчемной софистикой?» [Дмитриев, 1916, с. 64] — недоумевал критик.

Разумеется, были исключения. На фоне лубочно-патриотического бума выделялась серия литографий авангардистки Н. Гончаровой «Мистические образы войны». Так, ее «Архистратиг Михаил» (1914) стилистически напоминал работы народных художников-самоучек. Однако критики неоднозначно восприняли предложенные ею апокалиптические реминисценции. Люди видели то, что хотелось видеть; спектр восприятия отражал уровень общественного смятения.

Многие художники, включая модернистов, обращались к сказочно-героическим образам. Самым распространенным из них стал Георгий Победоносец (нечто подобное наблюдалось и в английском, и в немецком искусстве). У В. Кандинского («Святой Георгий и дракон», 1915) герой-богатырь защищает царевну от притаившегося в пещере Змея Горыныча. В картине К. Петрова-Водкина «Жаждающий воин» (1915) святой Георгий предстал в виде мальчика-всадника, изготовившегося убить притаившуюся змею [Essem, 1916, с. 51]. Этой же теме посвятил свое стихотворение Г. Иванов.

Ощущение судьбоносности эпохи особо отразилось в творчестве П. Филонова. Картины «Германская война» и «Цветы мирового расцвета» утверждали крах прежней эпохи и зарождение нового мира. К. Малевич сделал «Черный квадрат» символом конца старого мира и его культуры. Впрочем, А. Бенуа увидел в этой «иконе» нового искусства «царство уже не грядущего, а пришедшего Хама» [Речь, 1916].

В декабре 1915 года супрематическая выставка «0,10» породила характерные аллюзии. Один из зрителей отмечал: «Я расхаживал по выставке 0,10 и все вспоминал: да, где это я видел такие разбитые “кувшины”, такие угловатые “контррельефы”... И вот я вспомнил: точно такие же дома с выпотрошенной внутренностью я видел на фронте в сфере действия шрапнельного огня... Превращение живой природы в мертвую. Таков, очевидно, девиз футуризма и принцип войны» [цит. по: Крусанов, 1996, с. 651]. Современные культурологи смотрят на «Квадрат» шире, связывая его с мистикой К.-Л. де Сен-Мартена [Очерки ... , 2016, с. 616]. На деле картина скорее выражала презрение ко всему старому в искусстве и доверие к грядущей — революционной — свободе творчества.

Ожидания надвигавшейся революции непроизвольно преломились в некоторых полотнах «московского цикла» В. В. Кандинского. Его поняли по-своему. Художник признавался: он хотел передать «лучший московский час», симфонию Москвы, «торжественный крик забывшего весь мир аллилуйя». Однако потомки разглядели в его работе «апокалипсический образ катастрофы, видение рушащегося мира» [Смутное, 2017, с. 206]. В сознании зрителей отчаяние подавляло надежду. Были и другие крайности. Б. М. Кустодиев в картине «27 февраля 1917 года» показал Вознесенскую площадь с толпой прихожан, грузовиком с вооруженными солдатами с красным флагом и массой зевак. Революцию он воспринял как праздник [Эткин, 1968, с. 36].

Разумеется, война сдержала некоторые художественные начинания. Так, цензура из 2001 пьесы, поступившей в 1914 году, запретила 202, а из 1916-ти в 1915 году — 185 пьес [Очерки ... , 2022, с. 14–15]. Не было реализовано несколько значительных архитектурных проектов (в том числе А. В. Щусева, В. А. Щуко и др.) [там же, с. 279]. Впрочем, архитекторы вкупе с театральными деятелями, как наиболее сервильные деятели культуры, на идейные манифестации Серебряного века влияния не оказывали.

После Февраля последовала череда съездов деятелей культуры — совершенно аналогично всеобщим самоорганизационным процессам. Всё это сопровождалось спорами и ссорами, не говоря уже о подковерных интригах. Смысл устремлений был понятен: объединить творческую элиту под определенным знаменем. Но если М. Горький рассчитывал сделать это на единой «демократической» основе, то А. Бенуа претендовал на ведущую роль «Мира искусства». «Художественный мир не отличается ни особой мудростью, ни особой культурностью, отражает он лишь относительно незначительную часть русской души... — утверждал Бенуа. — Однако он может служить и довольно ценным показателем здоровья этой души. И вот оказывается, что этот “термометр” по-

казывает лихорадку, какой-то пьяный бред! Да и вовсе не что-либо фантастически пламенное, бешеное, яркое, а просто одну пошлость и гротеск. Ноздревщина и смердяковщина перепутаны с чичиковщиной и хлестаковщиной» [Бенуа, 2003, с. 174].

