

АРТИСТИЧНАТА СЦЕНА НА СРЕБЪРНИЯ ВЕК

Дияна Николова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Дияна Николова. Артистическа сцена Серебряного века

В изследовании представлены некоторые тенденции культуры Серебряного века: понимание синтеза искусств, *modernité*; сопряжение образов Аполлона и Диониса; демонизация развлечений и новые локусы удовольствия, артистические локусы (арт-кабаре, кабак, подвал), тема смерти (сопряжение Эроса и Танатоса; *locus amoenus* и *locus terribilis*); русские арлекинады; образы Эллады и Александрии в искусстве; «Русские сезоны» Дягилева.

Ключевые слова: *modernité*, Серебряный век, «галантный праздник» (*Fête galante*, *Fête champêtre*), Михаил Кузмин, Константин Сомов, пляска, «Русские сезоны» Дягилева

Diyana Nikolova. The Artistic Scene of the Silver Age

This study presents some trends in Silver Age culture: the perception of a synthesis of the arts, *modernité*; the pairing of the images of Apollo and Dionysus; the demonisation of entertainment and new entertainment and artistic loci (art cabaret, cabaret, cellar), the theme of death (the pairing of Eros and Thanatos; *locus amoenus* and *locus terribilis*); the Russian harlequinades, the longing images of Hellas and of Alexandria; the “Ballets russes”.

Key words: *modernité*, Silver Age, “Fête galante” (*Fête champêtre*), Mikhail Kuzmin, Konstantin Somov, dance, “Ballets russes”

Модерните лица на европейската култура имат своя дълга история. Част от нея е „написана“ в руския **Сребърен век**. Като се говори за тази култура и това време и с термините *fin de siècle* и *Belle Époque*, следва да се уточни, че *Belle Époque*, *fin de siècle* и Сребърен век са културноисторически понятия, свързани с относително ясни темпорални граници, които донякъде се препокриват. Като времеви обхват на Сребърния век се сочи периодът от 80-те – 90-те години на XIX век до 20-те години на XX век (аналогичен е и времевият обхват на *Belle Époque*). Това е пъстро в културно отношение време, свързано със символизма, акмеизма, футуризма (кубофутуризм, егофутуризм), неопрimitивизма, имажинизма, лъчизма, супрематизма. *Belle Époque*, *fin de siècle*, Сребърен век са и метафорични понятия, носещи ярък оценъчен характер – в руската култура

„сребърен“ спрямо „златен“ век. В сп. „Современник“ (№ 1 – 2) през 1869 г. излиза статия на Максим Антонович, в която се констатира относно руската словесност от XIX век, че това е „наистина златен век на литературата, време на невинност и блаженство“ (Антонович 1984: 55). Тази полемична статия с красноречивото заглавие *Литературната криза (Литературный кризис)* борава с опозициите златен век – железен век:

Сега в нашата литература настъпи железен век и дори глинен; времето на невинността и безупречната нравствена чистота отмина; единството на цели и единогоушието на стремежи изчезна.¹

(Пак там)

Следва да се отбележи, че ако по отношение на литературата на XIX век Максим Антонович си служи с определението „златен век“, то по отношение на другите изкуства (музика, живопис, театър, балет) именно културата на Сребърния век е определима по-скоро като „златен век“.

Понятията Belle Époque, fin de siècle, Сребърен век са свързани и с определена философска и естетическа парадигма, със специфична ментална нагласа, с интензивни социокултурни процеси, рефлектиращи в десетките „-изми“, които се роят в рамките на две-три десетилетия в края на XIX и началото на XX век и в Русия, и в Западна Европа. Те са свидетелство за това, че „вътрешният свят“ на това време е особено динамичен и многолик. В него се срещат гласовете на постромантици, неокласицисти, символисти и постсимволисти; световите на академични живописци, на импресионисти и постимпресионисти, на представителите на ар нуво, на синтетисти, набисти, кубисти, футуристи, експресионисти, супрематисти.

Културата на Сребърния век е отражение и на специфични социални и политически процеси в Русия, на събитията от 1905 – 1907, 1914 и 1917 г., на гражданската война (1918 – 1921) и на режима след 1922 г., започнал с „высылка интеллигенции“ още през лятото на 1922 г. Времето е съзвучно в културен план с Бел епок и може да се говори за генотипна еднородност на явленията, свързани с модернизма, но същевременно се оразличава по отношение на някои базисни характеристики на Бел епок в Западна Европа през същите десетилетия. За Западна Европа това е време на политическа стабилност и на икономически просперитет, ясно изразен в мегаполисите, за разлика от драматичните политически бури в Русия, започнали в навечерието на 1905 г. и продължили през следващите десетилетия. За синхронността на литературните и живописните стилове и направления, както и на манифестни творби, появили се в Русия и в Западна

¹ Преводите от руски език в настоящия текст са мои, Д. Н.

Европа почти по едно и също време, е писано обстойно². Известно е и че голяма част от историята на руския авангард от началото на века се създава извън пределите на Русия основно по политически причини.

Много е писано за сложната менталност на руския интелектуален универсум от периода на Сребърния век, съчетал утопичното и епатажното, мистичното и карнавалното, сън и реалност(и), екстатичното и рационалното, еротичното и аскетичното, езическото и християнското, идеите за примитивно, архаическо, философски и социални проекти за нов човек, нов социум, ново изкуство.

Руската култура на Сребърния век е многолико явление. В нея съжителстват и европейските идеи за **modernité**, огласени още от Бодлер (*Le Peintre de la Vie Moderne*, 1863), Вагнер, символистите, както и нови концепции за изкуството, родени през първия етап на авангардизма. Първата вълна на музикалния авангард в Русия и Западна Европа е ок. 1908 – 1925 г. Свързана е с реформи в сферата на тоналността (атоналност, додекафония) и с интерес към микрохроматиката³. В живописата на Русия за начало на авангардизма се сочат представителите на художествените объединения *Голубая роза* (1907) и *Союз молодёжи* (1909), в които участват творци като П. Кузнецов, С. Судейкин, Н. Милиоти, М. Матюшин, Е. Гуро, К. Малевич, О. Розанова, М. Матюшин, М. Ларионов и др. През 1910 г. Александър Бенуа в рецензия за изложбата на „Союз русских художников“ говори за ариергард, център и авангард: към първите причислява Б. Пастернак, В. Васнецов, В. Суриков, В. Переплетчиков, С. Жуковски; творците от „Мир искусства“ определя като център, а за авангард – М. Ларионов, Г. Якулов, П. Кузнецов, А. Лентулов, братята Бурлюк. (През 1910 г. Михаил Ларионов инициира редом с Давид Бурлюк и Аристарх Лентулов първата изложба на руските авангардисти – „Вале каро“/„Бубновый валет“.) В същата рецензия Ал. Бенуа определя творбите на

² Контактологичните и типологическите връзки между руските и западните авангардисти са обстойно представени от Владимир Поляков (Поляков 2007), както и в изследванията на Никита Сироткин и материалите, поместени на сайта „Поэзия авангарда“ (<<http://avantgarde.narod.ru/index.html>>). На взаимоотношенията между руския и френския импресионизъм е посветена монографията на Вячеслав Филипов *Импресионизм в русской живописи* (Москва: Белый город, 2003).

³ Атоналните композиции на Шьонберг са от 1907 – 1908 г. насетне. Първия руски трактат за новата музика публикува Николай Кулбин през 1909 г. (Кулбин, Н. *Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке*). Редом с идеите на Скрябин и Лурие се появяват и трактатите на Матюшин, отразяващи идеите му за четвъртото измерение, синтеза между музика, живопис и литература, за взаимодействието между звук, цвят, светлина. Аналогични са и експериментите на футуристите и супрематистите в живописата, свързани с отношенията цвят – светлина – форма – пространство.

М. Ларионов като „някакъв нов примитивизъм“, като „скоморошество“, „чудачество“⁴.

По това време се формира ново художествено съзнание. Водеща в изкуството става идеята за **синтез** – между различни изкуства, между наука и изкуство, между времена и култури, между живот и изкуство. Синтезизмът е важен концептуален код на модерността, определящ новите пътища на изкуството, свързани с идеята за радикално обновление на „мъртвата“ традиция. Те са толкова много, колкото са и „-измите“, роящи се в краевековието, и колкото ярки и провокативни творци (авторски почерци) се появяват през десетилетията преди и след Първата световна война.

Въплъщение на синтеза на всички изкуства за Сергей Дягилев, Леон Бакст, Михаил Фокин и Вацлав Нижински е новият балет, който най-ярко и адекватно предава тайнствения ритъм на живота чрез новаторско единение на танц, музика и живопис (Дягилев 1982: 214, 232.). Балетният модернизъм руши каноните на класическия балетен спектакъл, става израз на идеята за креативност, за достигане до нулевата точка на традицията, за да се съгради нещо напълно ново (пример за това са балетните постановки на трупата на Дягилев). В театъра тази идея води до появата на авангардни творби още през първото десетилетие на XX век – с Н. Евреинов, Вс. Майерхолд, В. Комисаржевска, с експериментите по сцените на руските арткабарета, кафе шантани и „театри миниатюр“ (театри на миниатюрата), с футуристичната опера *Победа над Слънцето* (*Победа над Солнцем*, 1913) на М. Матюшин и творческия му екип (А. Кручоних, В. Хлебников, К. Малевич), а в литературното поле – със заумната поезия, футуристичните книги, албума *Звуци* (*Klänge*, 1913) на В. Кандински, издаден в Мюнхен, който включва гравюри и стихотворения в проза. И футуристичните книги, излизали в Русия от 1910 г. насетне, разбиват линейния език, градят визуални образи, работят с иконични знаци – както в живописата на ранния авангард.

По напълно своеобразен и неповторим начин синтезът между изкуствата е органично реализиран в творбите на художника и композитор Микалоюс Чурльонис (1875 – 1911)⁵. На него Вяч. Иванов посвещава статия (*Чурлѐнис и проблема синтеза искусств*, 1914), в която споделя, че Мстислав Добужински нарича Чурльонис „надземен“ човек и цитира Блок, който го сравнява с ангел – „до такава степен всичко разбира и сияе

⁴ Бенуа 1910. Вж. и Василева 2019: 130. За многозначността на наименованието *Бубновый валет* виж Флакер 2000: 242.

⁵ Картините на Чурльонис са симфонични поеми, пример за което са циклите *Годишни времена*, *Соната на пролетта*, *Соната на слънцето* и др. Микалоюс Чурльонис е от литовски произход, но след като учи в художествените академии на различни европейски градове, през 1909 г. се установява в Петербург и създава активни творчески контакти с Бенуа и бъдещите участници в „Мир искусства“.

с голяма вътрешна и светла сила“ (Добужински 1987: 272). Вяч. Иванов определя Чурльонис като „ясновидец на невидимия свят“, тръгващ от детайли във физическата реалност и създаващ инобитие, когато „серафимът докосне пророческите му зеници“, защото *синтезът между Музика и Живопис* е метафизически мислим и видим:

Творецът съзерцава времето и пространството като единни – като умопостижима хармония на сферите, като стройно движение на световете, пеещи с цвят и светещи със звуци. [...] Ние оставаме в света на формите, но те се разгръщат пред нас като музикални редове. [...] Така изначалната мелодия на живописния образ се подлага на тематично развитие по законите на музиката.
(Иванов 1979: 151 – 152)

Модернистите в началото на ХХ век влагат в идеята за синтез по-различно разбиране в сравнение с това на предходниците си – поетите романтици, Ницше, Вагнер⁶, Бодлер, символистите. Духът на *modernité*, за който пише Бодлер в *Художник на съвременния живот*, е свързан с идеята за уникален и ярък авторски почерк (да си постоянно различен), с провокативното присъствие на твореца и в социалното, и в културното поле, както и с отхвърляне на канони – с освобождаване на изкуството от декорите и бутафорните костюми на отминали исторически времена, с улавянето на мимолетното, на изменчивия лик на ежедневието и скритата в него красота. В началото на ХХ век тази тенденция се усилва. В *Пътищата на класицизма в изкуството* (*Пути классицизма в искусстве*) Леон Бакст констатира:

През последните десетина години вече имаме не само представители на отделни течения в живописа, а школи, тръгващи от особеностите на таланта на водача или водачите с ярко изразена индивидуалност.
(Бакст 1909: 63)

Олга Розанова изисква не само творческа индивидуалност, но и неповторимост на всяка отделна творба, създадена от даден художник:

Няма нищо по-ужасно от неизменния Лик на художника, по който приятели и стари купувачи го разпознават на изложбите – от тази проклета маска, закриваща погледа му, отправен напред [...], ако не е отпечатък на стихийната сила на индивидуалността.
(Розанова 1913: 22)

⁶ Идеята за тотално произведение на изкуството (*Gesamtkunstwerk*), реализирано в *Пръстенът на нибелунга*, Вагнер обговаря в *Изкуството на бъдещето* (1849), *Опера и драма* (1852), *Религия и изкуство* (1880).

Участниците в първата изложба на авангардистите в Русия – *Бубновий валет*, също са ярки творци, които скоро след 1911 г. ще поемат по свои пътища и ще създадат различни нови живописни стилове. М. Ларионов заявява, че няма една-единствена представа за прекрасното; че системата, школата, отделните „-изми“ не са цел на твореца, нито го определят. Художникът трябва постоянно да се променя, да търси, да не е в мъртвешки застой, да експериментира в различни стилове (това той нарича „всёчество“⁷). Според Ларионов няма абсолютно новаторство в изкуството, а най-често завръщане към забравеното, защото изкуството е многолико и ние постоянно виждаме различни негови лица. През 1911 г. и Давид Бурлюк разсъждава върху съвременното изкуство и пише, че реализмът е само разновидност на импресионизма и символизма, разбирани от него в много широк естетически план – като закони на творческия акт, чиито корени са в произведенията на древното, на „варварското“ изкуство на египтяни, асирийци, скити⁸. Късат се нишките, свързващи изкуството с академизма и строгите му правила за яснота, конструкция, симетрия, пропорции, перспектива.

В началото на XX век все по-отчетливо се проявява потребността да се провокира публиката по нови начини, донякъде различни от епатажните жестове на творците от втората половина на XIX век, да се предизвика културен шок и в същото време да се „придърпва“ масовата аудитория към изкуството (в театралната зала, към сцените на арткабаретата, в изложбените зали) посредством новите книги и периодични издания. Не става дума за самоцелни епатажни творчески жестове, нито само за начин на оразличаване в собственото художествено поле, а за следствие от много процеси – естетически, философски, социално-политически. Сред факторите, определящи многоликостта и културните специфики на това време за цяла Европа, е и един важен феномен, осмислен от В. Бенямин – лишаването от аура на произведението в епохата на техническата възпроизводимост на изкуството (Бенямин 2006). Творците се намират в нова социокултурна ситуация: те все по-осезателно усещат, че има нова и многолика аудитория, както и нова по своя характер и мащаби културна индустрия, задаваща вкусове и естетически нагласи, нови представи за автор, за функциите на изкуството, за начините, по които се общува с него. Появата на фотографията и на кинематографа също поражда разнολики и продуктивни резултати, видими в началото на XX

⁷ Концепцията на Ларионов вж. в: Ларионов 1913. Тези идеи са доразгърнати и от Иля Зданевич в манифеста *Лучисты и будущники* (1913).

⁸ Статията „Дикие“ *России* Давид Бурлюк пише през 1911 г. Публикувана е в първия брой на алманаха *Синият конник* през 1912 г.

век в живописа, литературата и сценичните изкуства. През 1916 г. излиза *Манифест на футуристичната кинематография*, а през 1911 г. Ричото Канудо е заявил в *Манифест на седемте изкуства* следното:

Ние съединихме Наука и Изкуство (имам предвид открития, а не аксиоми на Науката) с идеала за Изкуство, прикрепяйки първата към второто, за да се уловят и въплътят ритмите на светлината. Това е киното. [...] Ние преживяваме първите часове от новия Танц на Музите около придобилия нова младост Аполон. **ХОРОВОДЪТ НА СВЕТЛИНА И ЗВУЦИ ОКОЛО НЕСРАВНИМОТО ОГНИЩЕ: НАШАТА СЪВРЕМЕННА ДУША.**

(Канудо 1988: 24)⁹

Тази „съвременна душа“ (в смисъл също и на „модерна душа“) отразява новото разбиране за човека, както и за преживяването на света – и като тайнство, и като отношение към съвремието, към природата и цивилизацията, към техниката, към „примитивното“, „древното“, „детското“. Ново е и осмислянето на отношенията материален свят – виждане – вътрешен образ – изображение – смисъл. Идеите за форма, пространство, движение, линия, ритъм, звук, цвят, светлина завладяват всички творци от европейския авангард. Ражда се и руският формализъм, включил се в дебата за отношенията словесно – визуално, езиково – отвъд езиково. Вяч. Вс. Иванов в статията си *Практиката на авангарда и теоретичното знание през ХХ век* изтъква, че ако формалистите са изследвали езиковите структури, поетите от авангарда са деформирали тези структури, което може да се съпостави с експеримент в естествените науки (Иванов 2007: 346). През 1913 г. Якобсон посещава „Бродячая собака“¹⁰, запознава се с Хлебников, Кручоних, Малевич, Ларионов и Гончарова, участва в поетическите вечери на Балмонт. В спомените си той споделя колко е възхитен, когато вижда сб. *Садок судей I* и *Ряв* на Хлебников (Якобсон 2000: 83). През 1915 г. той инициира Московския лингвистичен кръжок. По това време заедно с Кручоних посещава Малевич в Кунцево, запознава се и с Матюшин. Под псевдоними публикува футуристичните си стихотворения в сборниците *Заумная гнига* (1916) и *Заумники* (1922)¹¹.

⁹ Големите букви и курсивът в цитата са на автора, Канудо. За кинематографизма като част от езиковите системи на отделните авангардистични течения вж. Чолакова 1998: 16 – 17, 145 – 149.

¹⁰ „Бродячая собака“ е един от най-ярките символи на Сребърния век. Това литературно-артистично кабаре събира почти всички представители на руската култура от началото на века. Съществува от 31 декември 1911 до 3 март 1915 г. Негов приемник става „Привал комедиантов“ (1916 – 1918).

¹¹ Вж. и Якобсон 2004.

Първите две десетилетия на века са белязани не само от различни ярки авторски почерци, от различни художествени направления, но и от засилена **театралност** и **автореферентност**. Тази тенденция е видима и в социалното поле, и в провокациите на футуристите (творците от „Гилея“, наричащи себе си „будетляне“), и в новия балет, както и в театъра – с идеите за „театралност“, „театрокрация“, „ретеатрализация на живота“ (Евреинов), „ретеатрализация на театъра“ (Майерхолд). Това води до потърсените нови връзки между съвременното сценично изкуство и балагана, средновековния театър (жанрове като пастурела, мистерия, миракъл, традицията на руските скоморохи), комедия дел арте; между сериозното и игровото; между условното, ерудитското и по детски безизкусното. Преосмислят се отново и концепти като *persona* (πρόσωπον), играещ човек, „лицедей“¹².

По нови начини изкуството общува с публиката и брани високия си статут, решава въпросите за „чиста“ и „ангажирана“ творба, за „индивидуализъм“ и „соборност“, за изящно и приложно, тотално и персонално. Решенията са различни. Едната посока е към синтез на изкуства и занаяти, на естетическо и функционално, елитарно и утилитарно. Примери са Arts and Crafts¹³, ар нуво, концепцията за „нахлуването на изкуството в живота“, оповестена от Ларионов и Зданевич (*Почему мы раскрашиваемся*, 1913); превръщането на плаката и на сценичния декор в художествена творба; пантомимата, едноактната пиеса и различните експериментални сценични форми като средства за авангардни експерименти (не само за целите на развлекателната култура, чийто разцвет е още в първите десетилетия на XX в.). И новата музика (от 20-те години на XX век) съчетава класически с дисонантни акорди, ползва ритмически и мелодически елементи от рагтайма, джаза, фолклора, африкански и латино ритми. Това е видимо при композиторите Ерик Сати, Франсис Пуленк, Жорж Орик. Оригинално съчетание на джаз и руски фолклор осъществява и Стравински в *Историята на войника* (1917). Появява се кубистичната музикална пиеса на Артур Лурие *Форми във въздуха* (1913) с посвещение на Пикасо¹⁴; футуристичната опера на Ма-

¹² При Евреинов и Майерхолд „лицедейство“ е синоним на игра, включително и театрална игра, и е мислено като основен модус на човешкото, характерен за всички етапи на културата.

¹³ Движението „Изкуства и занаяти“ се заражда в Англия в края на XIX в., но неговите идеи, утвърждаващи превъзходството на ръчно изработените предмети на изкуството над машинното им производство, бързо се разпространяват из Европа и Северна Америка.

¹⁴ Творбата не е само плод на възхищението на Лурие от живописиста на Пикасо, а на нова музикална задача – да се намери музикално възплъщение на принципите на кубизма. В такава посока ще поеме и балетът на С. Дягилев – *Парад* (1917) на Е. Сати и *Пулчинела* (1920) на И. Стравински, където костюмите и декорите изработва П. Пикасо.