Организационная сумятица поражала. Повсеместно обнаруживались лидеры, готовые возглавить то или иное начинание. Тон задавали наиболее эмоциональные из них. 4 марта литераторы и художники, близкие М. Горькому (около 50 человек), выступили инициаторами создания совещания по делам искусств, председателем которого выдвинули его, а его заместителями — А. Н. Бенуа и Н. К. Рериха [Маковский, 1917, с. I; Р-в, 1917, с. 65; Купцова, 2007, с. 171–172]. Однако этим оказались недовольны «левые» по главе с В. Мейерхольдом, привлечшим на свою сторону С. Прокофьева. 10 марта их делегация во главе с Сологубом отправилась в Зимний дворец, где их принимал Ф. А. Головин, бывший председатель 2-й Государственной думы, назначенный комиссаром над бывшим министерством императорского двора. Сологуб доказывал, что такие слова, как «организация», «организованность», «общество», приобрели теперь чрезвычайный вес. Головин с этим, естественно, соглашался [Прокофьев, 2017, с. 83]. В результате переговоров вроде бы образовался «союз художественных, театральных, музыкальных и поэтических обществ, издательств, журналов и газет», объединявший 150 организаций, выступавший под лозунгом «Свобода искусству». 12 марта в Михайловском театре прошел четырехчасовой митинг. Сообщали, что это был «бесшабашный русский спор, который... не щадит ни чувства меры, ни личных самолюбий». Организационные распри казались нескончаемыми: в помещении Института истории искусств графа Зубова под председательством С. Ф. Ольденбурга состоялось собрание представителей петроградских художественных обществ и организаций, комиссии Горького, театров и консерватории. Была принята резолюция об учреждении специального ведомства по делам изящных искусств, тут же возникло 7 комиссий по делам отдельных искусств. В Академии художеств поспешили пересмотреть свой устав, а 27 марта предложили создание особого органа по делам искусств, который, естественно, собирались возглавить. Общество архитекторов-художников устроило свое собрание (были представители 45 организаций). Наконец, 12 марта в Михайловском театре под председательством, что примечательно, кадета В. Д. Набокова состоялся грандиозный форум, на котором выступило 40 ораторов. Среди резолюций выделялось предложение о созыве Всероссийского учредительного собрания деятелей искусства. Однако на выборах руководящего органа ни один из кандидатов не прошел [Маковский, 1917, с. II; Р-в, 1917, с. 67–69]. Ситуация отражала тогдаш-

нее состояние общественности, упорядочить которое вряд ли могли либеральные политики.

«В первый раз я увидел то, что называется “революционным настроением” или “революционным возбуждением”... оно не оказалось хотя бы чем-то внушительным, эффектным, а просто... самым настоящим “зверинцем”!» — писал А. Бенуа. Интересно, что на этом фоне сам Бенуа проталкивал идею создания Министерства изящных искусств (о том же он говорил еще в 1905 году). И это предложение встречало основательную поддержку [Бенуа, 2003, с. 173]. Примечательно, что одним из инициаторов этого проекта был академик архитектуры А. И. Таманов. «Он уверовал в то, что отныне в России все должно происходить согласно “нормам общественности” и все должно подчиняться арифметике голосования и проходить через контроль так называемого общественного мнения» [там же, с. 174], — свидетельствовал Бенуа.

Творческие союзы плодились как грибы. При этом люди, считавшиеся индивидуалистами, применительно к взаимоотношениям Власти и Художника чаще придерживались патерналистских установок. А в целом знаковые фигуры Серебряного века «потерялись» среди революционных горлопанов и проходимцев.

29 марта в Киеве «веховец» М. О. Гершензон выступил с публичной лекцией. «Современная культура есть ни что иное, как беспредельная рационализация жизни, — доказывал он. — Разум... требует себе единовластия во всех сферах человеческой деятельности; всякое другое знание... он отвергает в принципе как ложь, как иллюзию, как субъективность. Как возникло это ослепление? Оно порождено, конечно, громадными открытиями естественных наук и еще более — блестящим подтверждением, которые неизменно дает этим открытиям техника...» [Гершензон, 2000, с. 8, 13]. Из сказанного с непреложностью вытекало: самонадеянный человеческий разум будет наказан. Однако вряд ли слушатели смогли уловить это предупреждение.

Тем временем некоторых словно затягивал водоворот тотального разрушения. «...Я стараюсь вдалбливать, — писал в мае А. Белый Иванову-Разумнику, — что... мы переживаем начало мирового переворота, ...что “двоевластие” есть начало совершенно нового, небывалого строительства, ...что Россия инсценирует мистерию, где Советы — участники священного действия, ...что нам надо рассыпаться на маленькие единицы (федеративная республика — лишь начало этого движения), ...что рассыпаться страшно, но если мы не обрушимся..., то не обрушим “старый мир” Европы...» [Андрей Белый и Иванов-Разумник ... , 1998, с. 107]. Когда угасает вера в «универсальность» разума, остается надеяться только на синергетику хаоса.

Над А. Белым откровенно потешался Н. Бердяев. Однако через годы и в его творчестве появились те самые мотивы, над которыми он смеялся в 1917 году. И трудно сказать, кто бывает больше прав в эпоху русской смуты: поэт, плывущий на волне инстинктивных мироощущений, или раскаявшийся марксист.

На фоне общественной неопределенности оживились футуристы. С. Прокофьев сообщал, что В. Маяковский высказал ему «прямейшее расположение», заявил, что он пишет «замечательную музыку, но на ужасные тексты, на всяких Бальмонтов и прочих» и что ему следует познакомиться с «настоящей современной поэзией». А поскольку «русская музыка идет во главе всего мира — то мы должны соединиться: он от литературы, я от музыки и Бурлюк от живописи — “и тогда мы покорим мир”» [Прокофьев, 2017, с. 82]. Тем временем композиторы бросились сочинять революционный гимн: по словам Прокофьева, «червь честолюбия заглодал». Насочиняли полтора десятка, получилось «мразь и расслабленность». Сочинительский порыв захватил на время самого Прокофьева, но он вовремя «устыдился» [там же, с. 81].

Людям европейской культуры оставалось лишь наблюдать поистине хтонические выбросы энергии «безмолвствовавшего» некогда народа. Это вызывало отторжение. М. Волошин в стихотворении «Мир» писал: «С Россией кончено... На последях / Ее мы прогалдели, проболтали, / Пролузгали, пропили, проплевали, / Замызгали на грязных площадях...». Некоторые интеллигенты готовы были отказаться от бывшего народолюбия. Иванов-Разумник жаловался М. Горькому, что когда революция показала свое лицо, то «литераторы уползли с шипением и злобою в разные щели» [Горький и русская журналистика ... , 1988, с. 724]. В других творческих областях, напротив, старались приспособиться: в Александринском театре «модернизировали» гоголевского «Ревизора» [Frame, 2014, p. 270]. Кинематограф стал откровенно потакать вкусам толпы, революционно-патриотическая тема почти не получила развития [Росоловская, 1937, с. 120–122; McReynolds, 2000, p. 136–137].

В сентябре 1917 года возник Пролеткульт. «Эти люди взорвут все это! — писала наставница начинающих художников из рабочих. — Они живут не разумом, отражающим лишь свершившееся, а сердцем и всеми своими членами, в которых действует воля и будущее...» Для них был важен процесс творчества, а не его результат [Волошина-Сабашникова, 1993, с. 268]: ненависть к старому превращалась в агрессивно эстетизированную веру в будущее [Gachon-Bréneau, 2000, p. 62–68, 126]. Ее символика была сопряжена с поклонением Машине: «...Самый мир будет новой машиной, где космос впервые найдет свое собственное сердце, свое биенье» [Сборник ... , 1917, с. 111–112]. При этом пролеткультовцы славословили «нового мессию» — Ленина и революцию. Влади-

мир Кириллов яростно взывал: «Пора, пора, сыны народа, / Седлайте огненных коней, / Вас кличет Красная Свобода, — / Разите злых палачей». Николай Клюев уверял, что «чашу с кровью — всемирным причастием / Нам испить до конца суждено!» [Товарищ, 1919, № 1, с. 2–3]. Однако для большевиков больше подходили стихи Демьяна Бедного. Конечно, не все левые авторы были творчески искренни, просто одних «заносило», другие «подстраивались». Как отмечал Сергей Есенин, «тяжкое время выдвинуло на арену литературы революционных фельдфебелей, которые имеют заслуги перед пролетариатом, но ничуть не перед искусством» [Есенин, 1997, с. 242].

Некоторые «контрреволюционеры» связывали все беды России с Петроградом — колыбелью Серебряного века и эпицентром новой смуты. Журналист П. Пильский, отнюдь не консерватор, сочинил злобный памфлет. В ответ на представления о том, что «Петроград — голова великой России», «ее мозг», «ее гордость», «ее революционный авангард», он отвечал: «Мозг, который ничего не выдумал, кроме туманов, мозг — вор, заимствователь и подражатель, мозг, развративший здоровые инстинкты, извративший человеческую натуру, ...обворовавший в своем бессильном хищничестве Русь и Запад, Москву и Азию...», «город — обезьяна, гордящийся своим копировальным искусством...». Не обошлось и без социальных инвектив: «Это — город немецких приказчиков, людей без определенных занятий... темных личностей», а также «город мошенников и спекулянтов, разведенных жен, не знавших в лицо своих мужей; брошенных детей, кокоток, лакеев и актеров, где дешевое тщеславие — царь, убогое благополучие — бог, а убеждения — иностранное слово...». Поэтому предстоит «духовное освобождение от власти петроградского вырожденства во всем, — в науке, как и в моде, в литературе, как и в театре». Резюме — «прощайте, господин Петроград, и да будет отныне и до века проклята Ваша черная память всероссийского кровососа, забубенного палача, великолепного изменника и индейскипетушинного хвастуна!» — следовало понимать как отказ от «чужой» революционности в пользу «исконной» провинциальной России [Пильский, 1917, с. 2, 9–10, 16]. Подобные представления ширились.