тюшин *Победа над Слънцето* (1913). Сред примерите за тази новаторска посока са и проектите на Кандински в театъра – „композициите за сцена“ *Дафнис и Хлоя* (1908 – 1909) и *Жълтият звук* (1909), също творби на композиторите Скрябин, Матюшин, Лурие, Вишнеградски, както и музикалният театър на Гнесин и Майерхолд. В теорията за „музикалното четене“, разработена към 1906 г. от Михаил Гнесин, стои идеята за античната мелодекламация, за синтез между музика и поезия като тонически изкуства (вж. Майерхолд, Гнесин 2008: 44 – 80). Сходни идеи има и Вера Комисаржевска, говореща за „драма с музика“ като ново синтетично изкуство (концепцията ѝ е различна от *dramma per musica* на флорентинските създатели на операта). Вячеслав Каратигин през 1911 г. пише за новаторския синтез на музика и танц в съвременната хореографска мимодрама и в балетния театър, представяйки в исторически план синтеза между поезия, музика и танц (дума – звук – действие) от Античността и Средновековието до съвременното изкуство.

Такъв синтез, в който хармонично са уравновесени всички изкуства, в който музика и слово, жест, цвят и архитектурна форма всъщност са само средства за създаването на драма и в който всички тези средства се сведени до театрално прекрасното, такъв синтез най-вече се осъществява в „драма с музика“.
(Каратигин 1911: 170)

И при съзнателното елитарно дистанциране на твореца от комерсиалното, и в двусмислените отношения на авангардните творби с „масовата публика“ резултатите са в посока на рушене на клишета и рецептивни очаквания, „говорене“ през нови езици, включително при ползването на традиционни културни кодове. Бунтарските изяви имат не само естетически и философски, но и социален и политически аспект¹⁵.

Във *fin de siècle* се огласява и идеята за **синтез между аполоническо и дионисиевско**, между разумно и екстатично, интелектуално и ирационално като постигане на тоталност, на съкровения смисъл на нещата, като трансцендиране. В статията *Художествените ереси*, написана в драматичната за Русия 1905 г., Александър Бенуа заявява:

Под *свобода* разбирам мистичното начало на вдъхновението, т.е. „свободното подчинение“ на върховното свръхчовешко начало. А под *светлина* разбирам всичко, което е смисълът и прелестта на творчеството: търсене и откриване на красотата, проникване в съкровения смисъл на нещата, откровение в това,

¹⁵ Борис Гройс интерпретира изкуството на авангарда през политическото поле и социалните промени в обществото като реплика към техническия прогрес и разпадащата се единна картина на света, като проект за нов свят и нов тип човек (Гройс 2013).

което е прието да се нарича поезия. Без тези начала изкуството се свежда до механично копиране, научно изследване, хаотично дилетантство.

(Бенуа 1906: 84 – 85)

Статията отразява и усилията на руските интелектуалци да осмислят понятията „анархизъм“, „индивидуализъм“, „соборность“ не само в естетически план, но и в контекста на политическите събития от 1905 – 1907 г. Бенуа говори за изкуството като култ, като „единение“, „общение“, като танц на един, но двулик бог – Аполон-Дионис. От 1909 г. започва да излиза и сп. „Аполлон“, в което участват представители на различни направления в изкуството (в началото – основно символисти и акмеисти). В края на XIX и през първото десетилетие на XX век в руската култура много важен културен фактор са списанията („Мир искусства“, „Весы“, „Золотое руно“, „Аполлон“, „Гиперборей“, „Маски“), огласяващи нови естетически програми, поместващи творби на автори от различни изкуства. Част от тези списания са елитарни, „камерни“, предназначени за специализирана аудитория, което отразяват и тиражите им¹⁶. В тази литературна периодика зачестяват творби и манифести, говорещи за вакхическото и аполоническото, за двуликия бог Аполон-Дионис. Този сдвоен образ не е само продължение на конструкта у ранния Ницше. Отново активно се осмислят *логос* и *патос*, *етос* и *патос*, *разумно* и *безсъзнателно*. Това оповестява и първият брой на сп. „Аполлон“ с уводната програмна статия на Ал. Бенуа *В очакване на химна към Аполон (В ожидании гимна Аполлону)*, 1909). Максимилиан Волошин озаглавява статията си за Анри дьо Рение *Аполон и мишката* (1911). В сп. „Маски“ статията на М. Волошин *Театърът като съновидение (Театр как сновидение)*, 1912 – 1913) говори за „аполоническото съновидение“¹⁷, метнато като покров над света на дионисиевското безумие (*mania*), за особената специфика на театъра, свързана и с естетическото преобразуване на света в „творческия сън“ на автора, и с дионисиевската игра на актьора и пасивното съновидение на зрителя (Воло-

¹⁶ Основните литературни списания на руските символисти, акмеисти и футуристи са елитарни за разлика от популярността и големите тиражи на „Вестник Европы“, „Новый путь“ и др. В отчетите на Императорската библиотека в Петербург, свързани с читателското търсене на печатни издания и техните тиражи, се сочи, че „Новый путь“ е на 13. място, „Весы“ – на 30., а „Мир искусства“ не попада в статистиката, тъй като тя отчита читателските поръчки, надхвърлящи 100 броя. Тиражите на списанията показват същото съотношение – през 1900 г. „Вестника Европы“ е с тираж 7000, а „Весы“ – към 1500/2000. „Аполлон“ и „Золотое руно“ се ориентират към типа богато илюстрирано художествено-литературно списание, а тиражите им са малко над 500 (вж. Иванова 2002: 3, Махонина 2004).

¹⁷ Стгр. *ὄναρ*, *ὄνειρος* – сън, съновидение; мечта, блян. Аналогично на високочестотните лексеми при френските символисти – *songe*, *rêve*, при руските творци – *грёза*, *сновидение*, *мечта*.

шин 1988: 349, 355). Волошин сродява *съновидението* и *танца* като явления, чиято обща природа е човешкият дух, създал приказките и митовете. Актьорът преживява този тип съновидение, което е най-близко до дионисиевската оргиастичност, а танцът е действеният израз на това съновидение, на тази творческа игра. В следващия брой на „Маски“ (№ 6, 1912 – 1913) е публикувана статията на Хофманстал *Сцената като съновидение*. В същия брой е и рецензията на Бонч-Томашевски за току-що излязлата книга на Николай Евреинов *Театърът като такъв* (*Театр как таковой*, 1912). За Евреинов сънят е театрализация на мечтанието („грёза“), драматизация на събития, които не е нужно да са преживени реално. Илюзорността, характерна за съня, е спасителна за човека и в реалния живот, и в изкуството (Евреинов 1921: 45). Това е свързано със специфичното разбиране на Евреинов за катартичната функция на изкуството, помагачо на човека да въплъти и в живота мечтанието. По-късно в *Азazel и Дионис* (1924) той разсъждава по нов начин над въпроса за природата на театъра, свързана с оргиастичното начало, с дионисиевската стихия, с култа, с танците около жертвения козел¹⁸. Съвременният театър черпи импулси от древните театрални форми, характерни за различни култури (не само за елинската, но и за тази на семити, германци, славяни), свързани и с маските, театралните костюми, ритуала, лицедейството – пише Евреинов.

През 1919 г. в лекция за античния театър Вяч. Иванов разсъждава по следния начин за дионисиевската *manía*:

Дионис е музикално състояние на душата, което стига до екстатичното и следователно до такова състояние, което човек изпитва, когато забравя себе си и се слива с целия свят. Колкото по-силен е излазът на духа извън пределите на личността и колкото по-дълбоко е сливането с цялото, толкова по-силно е художественото произведение.

(Цит. по Гусейнов 2015: 449)

Въпреки общоевропейския фокус върху тези концепти руският културен контекст има свои специфики.

Славянофилската християнски обогрена „соборност“ постепенно се превръща в дионисиевско, ирационално-подсъзнателно, скитско начало, носещо на стария европейски свят унищожение и обновление.

(Гройс 1990: 70)

¹⁸ Евреинов създава *Азazel и Дионис* след трагичните събития в Русия, свързани с революцията и последвалата гражданска война; във време, което може да се осмисли и като „театър“, свързан с жертвоприношението, колективния екстаз, дионисиевската *manía*.

Двата модуса – аполоническото и дионисиевското – видени в динамично единство, присъстват и в проекта на Кандински, Хартман и Сахаров за музикално-сценична творба по романа на Лонг (сценичната композиция *Дафнис и Хлоя*), както и в сб. *Флейтата на Марсий* (*Флейта Марсия*, 1911) на Бенедикт Лившиц. В поетическия сборник на Лившиц това е осмислено посредством образите на Аполон, Марсий, Пан и Ерос; през темата за музиката, отразена на образно и тематично ниво, и в жанровите избори – сонет, рондо, секстина, fuga. По това време Вяч. Иванов вече е публикувал много от важните си статии (*Ницше и Дионис*, 1904; *Эллинская религия страдающего бога*, 1903 – 1904; *Вагнер и Дионисово действо*, 1905; *Кризис индивидуализма*, 1905). След изкуството на свръх-индивидуалистите настъпва времето на реинтеграция на културните сили, на тяхното вътрешно единение и синтез, пише Вяч. Иванов в статията *Предчувствия и Предизвестия. Новата органична епоха и театърът на бъдещето* (*Предчувствия и Предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего*, 1906 – Иванов 1974: 89). Разбирането му за синтез и за обновление в изкуството е свързано с концепта „соборность“, а идеята му за „соборный театр“ играе важна роля за развитието на сценичните изкуства през тези десетилетия¹⁹. Полемиките около концептите „соборность“ и „индивидуализм“ се разгръщат по страниците на списанията „Золотое руно“ и „Весы“. В тях са видими разминаванията между Вяч. Иванов и Александър Бенуа с Максимилиан Волошин. Волошин отрича социално презентирания образ („почерк, маска, име“) на индивидуалиста творец, а не изначалната персоналност, която стои в основата на творческия акт:

Индивидуалността трябва да се влее изцяло в художественото произведение и да умре в него. [...] В основата на всяко велико изкуство стои индивидуализмът, но не този, който е самодостатъчен, а онзи, който е преодолел самия себе си, който се е отказал от себе си в името на своя плод.

(Волошин 2007: 66)

Естетическата програма, заявена в първия брой на сп. „Аполлон“ от редакционната колегия, е следната:

¹⁹ Идеите на Вяч. Иванов за театъра са обстойно анализирани още от Вс. Майерхолд. Той обговаря и различията по отношение на *соборный театр* при Ф. Сологуб и Вяч. Иванов. На концепцията на Вяч. Иванов „соборный театр“ е посветена монографията на Г. Степанова *Идея „соборного театра“ в поэтической философии Вячеслава Иванова*. Москва: ГИТИС, 2005.

Аполон! В самото заглавие е избраният от нас път. [...] Аполон е само символ, далечен зов от още непостроени храмове, който ни възвестява, че за изкуството на съвремието настъпва време на стремежи – искрени и силни – към нова истина, към дълбоко осъзнато и стройно творчество. [...] Ликът на бъдещия Аполон не може да се види. Ние знаем само, че този лик не е гръцки със застинали в божествен йератизъм черти и не е ликът на Ренесанса, а съвременен – обвеян от всички предчувствия на новата култура, на новия човек. [...] За изкуството най-страшен е мъртвият образец. Но няма нищо по-нужно и насъщно от идеала.