Постепенно пацифизму большевиков стали сочувствовать отдельные деятели Серебряного века: поэты А. Белый, Р. Ивнев и даже «веховец» М. Гершензон. С. Прокофьев под влиянием анархиста Змиева едва не засел за сочинение оперы «Анархист». Это начинание деактуализировал большевистский переворот [Прокофьев, 2017, с. 111].

З. Гиппиус в январе 1918 года со злым изумлением фиксировала «перебежчиков». В списке из 22 человек оказались и такие фигуры, как Александр

Блок (поэт, «потерянное дитя», внеобщественник, убежденнейший антисемит, сблизился с большевиками «через лево-эсеров»), Андрей Белый («замечательный человек», но тоже «потерянное дитя», чья «гениальность» приобрела левоэсеровский уклон), Корней Чуковский (литературный критик, «довольно даровитый», из породы «милых, но погибших созданий», «никаких убеждений органически иметь не может»), Николай Клюев и Сергей Есенин (оба «из народа», первый, друг Блока, «какой-то сектант», второй — «молодой парень, глупый, оба не без дарования»), Александр Бенуа («с момента революции стал писать подозрительные статьи, пятнающие его, водится с Луначарским, при царе выпросил себе орден»), Петров-Водкин («художник, дурак»), Всеволод Мейерхольд (режиссер, «совсем недавно в союзе писателей, громче всех кричал против большевиков», теперь «надрывается от усердия к большевикам»). З. Гиппиус была убеждена, что «просиди большевики год (!), почти вся наша хлипкая, особенно литературная, интеллигенция, так или иначе, поползет к ним» [Гиппиус, 1996, с. 57–58].

Впрочем, сама Гиппиус была не без греха. «Гиппиус и Мережковский просили “свести с Луначарским”, — писал К. Чуковский. — Вот люди! Ругали меня на всех перекрестках за мой якобы большевизм, а сами только и ждут, как к большевизму примазаться». Эта литературно-супружеская пара хотела не только избежать «уплотнения», но и всерьез надеялась на кинопостановку «Павла» и «Александра» Мережковского. «Уверен, что чуть только дело большевиков прогорит — Мережк<овские> первые будут клеветать на меня», — вздыхал Чуковский [Чуковский, 1991, с. 93].

Считалось, что А. В. Луначарский быстро оброс своего рода свитой, в которой выделялась Л. М. Рейснер, старавшаяся не допускать до наркома лиц, «жадных до пирога» [Бенуа, 2003, с. 378]. Вряд это представление вполне справедливо. Граф В. П. Зубов привлек внимание Луначарского деятельностью по сохранению от разгрома Гатчинского дворца [Зубов, 2004, с. 61]. В связи с этим граф даже приобрел репутацию «коммуниста» [Миклашевская, 2007, с. 150]. К списку «перебежчиков» можно добавить и поэта А. Тинякова (слабое подобие Есенина), который некогда восхищался З. Гиппиус, а теперь поносивший ее с «классовых» позиций [Лекманов, 2009, с. 127–136]. «Примерно через пять месяцев после захвата власти большевиками Марк Шагал, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Александр Родченко, Любовь Попова и многие другие радикальные художники, писатели и режиссеры были назначены на посты влиятельных чиновников в новом правительстве...» — отмечает С. Схейн, добавляя, что «их карьерный рост продолжался недолго, чуть больше года...» [Схейн, 2019, с. 14–15]. Голландский автор содержательной

книги о русском авангарде всё же несколько преувеличивает: «сотрудничество» футуристов с большевиками носило эпизодический характер, до «правительственных постов» дело не дошло. Некоторые авангардисты (вроде В. Маяковского), да и деятели «старой» культуры (даже М. Нестеров) постарались адаптироваться к большевистскому режиму, «наступая на горло собственной песне». Но ни новая власть, ни «обновленные» ею низы в их творчестве особо не нуждались.

Как отмечалось, С. Маковский довольно проницательно оценил истоки и итоги Серебряного века. «Передовая художественная Россия жила отъединенной жизнью, поглощенная внутренней рознью, чуждая широких кругов населения... — утверждал он. — Самодовольно замыкаясь на Парнасе, ...“посвященные” брезгливо сторонились улицы... Не сознавали грозы снизу, озабоченные местничеством на верхах. Легкомысленно воображали, что в России дозволены все “роскоши” Европы, что в России можно делать историю культуры в “великолепном” уединении эстетствующего полубарства... Тот “взрыв” на поверхности русской культуры, которым началось новое столетие, оказался в значительной степени “огненной забавой”. Он не зажег сердце нации...» [Маковский, 1999, с. 32]. Революция победила, но смогла ли она создать новую культуру?

О творческих новациях и возможностях Пролеткульта вряд ли можно говорить всерьез. Художница М. Волошина-Сабашникова называла его химерой революционного времени. Рабочие, приходившие на занятия московского Пролеткульта, где преподавали такие противоречивые фигуры Модерна, как А. Белый, В. Иванов, смотрели на свои произведения с юмором: «им важен был сам процесс творчества». Как-то к ним присоединилась знаменитая Маруся Никифорова, заявившая: «Я приехала с фронта углублять революцию в стране» [Волошина-Сабашникова, 1993, с. 268, 270]. Ребяческое экспериментаторство не могло оказать влияние на культурную традицию.