(Аполлон, 1909: 3 – 4, Вступление, ред.)

Дионисиевското и аполоническото начало са важни културни кодове, през които се мисли за времето и вечността, живота и смъртта, рациято и екстаза, изкуството и твореца, за „чистата красота“, за „мъртвата“ традиция и импулсите на вечното обновление. За Черепнин, Стравински, Бакст, Бенуа, Дягилев, Фокин, Нижински и съвременниците им древното изкуство е и средство за модерно реализиран копнеж по съвършенството. В статията *Бразди и синори (Борозды и межи)*, публикувана в първия брой на „Аполон“, Вяч. Иванов нарича занимаващите се със сценични изкуства „Дионисиеви занаятчий“, „техници на свещеното лицедействие“ и негови ипостаси (Иванов 1909: 75), които отхвърлят стария тип театър, а новото, което търсят и предусещат, тепърва предстои да съградят. Бенуа в манифестната си статия *Беседа за балета (Беседа о балете)*, 1908) също отрича придворния балет, предназначен единствено за развлечение на аристокрацията, и пледира за балет, издигащ в култ „Бога на радостта“, който според него е най-изразителното сценично изкуство, носещо повече красота, хармония и смисъл и от драмата (Бенуа 1908: 104, 108). В първия брой на „Аполлон“ всички манифести, свързани с поезията, музиката, живописа и сценичните изкуства, говорят за ново и дръзко изкуство, в което творецът откровено разкрива субективния си свят. За Дягилев същността на новия балет е в *стихията*, в изразяване на *чувствата и страстите*, които са самият живот отвъд думите и понятията, отвъд разсъдъчното (Дягилев 1982: 214). Така естествено се появява и интересът към естетиката на голото тяло на сцената, за което пише Николай Евреинов през 1908 година²⁰. И Л. Бакст в *Пътищата на класицизма в изкуството* заявява, че художникът трябва да е дързък, примитивен, да изобразява голото човешко тяло (Бакст 1909: 61).

Подривните стратегии на модерността нахлуват с еротизма, с дионисиевската стихия, с новия тип сценичен „разказ“, стоящ в основата на много руски проекти. Пример за това е пиесата *Нощни танци (Ночные*

²⁰ Вж. Евреинова, ред. 1911.

пляски, 1908) на Ф. Сологуб, поставена от Евреинов и Фокин в Петербург през 1909 г. и пресъздадена на сцена от „литератори“²¹. Това е време, в което руската публика вече е видяла и танците на Айседора Дънкан, а на Олга Глебова-Судейкина тепърва предстои да вдъхнови публиката като „вакханка“, „фавнеса“ в *Козлоногите* (*Козлоногие*, 1912). Във второто действие на *Нощни танци* (*Ночные пляски*) на сцената танцуват боси и в прозирни дрехи 12 принцеси („королевы босоножки“). Това е нощна сцена с красиви танци и игриви еротични разговори между Младия поет и дванадесетте принцеси, които изчезват призори, последвани от поета, и попадат в призрачна зала в подземното царство. В приказката на Сологуб танците на принцесите са след поетическия текст:

Рейте, сестры, в легкой пляске,
с нами вместе пляшут сказки
под волшебницей луной.
(Рейте се, сестри, в лек танц, / с нас заедно танцуват приказките /
под вълшебната луна.²²)

(Сологуб 1908)

И тук глаголът „пляшут“ носи идеята за дионисиевската стихия, за свободния танц. Лексемата присъства на много места в текста (не само в заглавието).

Важно е да се открие и контекстът, в който се вписва *Нощни танци*. В първия от „Руските сезони“ (1909 г.) Анна Павлова танцува в знаменитата *Вакханалия* на Михаил Фокин и предизвиква фурор²³. Бенуа я определя като „дивно видение на ясната красота на древния свят“ (Бенуа 1980: 510), а Фокин – като пълно осъществяване на мечтата му за античен танц. Балетни критици като Андрей Левинсон обаче дават негативна оценка, имайки предвид доминирането на дионисиевското начало над аполоническата хармония, на индивидуализма над ансамбловото начало.

Това може и да е страница от живота на Древна Елада, но не и възстановка на „хоровото начало“ на античната орхестрика.

(Левинсон 1911: 20)

²¹ Основните роли се изпълняват от Н. Гумильов, М. Кузмин, С. Городецки, С. Ауслендер, М. Волошин, Ю. Верховски, А. Ремизов, художниците Л. Бакст и И. Билибин.

²² Този рефрен се появява във второто и третото действие на *Нощни танци* – в песента на младия поет.

²³ *Вакханалия* е от IV картина (*Есен*) на балета *Годишни времена* (*Времена года*, 1900) и е представена на премиерата на балета в Париж през 1909 г.

Вакханалия действително е тържество на дионисиевската стихия, свързана с концепцията за нов тип танц в руското балетно изкуство. На сцената е представен есенен празник, озаглавяващ тържеството на плодородието с танци на сатири, вакханки, Бакхус, с всеобщото вакхическо веселие. По-късно в Мариинския театър (1915) ще бъде поставен и танцът *Вакх* по музика на Черепнин и с хореография на Фокин.

Новаторският сценичен проект на Евреинов в *Нощни танци* има и своя конкретна предистория. Той вече е публикувал статии за актьора и актьорската игра през Средновековието и Ренесанса, за комедия дел арте, за монодрамата, за естетиката на голото тяло и сценичните му функции, а в „Старинный театр“ е поставил средновековни пиеси и пастурелата на Адам дьо ла Ал *Играта на Робен и Марион* (*Le jeu de Robin et de Marion*, 1907). Драматизираната приказка на Сологуб *Нощни танци* не остава само с двете си постановки в Русия²⁴. Фокин добавя в либретото на поставения в Париж балет на Стравински *Жар-птица* (1910) и танц на омагьосаните царкини („хоровод черевен“, 3. сцена). През 1912 г. Париж ще види и „скандалния“ с новаторствата си едноактен балет *Следобедът на един фавн* (*L'après-midi d'un faune*). Танците на Нижински и сценографията на Бакст са съзвучни с идеите и внушенията на модерната живопис и на театъра от онова време. Нимфите отново танцуват боси в прозирни антични туники (подобно на сцената в *Нощни танци*); пръстите на краката им са оцветени в червено, очите и клепачите са в бяло-розово – ясно разпознаваем артистичен жест на руските футуристи.

Както в литературната периодика важни естетически манифести огласяват новите възгледи за изкуството, твореца и природата на творческия акт, така и сценичните новаторства се реализират и в десетки **камерни театри, арткабарета, кафе шантани**. Ярко експериментаторски постановки има в различен тип театри, специализирани за по-камерна или за голяма и разнородна аудитория. Тези театри и кабарета се превръщат в „творческа лаборатория“, дават импулсите за емблематичните за Сребърния век творби, които ще реализират балетмайсторите Фокин и Нижински, режисьори като Евреинов, Майерхолд, Комисаржевска, творци като Матюшин и Кручоних.

В московските и петербургските камерни театри и кабарета през първите две десетилетия на ХХ век се поставят предимно забавни и остроумни пародии, обиграващи известни антични фабули, а също и пародии,

²⁴ Премиерата е в „Литейный театр“. Спектакълът е повторен само веднъж – в „зал А. Павловой“ в Петербург. За постановката разказва Наталия Крандиевская-Толстая (вж. Крандиевская-Толстая 1972).

полемично насочени към съвременни творби и автори²⁵. Сред интересните примери са балетът пантомима *Нарцис и Ехо*, балетните миниатюри *Дафнис и Хлоя*, *Козлоногите*. Анакреонтичният балет пантомима *Нарцис и Ехо* (1915, по текст на Татяна Щепкина-Куперник), поставен в „Современный театр миниатюр“, има огромен успех. Същият театър представя в края на 1915 и началото на 1916 г. едноактната оперета *Дафнис и Хлоя* на Жак Офенбах. Тя е нова и забавна реплика към романа на Лонг: вакханките се опитват да съблазняват пастира Дафнис, който е изцяло отдаден на любовта си към Хлоя. На младия пастир пречи и Пан, който на свой ред също преследва Хлоя. Забавно недоразумение води до щастлива развръзка – вместо Дафнис Пан отпива от чаша, в която има вода от река Лета, и забравя за ухаждането на младата пастирка Хлоя. Накрая, след веселите танци на вакханките, всички актьори призовават публиката да е нежна като агнета и да е снизходителна към тази оперета.

Балетът пантомима на Иля Сац *Козлоногите* с хореограф Борис Романов е поставен в „Литейный интимный театр“ през 1912 г., а след няколко месеца – и в „Бродячая собака“. В главната роля е Олга Глебова-Судейкина, а кордебалетът на „козлоногите“ се състои от танцьорки и танцьори, изпълняващи вакхически танци. Те са диви божества на природата, каквито авторите от Сребърния век обичат да включват в творбите си. Композиторият Сац по това време е известен с музикалните си пародии на големи оперни и балетни творби и може да се предположи, че в *Козлоногите* има препратки към *Лебедово езеро* на Чайковски. Премиерата на *Козлоногите* предизвиква шок и заради новаторската музика, но най-вече заради дръзките танци, определяни като „оргазъм“, „дикая пляска“. Хореографията е в духа на новаторските балети на Фокин. Олга Глебова-Судейкина танцува в стил А. Дънкан, която руската публика вижда за първи път през 1904 г. Ахматова пише: „Козлоногата води вакхическото шествие като на чернофигурна ваза“ (Ахматова 1976: 520). Макар и в друга стилистика, през същата 1912 г. в Париж Вацлав Нижински взривява балетните вкусове със *Следобедът на един фавн*.

През 1912 г. в Санкт Петербург е поставен музикалният пасторал *Кралицата на май* на К. В. Глук по текст на Шарл Фавар. Костюмите изработва Александър Головин. От ескизите му е видима стилистиката на спектакъла – пастирите и пастирките са с дрехи, характерни за времето на Луи XV и присъстващи в живописата на рококо. Този музикален пасторал се задържа сравнително дълго на сцена – поставен е първо в

²⁵ Разцветът на този тип артистични заведения, както и на увеселителните градини и паркове със сцени в тях е свързан и с театралната реформа от 1882 г., която отменя монопола на императорските театри в Русия.

театъра на Комисаржевска (през 1908 г., в ролята на пастирката Филинта е В. Комисаржевска), а след това – и в Мариинския театър, през 1818/1819 г.