«Революция — акт зачатия творческих форм, созревающих в десятилетиях», — утверждал А. Белый. Но он же признавал, что «неоформленное содержание революций порой угрожает культуре» [Белый, 1917, с. 5, 10]. Именно это и происходило. Сопротивления большевизму не было заметно: преобладало антиреволюционное злословие. При этом не прекращались попытки что-то «урвать» у новой власти. У большевиков довольно скоро появились «попутчики», как называл их Л. Троцкий. Избавляться от них не имело смысла. К тому же большевикам приходилось решать более неотложные задачи.

В общем, от многочисленных былых измов, которыми отмечено творчество деятелей Серебряного века, почти ничего не осталось. Выжили отдель-

ные — действительно выдающиеся — авторы. Серебряный век (в широком смысле слова), всегда разрывавшийся от противоречий, болезненно угасал вместе с судорогами всей эпохи Просвещения.

### Список источников

- Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб.: Atheneum, 1998. 733 с.
- Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 63–78.
- Белый А.* Революция и культура. М.: Г. А. Леман и С. И. Сахаров, 1917. 30 с.
- Бенуа А. Н.* Мой дневник. 1916–1917–1918. М.: Русский путь, 2003. 699 с.
- Бердяев Н. А.* Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. 346 с.
- Блок А.* Безвременье // Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 107–114.
- Вертинский А.* Дорогой длиною... М.: Правда, 1991. 572 с.
- Волошина-Сабашникова М. В.* Зеленая змея. Мемуары художницы. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. 339 с.
- Воспоминания Д. Д. Бурлюка о А. М. Горьком // Горький и художники. Воспоминания, переписка, статьи / сост. и авт. вступ. статьи И. А. Бродский. М.: Искусство, 1964. 384 с.
- Врангель Н. Н.* «Венок мертвым» — художественно-исторические статьи. СПб.: Тип. «Сириус», 1913. 187 с.
- Врангель Н. Н.* Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3. С. 30–45.
- Гершензон М.* Избранное. М.; Иерусалим: Gesharim, 2000. Т. 4: Тройственный образ совершенства. 637 с.
- Гидони А.* Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 1–34.
- Гиппиус З.* Живые лица. Воспоминания. Тбилиси: Мерани. 1991. 198 с.
- Гиппиус З.* Опыт свободы. М.: Панорама, 1996. 552 с.
- Гиппиус З.* Петербургские дневники. Нью-Йорк: Орфей. 1982. 285 с.
- Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка / отв. ред. И. С. Зильберштейн, Н. И. Дикушина. М.: Наука, 1988. 1079 с.
- Дмитриев В.* Художественные распри // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 64–69.
- Добужинский М. В.* Воспоминания. Нью-Йорк: Put' Zhizni, 1976. Т. 1. 408 с.
- Зубов В. П.* Страдные годы России. М.: Индрик, 2004. 319 с.
- Есенин С.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука; Голос, 1997. Т. 5: Проза. 798 с.
- Иванов Г.* Испытание огнем (Военные стихи) // Аполлон. 1914. № 8. С. 52–58.
- Крусанов А. В.* Русский авангард 1907–1932 гг. СПб.: НЛО, 1996. Т. 1. 606 с.
- Купцова И. В.* Художественная интеллигенция России в годы Первой мировой войны. М.: Нестор, 2007. 408 с.

*Лапшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М.: Советский художник, 1983. 495 с.

*Лекманов О.* Пятнадцать помет Александра Тинякова на книге Зинаиды Гипшиус «Последние стихи» (1918) // Антропология революции. М.: НЛО, 2009. С. 127–140.

*Маковский С.* Министерство искусств // Аполлон. 1917. № 2–3. С. I–XVI.

*Маковский С.* По поводу «Выставки современной русской живописи» // Аполлон. 1916. № 8. С. 1–22.

*Маковский С. К.* Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 382 с.

*Манин В. С.* Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 гг. СПб.: Аврора, 2008. 384 с.

*Мережковский Д.* Грядущий хам. М.: T8RUGRAM, 2018. 127 с.

*Миклашевская Л.* Повторение пройденного. Из воспоминаний // *Миклашевская Л., Катерли Н.* Чему свидетели мы были. СПб.: Журнал «Звезда», 2007. 670 с.

Новые книги по искусству и литературе. Иностранная библиография / Н. В. Н., В. Дмитриев, Alex. St., Чудовский, S. // Аполлон. 1913. № 6. С. 82–87.

Очерки русской культуры. Начало XX века / ред. Л. В. Кошман. М.: РОССПЭН, 2022. 807 с.

Очерки русской культуры. Конец XIX — начало XX века / ред. Л. В. Кошман. М.: РОССПЭН, 2016. Т. 3: Художественная жизнь. 927 с.