Руската култура през това десетилетие е белязана със силния афинитет към **френската култура от XVIII век**. И в поезията, и в живописата, и в театъра изящните рококо визии за света, любовта, *locus amoenus*, острова на Китера²⁶ вълнуват творците. В „Литейный интимный театр“ е представена изящната балетна стилизация *Лубок XVIII века* (1914) с художествено оформление от Н. Гончарова, а постановката е на Борис Романов. В „Бродячая собака“ се организират вечери на Тамара Карсавина, чиито танци стават емблематични за времето: носят внушение и за безгрижие, красота, щастие, и трагичното предусещане за приближаващи драматични промени. В спомените си Карсавина споделя как танцува в „Бродячая собака“ по музика на Франсоа Купрен, обвита в гирлянди от цветя, защото в този период е увлечена по изкуството на рококо и френската барокова музика – „с кринолините, под очарователните звуци на клавесина, напомнящи жуженето на пчели“ (цит. по Тихвинска 2005: 132).

Сребърният век е ярко „театрално“ време. Неслучайно сцената става място за разнопосочни новаторства, за синтез на танц, пантомима, поезия, музика; на високото и пародията, естрадното и класическата драматургия. **Танцът** е *locus communis* в модернистичните проекти за синтез на изкуствата. Той е важна тематична доминанта и в живописата от краевековието, и в новите театрални и музикални творби, представяни на сцените в Русия и Западна Европа. Танцът се превръща в символ на живота, на вечното движение и обновление в природата, социума и човека, на освободеност от социални норми, отрицание на статичността, съня, смъртта. И литературата през Сребърния век изобилства с глаголи, свързани с движението, с танца²⁷. Тази менталност е отразена в цикъла *Снежна маска* (*Снежная маска*, 1907) на Блок, създаден под влиянието на Вяч. Иванов и актьорите от театъра на В. Комисаржевска. Артистичните срещи с тях, наричани „снежные пляски“, „хороводы“ (Веригина 1961: 89 – 90, 312 и сл.), са мислени като излаз от делничното и пребиваване в друга реалност.

Думите и буквите във футуристичните книги също „танцуват“ („пляшут“) – най-често около рисунки и графики. Този футуристичен жест е осмислян многозначно, като знак не само за модерен звукопис, но и за урбанистичната динамика на съвременния живот. Хлебников говори

²⁶ Едно от най-популярните прозвища на богинята Афродита е Китера (Китерея, Ките-рида) – по името на острова, на който се е появила след раждането си от морската пяна (Омир, *Одисея* XVIII. 193, Хезиод, *Теогония* 193, 196, 198).

²⁷ Тази тенденция обговаря Булгакова 2005: 96 – 103.

за движение, затворена крива, въртене в цялостното пространство на книгата, т.е. буквите и думите са мислени и като пиктограми, като знаци, като графична репрезентация на концептите на модернистите. При Н. Бурлюк в *Поэтические начала* този жест е видян и през диалога с традицията – като реплика към фигурната поезия на изтънчените александрийци, към Дюрер (орнаментите и винетките в гравюрите му), към дървените полихромни панели на Гоген. Разнородни елементи от традицията, от различни нейни културноисторически етапи съграждат „нова азбука за нови звуци“, за да могат думите „да оживеят в нови очертания“ (Бурлюк 1914: 82, 84). Тези очертания носят авторския светоусет и почерк от часа на „страшната виелица на вдъхновението“²⁸: те не са анонимни и еднотипни като обичайните книги, излизащи от печатниците (Хлебников, Крученых, *Буква как таковая*, 1913).

Следва да се отбележи и разликата между високочестотните в Сребърния век лексеми „**пляска**“, „**танец**“ и „**хоровод**“²⁹. Екстатичността на танца в руския език се предава чрез „пляска“, носеща значението на освободено от условности и норми танцуване, на *ἔκστασις*, на дионисиевско начало (различно от балните танци, от класическия балет). Лексемата „екстасис“ е високочестотна в Сребърния век, натоварена с важни значения в манифестите на руските творци и в десетки художествени творби. Обвързана е с *Дионисиевите хороводи*, с идеята за *оргиастичния танц*. И модерният балет, наричан *свободен танц*, се ражда и осмисля като *екстатическа пляска, дикая пляска*. По повод на танците на А. Дънкан, видени като противовес на класическия балет, в статията си *Революция в балета* (*Революция в балете*, 1909) Михаил Фокин пише:

Старият балет закъсня да умре [...] Вече извън балета се осъществява възраждането на танца, извън балета се култивират красотата и изразителността на човека и тялото му отново става предмет на радостно съзерцание и най-добро средство за изразяване на всички душевни настроения, преживявания.

(Фокин 1981: 303 – 304)

В това становище на Фокин, очертаващо опозицията *балет* – *съвременен танц* (т.е. стария балет – съвременния танц), е видима модернистката идея за пълното дистанциране от наследената традиция, за

²⁸ В оригинала: „в час „грозной вьюги вдохновения“. Фразата е цитат от Гогол (*Мъртви души*, 7. гл.).

²⁹ Хоровод, хороводная пляска (от стргр. *χορός*) – танци, ритуални песни и танци в чест на божество. Думите „танец“ и „танок“ в руския език навлизат по времето на Петър I и неговите „ассамблеи“ (бални танци), устройвани след 1718 г. В речника на Владимир Дал дефиницията за „танок“ е „хоровод, игровые пляски“ (Дал 1880 – 1882, Т. 4, с. 400).

рушене на „старото“ изкуство, за радикално обновление, свързано с потребността на твореца да изрази новата менталност – своята и на съвремието, по нов начин, а не през каноничните правила на балета, създадени още от Пиер Бошан. Това променя и облика на модерните балетни творби, дори и когато те ползват „стари“ либрета. А. Дънкан завладява руската сцена през 1904 г. и вдъхновява за новаторски експерименти Фокин, Нижински, Дягилев, Евреинов, О. Глебова-Судейкина и много други руски творци. Новаторската хореография на Михаил Фокин в балета *Ацис и Галатея* (1905) може да се види и като следствие от това творческо общуване. Дънкан се среща с М. Фокин, С. Дягилев, А. Павлова, М. Петица, Л. Бакст, К. Станиславски. Максимилиан Волошин възторжено пише, че танците ѝ показват как „древната стихия на танца не е умряла“ (Волошин 2007: 258).

Копнежният образ на **Елада** и на **Александрия**, на светлата антична култура, мислена и като Златен век, е много характерен за творците от руския Сребърен век. Той присъства в творби на руски поети, в сценични проекти като балета *Дафнис и Хлоя*, осъществен от трупата на Дягилев. Сред примерите е и цикълът *Александрийски песни* на Михаил Кузмин, който е сред ярките творци от Сребърния век, възпитан в така характерния за времето *синтез на изкуствата* – поет, прозаик, драматург, преводач, композитор, възпитаник на Петербургската консерватория, ученик на Николай Римски-Корсаков и Анатолий Лядов. И поетическите, и прозаическите си творби, както и театралните си проекти Кузмин подготвя, като композира и музика към голяма част от тях, и често сам изпълнява стиховете си като мелодекламации в камерните литературни салони. Цикълът *Александрийски песни* (създаван от 1904 г. насетне, публикуван през 1908 г.) е композиран като поетическа симфония, мислен е като *мѐлос*, т.е. поетическо слово, изпълнявано под съпровод на музикален инструмент. Част от цикъла е издадена с нотации през 1921 г. *Александрийски песни* извайва пленителния образ на Александрия, отразена в ума и душата на ерудита Кузмин.

Максимилиан Волошин създава проникновен и обстоен портрет на многоликия творец Кузмин. Статията му от 1906 г., посветена на цикъла *Александрийски песни*, започва красноречиво:

Когато видиш Кузмин за първи път, ти се иска да го запиташ: „Кажете открито на колко години сте?“, но не се решаващ, боейки се да не получиш отговора: „На две хиляди“. [...] Във външния му вид има нещо толкова древно, че макар да е млад, си мислиш дали не е египетска мумия, върната за живот с някаква магия.

(Волошин 1988: 471)

Волошин коментира и лицето му, подобно на фаюмските портрети, и прекрасния му гръцки профил, подобен на изображенията на Перикъл и на бюста на Диомед. И констатира:

Без съмнение той [Кузмин] е умрял в Александрия като млад и красив юноша и е бил изкусно балсамиран. [...] Именно там, в Александрия, е живял своя истински живот, в радостната Гърция от времената на упадък, напomniaща на Италия от осемнадесети век. [...] Кузмин носи в своите песни цветовете на истинската антична поезия.

(Пак там: 472, 473)

Волошин контекстуализира *Александрийски песни* в европейската литература от последните десетилетия на XIX век и отбелязва, че Гюстав Флобер, Анатол Франс, Пиер Луис също възкресяват в творбите си някогашната Александрия.

Тема на песните му [на Кузмин] е любовта – щастлива, мигновена и необяснима. [...] В *Александрийски песни* я няма ясната краткост на епиграмата. Те не са писани, не са редактирани десетки пъти на восъчни дъсчици. Те са създавани свободно и леко под струнните звуци на лира и са изпълнявани под акомпанимент на флейта. В техните неправилно и свободно редуващи се стихове са се съхранили извивките на живия глас и интонациите му. Те са неразделни от онази музикална вълна, която ги е създала.

(Пак там: 476)

Важно наблюдение на М. Волошин е, че в лириката на Кузмин Ерос не е трагически осмислен – „той се появява сега между нас в трагична Русия с лъч елинска радост в звънките си песни и ласкаво ни гледа със своите големи очи, уморени от хилядолетия?“ (пак там: 477).

Темата за Ерос, която Волошин коментира, не е случайна за руските творци от Сребърния век. Това е времето, когато активно се преосмисля отношението **Ерос – Танатос**, както и антиномията **locus amoenus – locus terribilis**. Съзнателно се обиграват едновременно и двата локуса, както и важната в културата на модерността тема за смъртта. Новото осмисляне на locus terribilis е видимо и в парижките кабарета от 90-те години на XIX век („L'Enfer“, „Cabaret du Néant“, „Grand Guignol“), и в руските арткабарета от началото на XX век, в които също е активна тенденцията към артистична демонизация, т.е. към демоничен образ на развлеченията. Това е свързано и с новия литературен образ на града (от Бодлер насетне), и с активното присъствие в руската култура на артис-

тични локуси, като подземие („подвал“³⁰), кръчма („кабак“), а също и като следствие от политическите бури от 1905 г. нататък. Темата за смъртта доминира и в „Литейный театр“, създаден през 1909 г. в Санкт Петербург като руска версия на „Le Théâtre du Grand-Guignol“, отворил врати в Париж през 1897 г.