*Пильский П.* Господин Петроград (К спорам об Учредительном собрании). Памфлет. Пг.: Журнал журналов, 1917. 16 с.

*Прокофьев С. С.* Дневник. 1907–1933: в 3-х т. М.: Классика XXI века, 2017. Т. 1: 1907–1915. 547 с.

*Р-в А.* Искусство и война. Выставки и художественные дела // Аполлон. 1916. № 2. С. 36–39; № 3. С. 47–50; № 4–5. С. 70–75.

*Р-в А.* Революция и искусство // Аполлон. 1917. № 2–3. С. 64–72.

Речь. 1916. 9 января.

*Росоловская В.* Русская кинематография в 1917 году: материалы к истории. М.; Л.: Искусство, 1937. 200 с.

Россия в Великой войне 1914–1918 годов / отв. ред. А. К. Сорокин. М.: РОССПЭН, 2014. 279 с.

*Садовской Б.* Перед германским посольством // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 13.

Сборник пролетарских писателей / под ред. М. Горького, А. Сереброва и А. Чапыгина. Пг.: Парус, 1917. 208 с.

*Северянин И.* Стихотворения и поэмы. 1918–1941. М.: Современник, 1990. 491 с.

Смутное // Некто 1917. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. 311 с.

- Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий, 1990. 444 с.
- Схейн С. Русская революция в искусстве 1917–1935. М.: Колибри, 2019. 512 с.
- Товарищ, иллюстрированный еженедельный журнал. 1919. № 1.
- Чудовский В. Футуризм и прошлое // Аполлон. 1913. № 6. С. 25–30.
- Чуковский К. Дневник. 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. 541 с.
- Эткинд М. Борис Михайлович Кустодиев. Л.: Художник РСФСР, 1968. 61 с.
- Buldakov V. P. Mass Culture and Culture of the Masses in Russia, 1914–22 // Cultural History of Russia in the Great War and Revolution, 1914–22. Bloomington (IN): Slavica Publishers, 2014. Book 1: Popular Culture, the Arts, and Institutions. P. 25–52.
- Esset. Живопись и графика (На выставках «Мира искусства» и «Союза») // Аполлон. 1916. № 3. С. 50–54.
- Gachon-Bréneau C. La poésie prolétarienne Russie. 1914–1925. Annexe. Paris, 2000. 149 p.
- Frame M. Russian Theaters in Crisis of War and Revolution // Cultural History of Russia in the Great War and Revolution, 1914–22. Bloomington (IN): Slavica Publishers, 2014. Book 1: Popular Culture, the Arts, and Institutions. P. 261–284.
- Labry R. Поэты войны // Аполлон. 1917. № 4–5. С. 45–57.
- McReynolds L. The Silent Movie Melodrama: Evgenii Bauer Fashions the Heroine's Self // Self and Story in Russian History. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 2000. P. 120–139.

## References

- “Smutnoe” [“Vague”] (2017) in *Nekto 1917* [Someone 1917]. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya.
- “Vospominaniya D. D. Burlyuka o A. M. Gor'kom” [“Memoirs of D. D. Burliuk about A. M. Gorky”] (1964) in *Gor'kii i khudozhniki. Vospominaniya, perepiska, stat'i* [Gorky and Artists. Memories, Correspondence, Articles]. Compilation, preface by I. A. Brodsky. Moscow: Iskusstvo.
- Andrei Belyi i Ivanov-Razumnik. Perepiska* [Andrey Bely and Ivanov-Razumnik. Correspondence] (1998) Publ., preface and comments by A. V. Lavrov and John Malmstad. St. Petersburg: Atheneum.
- Bakst, L. (1909) “Puti klassitsizma v iskusstve” [“Paths of Classicism in Art”], *Apolon* [Apollo], 2, pp. 63–78.
- Belyi, A. (1917) *Revol'yutsiya i kul'tura* [Revolution and Culture]. Moscow: G. A. Le-man i S. I. Sakharov.
- Benua, A. N. (2003) *Moi dnevniki. 1916–1917–1918* [My Diary. 1916–1917–1918]. Moscow: Russkii put'.