При творците от Сребърния век все по-активно се сродяват Ерос и Танатос: в творби на Ал. Бенуа (вдъхновени и от А. Вато³¹), Н. Феофилактов, Л. Бакст, К. Сомов, М. Кузмин. Лексемата „смърт“ стои и в редица заглавия на произведения от това десетилетие: *Победа на смъртта* (*Победа смерти*) на Сологуб, *Веселата смърт* (*Веселая смерть*) на Евреинов, *Грешката на смъртта* (*Ошибка смерти*) на Хлебников, картини като *Пиеро и смъртта* (*Пьеро и смерть*) на Н. Милиоти, *Арлекин и смъртта* (*Арлекин и смерть*) на К. Сомов, рисунките на Н. Сапунов към постановката на Майерхолд по *Смъртта на Тентажил* на Метерлинк. В пиесата *Веселата смърт* (1908), с която през 1909 г. се открива „Веселый театр для пожилых детей“ в Петербург, Евреинов заявява:

Вие проповядвате свръхчовека? Аз – свръхшута. Най-дръзкото предизвикателство към съдбата е шутът пред лицето на смъртта.

(Цит. по Коган 1974: 192)

Този драматичен светоусет отразяват творбите, създавани в първите две десетилетия на века. В тях често присъстват *привечер, сумрак, нощ, печалната есен, зима*, както и локусите *пещера, град*. При творците от Сребърния век ще се появяват и камерни пространства в тялото на града – кръчма, кабаре, подземие („подвал“). Носталгично ще представи ритъма (сезоните) на човешкия живот, движещ се към зимата, самотата, старостта и смъртта, и М. Кузмин в музикалния пасторал *Куранти на любовта* (*Куранты любви*, 1910).

Руската култура в тези десетилетия осмисля двойко и темата „**галантен празник**“ от живописните рококо сцени на Буше, Вато, Фрагонар и Патер, от изящните музикални миниатюри на Купрен и Рамо, от френската „*poésie fugitive*“. Тези процеси са открити във френската култура още с Готие, Нервал, Бодлер, в поетическия цикъл на Верлен *Галантни*

³⁰ Пример за това е „Подвал Бродячей собаки“ („Подвал Общества интимного театра“ от 1911 – 1912 г.). Много от арткабаретата по това време са разположени в приземия, наричани „артистический подвал“, а спускането по стръмните стълби към тях представлява своеобразен ритуално-карнавален каталогизъм.

³¹ Историците на изкуството са посветили изследвания на въпроса за отношението на А. Бенуа към културата на френския XVIII век и към „мита за Вато“, възроден с Готие, Нервал, Бодлер и Верлен. Вж. Заявлова 2019: 300 – 324.

празници (1869), по който Дебюси създава едноименната си композиция за глас и пиано (1882 – 1904), а Габриел Форе – *Лунна светлина* (1887). През 1901 г. ведрият игрови свят на Антоан Вато, към когото имат под-чертан афинитет и руските модернисти, е осмислен задълбочено и с елегантен хумор от Александър Бенуа – като огледало на едно специфично за Франция време, настъпило след смъртта на Луи XIV:

Весело, лекомислено или лекомислещо време: грандиозен отдих след грандиозна скука. Вато е художник на това време. [...] Той е поет на *отдиха в лоното на природата*. Неговите очарователни, но малко глуповати и пустовати фигурки са само стафаж, само очарователен декоративен елемент към главното – свободната мила природа. [...] Той рисува предимно любовни двойки, но гледайки тези изящни, маниерни кавалери и розовати, очарователно облечени дами, и за миг не ни хрумва, че те могат да са отдадени на любовна страст. Миловидното изкуство на Вато е обвито в меланхолична мъгла. Добре е да се лежи на тревата, но те така са скучали в позлатените мраморни покои, в лишените от сянка подкастрени градини, че вече не им е до страст, не им е до възторг, а само до почивка сред поляните, гледайки агънцата, плуващи в небето, и до игриви разговори с милите на сърцето им хора. Прекрасна е Китера на Вато, но тя няма нищо общо с гръцката сладострастна Китера. Всички тези господа за нищо на света няма да свалят своите удобни, домашни, но и разкошни атлазени костюми – от страх вероятно, че иззад дърветата всеки момент може да се появи г-жа дьо Ментнон³² и да ги прогони обратно на някой скучен прием.

(Бенуа 1901: 86 – 87)

Аналогичен е и идиличният свят в картините на Константин Сомов, в които отново водеща е светлата печал, меланхолията, изящната дистанцираност от „света на идеала“. Михаил Кузмин интерпретира живописиста на К. Сомов през вдвояването на смъртта с празничния карнавал на живота. Той вижда в картините на Сомов „череп, скрит под дрехи и цветя, автоматичност на любовните пози, мъртвило и кошмарност на любовни усмивки“; „театрален фалш“, носещ широк спектър от значения: безпокойство, ирония, комедия на еротизма, показване на куклената маскарадност на света³³. Театралното, условното, животът като пъстър маскарад, пресъздаден с фина ирония, е доминираща тема при К. Сомов. В галантните му пасторални сцени има нежна и приглушена, но осезаема декоративност. Пример за това са *Арлекин и смъртта*, *Арлекин и да-*

³² Бенуа визира Франсоаз д’Обине (Françoise d’Aubigné, Marquise de Maintenon, 1635 – 1719), втората съпруга на Луи XIV.

³³ Статията на М. Кузмин за К. А. Сомов е публикувана като предговор към албума на Сомов от 1916 г. Цит. по Кузмин 2019: 101 – 102.

мата, Пиеро и дамата, Влюбеният Арлекин, Галантна сцена (в парка), Разходка след дъжда (Пасторал), Пейзаж с дъга, Лятно утро. Аналогично са интерпретирани образите на Арлекин и Пиеро в плакати и картини на Адолф Уилет (Adolphe Willette – *Parce Domine*³⁴; *Passage de Vénus devant le soleil*). И Уилет, често сравняван с Вато, обича да изобразява безумния жизнерадостен маскарад на живота като карнавално шествие, водено от Смърт и Пиеро. При Сомов тези персонажи и изобразителни визии също са реплики към творби от френската рококо живопис – например към А. Вато (*Арлекин и Коломбина*, ок. 1717), Ж.-Б. Патер (*Арлекин и Коломбина*, 1721/1736).

Руските модернисти радикално преосмислят света на *commedia dell'arte*. Сред емблематичните **руски арлекинади** са *Балаганчик* (1906) на Блок със сценографията на Сапунов в постановката на Майерхолд; *Бедният Арлекин* (1909) на Е. Гуро, *Веселата смърт* (пост. 1909) на Евреинов, *Шарфът на Коломбина* (1910) на Майерхолд, пиесата на Хлебников *Грешката на Смъртта* (1915); картините *Пиеро и смъртта* (1913) на Н. Милиоти; *Арлекинада* (1915) и *Моят живот* (*Кабаре „Привал комедиантов“*) на С. Судейкин и др.

В Русия пътищата за обновление на изкуството се реализират и в живописа, и в литературата, и по сцените на руските кабареа и театри – артистични локуси за естетически, философски и социално-политически послания. **Новите артистични локуси** първо са камерни – като „Башня“ (1905 – 1912) на Вяч. Иванов, обединенията „Аргонавты“ около Андрей Бели и „Общество свободной эстетики“, инициатирано от В. Брюсов и обединяващо представители от всички изкуства. Тези пространства – най-често домове на творци, са митологизирани, а общуването в тях е превърнато в ритуал. В „Башня“ събиранията са наричани *symposion*³⁵. На тях присъстват Бердяев, Блок, Кузмин, Брюсов, Сологуб, Мережковски, Гипиус, Ауслендер, Городецки, Сомов, Бакст, Майерхолд и др. Николай Бердяев определя периода, свързан с тези творчески събирания от 1905 г. насетне, като „време на духовна криза и идеен прелом в руското общество, в най-културния му слой“, когато въпреки драматичната политическа ситуация руските интелектуалци се занимават с поезия, философия, мистика, религия, а атмосферата на срещите им е заредена с

³⁴ *Parce Domine* (*Смили се, Господи*) – популярен латински израз, който отвежда към Стария завет: „Смили се, Господи, над народа Си, не предавай наследият Си на поругание“ (Книга на пророк Иоиля 2:17).

³⁵ Засвидетелствано в статията на Н. Бердяев от 1915 г. *Ивановские среды* (вж. Бердяев 2004: 123 – 127). На културното явление „Башня“ е посветен сборникът с научни статии *Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века*. СПб., 2006.

младост, енергия, освобождаваща стихия (Бердяев 2004: 123 – 127). За ролята на „Башня“ красноречиво свидетелства и Сергей Маковски, който заявява, че почти цялата тогава млада поезия, ако и да не е „излязла“ от „Башня“, поне е минала през нея“ (цит. по Лебедева 2004: 136). Аналогично функционират и домът на Сергей Дягилев в Санкт Петербург, в който се подготвя сп. „Мир искусства“, и домът на поета и преводача Михаил Лозински, превърнал се в редакция на сп. „Гиперборей“ – с петъчните събирания на младите хиперборейци. В приятелския кръг на тези артистични пространства се изпълняват новосъздадени произведения, играят се спектакли, раждат се художествени обединения, нови теоретични визии за изкуството. Сред примерите е статията на А. Блок *За драмата* (публ. в „Золотое руно“ 1907, № 7 – 9), вдъхновена от изпълнени от М. Кузмин пиеси, като *Комедия за Евдокия от Хелиопол* (*Комедия о Евдокии из Гелиополя*, 1907). А. Блок я определя като „лирическа драма, мистерия, свещен фарс“, влагайки в тези понятия характерната за това десетилетие мисловност, афинитета към пиеси, носещи „очарователна печал“ и „пропити с фината отрова на онази ирония, която е свойствена за творчеството на Кузмин“ (Блок, *О драме*, вж. Блок 1907).

И срещите на създадената през 1909 г. „Поетическа академия“ („Общество ревнителей художественного слова“) се провеждат в „Башня“. По това време там се ражда идеята за сп. „Аполлон“, вече работи и камерното издателство „Оры“³⁶, публикувало флорилегия на руските символисти *Цветник Ор*³⁷, книги на Вяч. Иванов, творби на А. Блок (*Снежная маска*), С. Городецки (*Перун*), Ю. Верховски (*Идиллии и элегии*), М. Кузмин (*Комедии*) и др. Създаденият в Петербург „Цех поэтов“ (1911 – 1914) функционира в дома на Городецки и също е камерно общество. В петербургския ресторант „Виена“, превърнал се след 1903 г. в артистичен литературен клуб, е учредена „Академия Эгопоэзии“ (1912). Емблематична е и историята на „Бродячая собака“, „Привал комедиантов“, „Троицкий театр миниатюр“. Кабаре „Подвал Бродячей собаки“ събира много представители на руския модернизъм. В него през 1912 г. се ражда театрално обединение около Майерхолд, експериментиращо с постановки в Териоки³⁸.

³⁶ Името „Хори“ отправя към античните Хори (Ἥροι), богини на сезоните, свързани с благоденствие и изобилие. То е вдъхновено и от литературното списание „Die Noren“ (1795 – 1797) на Шилер.