- Berdyayev, N. A. (1990) *Sud'ba Rossii [The Fate of Russia]*. Moscow: Sovetskii pisatel'.
- Blok A. (1906) "Bezvremen'e" ["Timelessness"], *Zolotoe runo [Golden Fleece]*, 11–12, pp. 107–114.
- Buldaikov, V. P. (2014) "Mass Culture and Culture of the Masses in Russia, 1914–22", in *Cultural History of Russia in the Great War and Revolution, 1914–22. Book 1: Popular Culture, the Arts, and Institutions*. Bloomington (IN): Slavica Publishers, pp. 25–52.
- Chudovskii, V. (1913) "Futurizm i proshloe" ["Futurism and the Past"], *Apollon [Apollo]*, 6, pp. 25–30.
- Chukovskii, K. (1991) *Dnevnik. 1901–1929 [Diary. 1901–1929]*. Moscow: Sovetskii pisatel'.
- Dmitriev, V. (1916) "Khudozhestvennyye raspri" ["Artistic Feuds"], *Apollon [Apollo]*, 4–5, pp. 64–69.
- Dobuzhinskii, M. V. (1976) *Vospominaniya. Tom 1 [Memories. Vol. 1]*. New York: Put' Zhizni.
- Essem (1916) "Zhivopis' i grafika (Na vystavkakh 'Mira iskusstva' i 'Soyuza')" ["Painting and Graphics (At the Exhibitions of the 'World of Art' and 'Union')"], *Apollon [Apollo]*, 3, pp. 50–54.
- Etkind, M. (1968) *Boris Mikhailovich Kustodiev [Boris Mikhailovich Kustodiev]*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
- Frame, M. (2014) "Russian Theaters in Crisis of War and Revolution", in *Cultural History of Russia in the Great War and Revolution, 1914–22. Book 1: Popular Culture, the Arts, and Institutions*. Bloomington (IN): Slavica Publishers, pp. 261–284.
- Gachon-Bréneau, C. (2000) *La poésie prolétarienne Russie. 1914–1925. Annexe*. Paris.
- Gershenzon, M. (2000) *Izbrannoe. Tom 4: Troistvennyi obraz sovershenstva [Selected. Vol. 4: The Triple Image of Perfection]*. Moscow; Ierusalim: Gesharim.
- Gidoni, A. (1915) "Tvorcheskii put' Rerikha" ["Roerich's Creative Path"], *Apollon [Apollo]*, 4–5, pp. 1–34.
- Gippius, Z. (1991) *Zhivye litsa. Vospominaniya [Living Faces. Memories]*. Tbilisi: Merani.
- Gippius, Z. (1996) *Opyt svobody [The Experience of Freedom]*. Moscow: Panorama Publ.
- Gippius, Z. (1982) *Peterburgskie dnevniki [Petersburg Diaries]*. New York: Orfei.
- Gor'kii, M., Serebrov, A., Chapygin, A. (eds) (1917) *Sbornik proletarskikh pisatelei [Collection of Proletarian Writers]*. Petrograd: Parus Publ.
- Esenin, S. (1997) *Polnoe sobranie sochinenii: V 7 tomakh. Tom 5: Proza [Complete Works: In 7 vols. Vol. 5: Prose]*. Moscow: Nauka; Golos Publ.

Ivanov, G. (1914) “Ispytanie ognem (Voennye stikhi)” [“Trial by Fire (War Poems)”], *Apollon [Apollo]*, 8, pp. 52–58.

Krusanov, A. V. (1996) *Russkii avangard 1907–1932 gg. Tom 1 [Russian Avant-garde 1907–1932. Vol. 1]*. St. Petersburg: NLO.

Kuptsova, I. V. (2007) *Khudozhestvennaya intelligentsiya Rossii v gody Pervoi mirovoi voiny [The Artistic Intelligentsia of Russia During the First World War]*. Moscow: Nestor.

Labry, R. (1917) “Poety voiny” [“Poets of War”], *Apollon [Apollo]*, 4–5, pp. 45–57.

Lapshin, V. P. (1983) *Khudozhestvennaya zhizn' Moskvy i Petrograda v 1917 godu [Artistic Life of Moscow and Petrograd in 1917]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik.

Lekmanov, O. (2009) “Pyatnadsat' pomet Aleksandra Tinyakova na knige Zinaidy Gippius ‘Poslednie stikhi’ (1918)” [“Fifteen Litters by Alexander Tinyakov on the Book by Zinaida Gippius ‘The Last Poems’ (1918)”], in *Antropologiya revolyutsii [Anthropology of the Revolution]*. Moscow: NLO, pp. 127–140.

Makovskii, S. (1917) “Ministerstvo iskusstv” [“Ministry of Arts”], *Apollon [Apollo]*, 2–3, pp. I–XVI.

Makovskii, S. (1916) “Po povodu ‘Vystavki sovremennoi russkoi zhivopisi’” [“About the ‘Exhibition of Modern Russian Painting’”], *Apollon [Apollo]*, 8, pp. 1–22.

Makovskii, S. K. (1999) *Siluety russkikh khudozhenikov [Silhouettes of Russian Artists]*. Moscow: Respublika.

Manin, V. S. (2008) *Iskusstvo i vlast'. Bor'ba techenii v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1917–1941 gg. [Art and Power. The Struggle of Currents in the Soviet Fine Arts 1917–1941]*. St. Petersburg: Aurora Publ.

McReynolds, L. (2000) “The Silent Movie Melodrama: Evgenii Bauer Fashions the Heroine’s Self” in *Self and Story in Russian History*. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, pp. 120–139.

Merezhkovskii, D. (2018) *Gryadushchii kham [The Coming Ham]*. Moscow: T8RUGRAM.

Miklashevskaya, L. (2007) “Povtorenie proidennogo. Iz vospominanii” [“Repetition of the Passed. From Memories”], in Miklashevskaya, L., Katerli, N. *Chemu svideteli my byli [What were we Witnesses to]*. St. Petersburg: Zhurnal “Zvezda”.