³⁷ „Цветник“ – „букет“, съответства и на антология; отправя към античните Хори, както и към градините с цветя, свързани с честването на Афродита, Адонис, Дионис, към розата в поетическата вселена на Вяч. Иванов (*Роза Диониса; Ad Rosam*).

³⁸ Териоки – град в Русия, след 1948 г. преименуван на Зеленогорск.

Паното *Привал комедиантов* на С. Судейкин става емблематична част от живописното оформление на едноименното кабаре. То цитира много изобразителни сюжети, свързани и с руската живопис, и с френската рококо живопис. Видимата реплика към Вато с неговия остров на Китера е отражение и на ред културни и политически събития в Русия. Кабарето е поредният дом на руската бохема в драматичното време преди революцията (1917), белязано е от знака на творческото опиянение, на театрално-карнавалното, от усещането за илюзорността на света и краха на разумността, от жизнерадостно буйство пред лицето на хаоса и смъртта. Кабаре „Привал комедиантов“ е разположено на приземния етаж на сграда, в която живеят по това време Б. Пронин, В. Каменски, Л. Андреев, С. Судейкин и О. Глебова-Судейкина. Паното на Судейкин *Привал комедиантов* (1914) вдъхновява творците да нарекат така новото кабаре, замислено като „театър на подземните класици“ („пристан бродячего собачьего искусства“). Кабарето отваря врати с две знаменателни постановки: *Шарфът на Коломбина* (пост. на Майерхолд) и пасторала на Кузмин *Два пастира и нимфа в хижа* (пост. на Евреинов). Смесово натоварено е и името на кабарето – временен пристан за комедианти, за творци, бродещи в неуютния свят и намиращи пристан само в изкуството. Такива са и персонажите, изобразени от Судейкин – от различни времена и култури, с различни национални/сценични костюми, потопени в свят, изпълнен с роли, в пъстър маскарад с танци, музика, разговори и любовни сценки сред стилизирана идилична природа. И платната на корабите, стигнали до острова на Китера, са като театрални завеси, пред които са „сценичните площадки“ за персонажите. Всичко е пропито от поетичност и ирония, от надежда и скепсис, от ярка театралност – като атмосферата в самото кабаре, както и в кабаре „Бродячая собака“ (съществувало до 1915 г.), където намират изява експериментите, представяни на публиката по техните сцени. Редом с концерти на съвременна музика са поставяни фарсове, танцови спектакли. През 1914 г. Тамара Карсавина танцува барокови танци по музика на Купрен, изпълнявана на виола да гамба и клавесин. Постановката е на Борис Романов, наречена е *Елементи на природата* (*Элементы природы*) и е представена на „Вечер танцев XVIII века“ в арткабарето. На сцената има дървени амури в стилистиката на „галантният век“. Рецензия на изкуствоведа Едуард Старк за тази балетна вечер осветлява събитието:

XVIII век – векът на изтънчената галантност, копнежните въздишки, безгрижните усмивки; векът, проникнат от обаянието на висше изящество; векът, може би единствен, когато са умеели да обичат и да умират за любовта – възкръсна пред нас, той възкръсна в танца, предусетен от щаст-

ливото вдъхновение на младия балетмайстор Романов; той възкръсна в музикално-пластичния релеф, придаден му от Карсавина. [...] Карсавина танцуваше с рядко хармонично съвършенство, лицето ѝ, ръцете, торсът, краката, цялото тяло, облечено в костюм от XVIII век по рисунки на Судейкин, бяха затворени в единен ритмичен кръг и подчинени безсъзнателно на единен замисъл, и оттук – от майсторството на художника, царуващ в своето изкуство, се раждаше това очарование, този образ на безвъзвратно отминал век, когато любовта и красотата са вървели ръка за ръка като две неразделни същества, когато любовта и красотата са правели свой празник на острова на Китера. О, прекрасен, дивно сияещ век, твоята красота са възпели с четка Вато и Буше, и Ланкре, и замисленият Грьоз³⁹; ти вчера, в тази тиха нощ, в това тясно подземие, още веднъж за кратък миг ни се усмихна чрез танца на най-прекрасната жена на XX в.

(Цит. по Шекалов 2019: 88, 90)

При руските модернисти от първите две десетилетия на века живописните светове от картините на Вато, Буше, Патер и Фрагонар се превръщат в театрален декор, сред който бродят съвременни хора, опиянени от Ерос и Афродита, съзнателно загърбили хаоса на настоящето. Усещането за бутафорност, сериозно-ироничното, сдвояването на карнавала, на театралното (светът на *commedia dell'arte*) с танца на живота и танца на смъртта отразяват не само емблематичното пано на С. Судейкин *Привал комедиантов* и картините му от това десетилетие. В диалог с *Отплаване към Китера* на Вато са и картините на К. Сомов *Островът на любовта* (1900), *Влюбеният Арлекин* (1912), където мястото на галантния „пастир“ е заето от Арлекин. Аналогична е и картината му *Арлекин и дамата* (1912) – паркът отново е като театрална сцена, на която персонажите са с маски и костюми и всичко е подчертано игрово. Още по-театрално същия сюжет и със същото заглавие – *Арлекин и дамата*, Сомов пресъздава и през 1921 г. Неслучайно Михаил Кузмин пише обстойно и проникновено за майсторството на Сомов в стилизацията, в уметлостта, в иронично цитиране на живописците от XVIII век, на техните художествени светове, като откроява съществени разлики в светоусета на двете епохи и съответно на Сомов спрямо художниците от рококо:

Ретроспективността му не е само историческа илюстрация на любима епоха, а необходим метафизичен елемент от творчеството му, усмихваща се скука от вечното повторение, пъстро и мимолетно очарование от най-леки прашинки, летящи в безсмислената пустота на забравата и смъртта. Осемнаде-

³⁹ Жан-Батист Грьоз (Jean-Baptiste Greuze) – френски живописец от XVIII в.

сети век дори в самия си край е бил по-спокоен, по-простодушен, не е вярвал без колебания и без съмнения, бил е по-рационален и хладен и в идеите, и в увлеченията, и в любовта.

(Кузмин 2019: 103)

За същата специфична ретроспективност пише в статиите си за съвременната руска живопис и художественият критик Сергей Маковски през 1909 – 1910 г. Творци като Бенуа, Сомов, Борисов-Мусатов, Судейкин и Сапунов той определя като „ретроспективни мечтатели“, заплени от красотата на отминалите времена, от пищността и фриivolността на културата от времето на Луи XIV и Луи XV, от руската приказка, от театралните декори и маските (Маковски 1999: 51 и сл.). Живописния свят на Бенуа, Судейкин и Сомов той вижда като специфичен тип ретроспективност, внушаваща не само фееричното, празничното, безгрижно нежното, театралното, но и ефирното, изкуствено до кукленост, до алегория. Тези декоративни образи Маковски определя като двойно фикционални, защото са пресъздадени и през филтъра на рококо визиите за света и човека, през светоусета на други живописци, през техните художествени светове.

Театралното, карнавалното и човекът, скрит зад маски, актьорът („лицедей“) стават доминантни, превръщат се в образи на човешкото битие-в-света. Руските реплики към френската рококо визия за *joie de vivre* и фриivolната карнавална игра на пастири и нимфи, на Арлекини и Коломбини сред дворцови градини и паркове се превръщат в драматичен разказ за лудостта и илюзорността на света, за безумния житейски маскарад.

Руските символисти преосмислят и отношението **индивидуално, субективно – обективно**, „личина“ – „лик“. През 1904 г. Вяч. Иванов пише в *Новите маски*:

Ние искаме да проникнем *зад* маската и *зад* действието, в умопостижимия характер на лицето, и да прозрем вътрешната му маска, но това е вече маска [личина]⁴⁰ на Вечността – не е ли наш собствен вътрешен двойник тази духовна, безлика маска [личина]?

(Иванов 1974: 78)

Той съзнателно ползва „личина“ в целия ѝ спектър от значения – на лик, маска, на притворство (измамен лик), на съзнателно избрана роля, на лице (прóσωπον). Аналогично борави с лексемата „личина“ и Андрей Бели. В есето *Маска*, публикувано в списание „Весы“ през 1904 г., той пише, че и в

⁴⁰ В превода на български език в цитата от Вяч. Иванов и в следващия, от Андрей Бели, запазвам и лексемата „личина“ (поставена в скоби) заради целия смислов потенциал, който носи.

живота, и в изкуството усещането и мисленето за маската се усилва в преломни исторически моменти, когато творецът се изправя пред „съдбовна граница“, вслушва се в струните на човешката душа, открива „странните лабиринти от преживявания, стаили непознатото“. Зад маската („личина“) на видимото – казва той – сияе невидимото. Маската („личина“) слива плоскост с дълбочина (Бели 1904). Насетне А. Бели продължава:

По маските се познават заговорниците на бъдещото действие. Трагическата маска – символ на съзряващото действие – с неизказания си вид тя е способна да превърне съзрателя в изваяние – ужасна, гледаща пустотата маска на Горгона в ореола от змийски коси. Ето защо започваме да подозираме, че лицата, при цялото си благообразие, са способни да ни заразят със страх – маски [„личини“], зад които е ужасът ни от Медуза.

(Пак там)

Неслучайно духът на това драматично и многолико време е белязан от много камерни спектакли, танци, маскаради, „дионисиевски вечери“ в домовете на интелектуалци, както и по артистичните сцени, предвидени за голям кръг зрители. С размах на развлекателната индустрия повечето от камерните артистични пространства постепенно се ориентират към масовата публика, запазвайки своя епатажен дух, но правейки спектаклите по-привлекателни за широката аудитория. В Москва и Санкт Петербург през 1912 г. вече има около 125 театъра и кабарета (Тихвинска 2005: 6).

Музикалните и сценичните експерименти в руската култура, видими от 90-те години на XIX век насетне, кулминират в явлението „Руски сезони“ (Ballets russes), станало емблематично и за друг новаторски *синтез* – формиране на стилово пъстри творчески екипи от поети, композитори, актьори, художници и балетмайстори. Още през 1910 г. Яков Тугендхолд пише в сп. „Аполлон“ за спецификата на *колективното* при руските модернисти в балетното изкуство:

Руското изкуство е синтетично, а не аналитично, претворяващо, а не творящо – изкуство на колективните постижения, а не на индивидуалните дерзания.

(Тугендхолд 1910: 19)

В Париж с балета на Дягилев активно работят Стравински и Глазунов, включват се и Равел, Дебюси, както и художниците сценографи Бакст и Бенуа. След 1914 г. в творческите екипи влизат Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Леонид Мясин, Флоран Шмит, Ерик Сати, Габриел Форé, Пабло Пикасо, Анри Матис, Андре Дерен. Много от новаторствата от първите „Руски сезони“ носят енергиите и идеите от руските сцени. Част от проектите са дело на руски творци, срещащи се за

активно творческо сътрудничество и във Франция, и в Германия⁴¹ (там се подготвят музикално-сценичните проекти на Кандински и Хартман; излиза алманахът *Синият конник*, обединил художници, поети и музиканти от Русия, Германия, Франция).