N. V. N., Dmitriev, V., St., Alex., Chudovskii, S. (1913) “Novye knigi po iskusstvu i literature. Inostrannaya bibliografiya” [“The new Books on Art and Literature. Foreign Bibliography”], *Apollon [Apollo]*, 6, pp. 82–87.

Koshman, L. V. (ed.) (2016) *Ocherki russkoi kul'tury. Konets XIX — nachalo XX veka. Tom 3: Khudozhestvennaya zhizn' [Essays on Russian Culture. The End of the 19<sup>th</sup> — the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century. Vol. 3: Artistic Life]*. Moscow: ROSSPEN.

Koshman, L. V. (ed.) (2022) *Ocherki russkoi kul'tury. Nachalo XX veka [Essays on Russian Culture. The Beginning of the 20<sup>th</sup> Century]*. Moscow: ROSSPEN.

Pil'skii, P. (1917) *Gospodin Petrograd (K sporam ob Uchreditel'nom sobranii)*. Pamflet [Mr. Petrograd (To the Disputes about the Constituent Assembly). Pamphlet]. Petrograd: Zhurnal zhurnalov.

Prokof'ev, S. S. (2017) *Dnevnik. 1907–1933: v 3 tomakh. Tom 1: 1907–1915* [Diary. 1907–1933: 3 vols. Vol. 1: 1907–1915]. Moscow: Klassika XXI veka.

R-v, A. (1916) “Iskusstvo i voina. Vystavki i khudozhestvennye dela” [“Art and War. Exhibitions and Art Affairs”], *Apollon [Apollo]*, 2, pp. 36–39; 3, pp. 47–50; 4–5, pp. 70–75.

R-v, A. (1917) “Revolyutsiya i iskusstvo” [“Revolution and Art”], *Apollon [Apollo]*, 2–3, pp. 64–72.

*Rech'* (1916) 9 Jan.

Rosolovskaya, V. (1937) *Russkaya kinematografiya v 1917 godu: materialy k istorii* [Russian Cinematography in 1917: Materials for History]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ.

Sadovskoi, B. (1914) “Pered germanskim posol'stvom” [“In Front of the German Embassy”], *Apollon [Apollo]*, 6–7, p. 13.

Severyanin, I. (1990) *Stikhotvoreniya i poemy. 1918–1941* [Poems. 1918–1941]. Moscow: Sovremennik.

Shein, S. (2019) *Russkaya revolyutsiya v iskusstve 1917–1935* [Russian Revolution in Art 1917–1935]. Moscow: Kolibri Publ.

Solov'ev, V. S. (1990) “Nepodvizhno lish' solntse lyubvi...”. *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [“Only the Sun of Love is Motionless...”. Poems. Prose. Letters. Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Moskovskii rabochii.

Sorokin, A. K. (ed.) (2014) *Rossiya v Velikoi voine 1914–1918 godov* [Russia in the Great War of 1914–1918]. Moscow: ROSSPEN.

*Tovarishch. Illyustrirovannyi ezhenedel'nyi zhurnal* [Fellow. Illustrated Weekly Journal] (1919) 1.

Vertinskii, A. (1991) *Dorogoi dlinnoyu...* [By the Long Road...]. Moscow: Pravda Publ.

Voloshina-Sabashnikova, M. V. (1993) *Zelenaya zmeya. Memuary khudozhnitsy* [Green Snake. Memoirs of an Artist]. St. Petersburg: Andreev i synov'ya.

Vrangel', N. N. (1909) “Lyubovnaya mechta sovremennykh russkikh khudozhnikov” [“Love Dream of Modern Russian Artists”], *Apollon [Apollo]*, 3, pp. 30–45.

Vrangel' N. N. (1913) “Venok mertvym” — *khudozhestvenno-istoricheskie stat'i* [“A Wreath for the Dead” — Art and History Articles]. St. Petersburg.: Tip. “Sirius”.

Zilberstein, I. S., Dikushina, N. I. (eds) (1988) *Gor'kii i russkaya zhurnalistika nachala XX veka. Neizdannaya perepiska* [Gorky and Russian Journalism of the Early Twentieth Century. Unreleased Correspondence]. Moscow: Nauka Publ.

Zubov, V. P. (2004) *Stradnye gody Rossii [The Difficult Years of Russia]*. Moscow: Indrik Publ.

## Архивы

РГИА — Российский государственный исторический архив.

---

**Информация об авторе:** В. П. Булдаков — доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института российской истории РАН. Адрес: Российская Федерация, 117292, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19.

**Information about the author:** V. P. Buldakov — DSc in History, Chief Researcher at the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences. Address: 19 Dmitry Ulyanov Str., Moscow, 117292, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 24.08.2022;  
одобрена после рецензирования 30.11.2022;  
принята к публикации 05.12.2022.

The article was submitted 24.08.2022;  
approved after reviewing 30.11.2022;  
accepted for publication 05.12.2022.