Много са образите на Сребърния век, на културния кипеж, дал радикално нови посоки на изкуствата през XX век. Извън тези „етюди“ по темата оставаха ярки творци и от късното поколение руски символисти, и представителите на първото поколение руски авангардисти. Настоящият текст е само опит да се щрихират някои от лицата на модерната европейска култура, в чието създаване огромна роля имат представителите на Сребърния век.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонович 1984:** Антонович, М. Литературный кризис. [Antonovich, M. Literaturnyj krizis.] // *Шестидесятники*. Сб. Москва: Советская Россия, 1984, 53 – 82.
- Ахматова 1976:** Ахматова, А. *Стихотворения и поэмы*. [Ahmatova, A. Stihotvoreniya i poemy.] Ленинград: Советский писатель, 1976.
- Бакст 1909:** Бакст, Л. Пути классицизма в искусстве. [Bakst, L. Puti klassitsizma v iskusstve.] // *Аполлон*, 1909, № 2, 63 – 79; № 3, 46 – 61.
- Бели 1904:** Белый, А. Маска. [Belyj, A. Maska.] // *Весы*, 1904, № 6, 6 – 15. <http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_07_1904_arabesky.shtml> (4.12.2023)
- Бенуа 1901:** Бенуа, А. Антуан Ватто. [Benua, A. Antoine Watteau.] // *Художественные сокровища России*, СПб., 1901, Т. 1, № 6, 86 – 87.
- Бенуа 1906:** Бенуа, А. Художественные ереси. [Benua, A. Hudozhestvennyye eresj.] // *Золотое руно*, 1906, № 2, 80 – 88.
- Бенуа 1908:** Бенуа, А. Беседа о балете. [Benua, A. Beseda o balete.] // *Театр. Книга о новом театре*. СПб.: Шиповник, 1908, 95 – 122.
- Бенуа 1910:** Бенуа, А. Художественные письма. Итоги. [Benua, A. Hudozhestvennyye pis'ma. Itogi.] // *Речь*, 1910, 26 марта, № 83.
- Бенуа 1980:** Бенуа, А. *Мои воспоминания*. [Benua, A. Moi vospominaniya.] Кн. 4 – 5. Москва: Наука, 1980.
- Бенямин 2006:** Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. [Benjamin, W. Hudozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehničeska vazproizvodimost.] // *LiterNet*, 14.04.2006, № 4.
- Бердяев 2004:** Бердяев, Н. *Мутные лики*. [Berdyayev, N. Mutnye liki.] Москва: Канон, 2004.

⁴¹ Мюнхен е градът, в който са учили и работили М. Добужински, И. Грабар, А. Бели, Дм. Кардовски, художниците експресионисти Ал. Явленски и М. Верьовкина, участващи заедно с Кандински в „Ново Мюнхенско художествено обединение“ (Neue Künstlervereinigung München, 1909).

- Блок 1907:** Блок, А. *О драме*. [Blok, A. O drame.] 1907. <<http://blok.lit-info.ru/blok/kritika/o-drame.htm>>
- Булгакова 2005:** Булгакова, О. *Фабрика жестов*. [Bulgakova, O. Fabrika zhestov.] Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
- Бурлюк 1914:** Бурлюк, Н. и Д. Поэтические начала. [Burlyuk, N. i D. Poeticheskie nachala.] // *Первый журнал русских футуристов*, № 1 – 2, Москва, 1914, 81 – 85.
- Василева 2019:** Васильева, Н. « Je veus être cubiste »: маргиналии А. Н. Бенуа на страницах каталогов выставок общества „Союз молодежи“. [Vasil'eva, N. « Je veus être cubiste »: marginalii A. N. Benua na stranitsah katalogov vystavok obshchestva „Soyuz molodezhi“.] // *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*, 2019, Т. 9. Вып. 1, 125 – 144.
- Веригина 1961:** Веригина, В. Воспоминания об Александре Блоке. [Verigina, V. Vospominaniya ob Aleksandre Bloke.] // *Труды по русской и славянской филологии IV*. Тарту, 1961, 310 – 371.
- Волошин 1988:** Волошин, М. *Лики творчества*. [Voloshin, M. Liki tvorchestva.] Ленинград: Наука, 1988.
- Волошин 2007:** Волошин, М. А. *Собрание сочинений*. [Voloshin, M. A. Sobranie sochineniy.] Т. 5. Москва: Эллис Лак 2000, 2007.
- Гройс 1990:** Гройс, Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата». [Groys, Boris. Russkij avangard po obe storony «Chernogo kvadrata».] // *Вопросы философии*, 1990, № 11, 67 – 73.
- Гройс 2013:** Гройс, Б. Войти в поток. [Groys, B. Voyti v potok.] // *Художественный журнал*, 2013, № 92, 28 – 37.
- Гуревич 1911:** Гуревич, Л. Я. На путях обновления театра. [Gurevich, L. Ya. Na putyah obnovleniya teatra.] // *Алконост: [альманах]*. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб., 1911, 171 – 195.
- Гусейнов 2015:** Гусейнов, Г. Проекция «дионисийства» в биографии Вячеслава Иванова. [Guseynov, G. Proektsii «dionisiystva» v biografii Vyacheslava Ivanova.] // *Символ. Журнал христианской культуры*, 2015, Т. 65, № 1, 430 – 470.
- Дал 1880 – 1882:** Даль, Вл. *Толковый словарь живого великорусского языка*. [Dal', Vl. Tolkovyj slovar' zhivago velikoruskago yazyka.] СПб. – Москва: Издательство Тип. М. О. Вольфа, 1880 – 1882.
- Добужински 1987:** Добужинский, М. *Воспоминания*. [Dobuzhinskiy, M. Vospominaniya.] Москва: Наука, 1987.
- Дягилев 1982:** *Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве*. [Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yuu. Perepiska. Sovremenniki o Dyagileve.] Т. 1. Москва: Изобразительное искусство, 1982.
- Евреин, ред. 1911:** *Нагота на сцене*. [Evreinov, red. Nagota na stsene.] Сб. статей под ред. Н. Н. Евреинова. СПб., 1911.

- Евреинов 1921:** Евреинов, Н. Н. *Самое главное*. [Evreinov, N. N. *Samoe glavnoe*.] Ревель: Библиофил, 1921.
- Завьялова 2019:** Завьялова, А. Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века. [Zav'yalova, A. Aleksandr Benua i hudozhestvennoe nasledie Frantsii XVIII veka.] // *Вестник СПбГУ, Искусствоведение*, 2019, Т. 9, вып. 2., 300 – 324.
- Иванов 1909:** Иванов, Вяч. И. Борозды и межи. [Ivanov, Vyach. I. Borozdy i mezhi.] // *Аполлон*, 1909, № 1, 74 – 78.
- Иванов 1974:** Иванов, Вяч. И. *Собрание сочинений*. [Ivanov, Vyach. I. *Sobranie sochineniy*.] Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974.
- Иванов 1979:** Иванов, Вяч. И. *Собрание сочинений в 4 томах*. [Ivanov, Vyach. I. *Sobranie sochineniy v 4 tomah*.] Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979.
- Иванов 2007:** Иванов, Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века. [Ivanov, Vyach. Vs. *Praktika avangarda i teoreticheskoe znanie XX veka*.] // Иванов, Вяч. Вс. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4. Москва: Языки славянской культуры, 2007, 345 – 347.
- Иванова 2002:** Иванова, Е. Литературная критика начала XX века в газетах и журналах. [Ivanova, E. *Literaturnaya kritika nachala XX veka v gazetah i zhurnalakh*.] // *Критика начала XX века*. Москва: Олимп: АСТ, 2002, 3 – 28.
- Канудо 1988:** Канудо, Р. Манифест семи искусств. 1911. [Canudo, R. *Manifest semi iskusstv*. 1911.] // *Из истории французской киномысли*. Москва: Искусство, 1988, 20 – 24.
- Каратыгин 1911:** Каратыгин, В. Драма и музыка. [Karatygin, V. *Drama i muzyka*.] // *Алконост: [альманах]*. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб.: Передвижной Театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911, 142 – 170.
- Коган 1974:** Коган, Д. *Сергей Юрьевич Судейкин: 1884 – 1946*. [Kogan, D. *Sergej Yur'evich Sudeykin: 1884 – 1946*.] Москва: Искусство, 1974.
- Крандиевская-Толстая 1972:** Крандиевская-Толстая, Н. *Воспоминания*. [Krandievskaya-Tolstaya, N. *Vospominaniya*.] Ленинград: Лениздат, 1977.
- Кузмин 2019:** Кузмин, М. *Условности. Эссе об искусстве*. [Kuzmin, M. *Uslovnosti. Esse ob iskusstve*.] Москва: Юрайт, 2019.
- Ларионов 1913:** Ларионов, М. Ф. *Лучизм*. [Larionov, M. *Luchizm*.] Москва: К. и К., 1913.
- Лебедева 2004:** Лебедева, Т. *Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества*. [Lebedeva, T. *Sergej Makovskij. Stranitsy zhizni i tvorchestva*.] Воронеж: Воронежский университет, 2004.
- Левинсон 1911:** Левинсон, А. Я. О новом балете. Новый и старый балет. [Levinson, A. Ya. *O novom balete. Novyj i staryj balet*.] // *Аполлон*, 1911, № 9, 16 – 29.

- Маковски 1999:** Маковский, С. *Силуэты русских художников*. [Makovskij, S. Siluety russkikh hudozhnikov.] Москва: Республика, 1999.
- Махонина 2004:** Махонина, С. *История русской журналистики начала XX века*. [Mahonina, S. Istoriya russkoj zhurnalistiki nachala XX veka.] Москва: Флинта-Наука, 2004.
- Мейерхолд, Гнесин 2008:** *Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов*. [Vs. Meyerhol'd i Mih. Gnesin. Sobranie dokumentov.] Сост. И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. Москва: ГИТИС, 2008.
- Поляков 2007:** Поляков, Вл. *Книги русского кубофутуризма*. [Polyakov, Vl. Knigi russkogo kubofuturizma.] Москва: Гилея, 2007.
- Розанова 1913:** Розанова, О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания. [Rozanova, O. Osnovy Novogo Tvorchestva i prichiny ego neponimaniya.] // *Союз молодежи*, СПб., 1913, № 3, 14 – 22.
- Сологуб 1908:** Сологуб, Ф. *Ночные пляски*. [Sologub, F. Nochnye plyaski.] // <<https://ru.wikisource.org/wiki/>> (15.1.2024).
- Тихвинская 2005:** Тихвинская, Л. *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917*. [Tihvinskaya, L. Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy Serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908 – 1917.] Москва: Молодая гвардия, 2005.
- Тугендхолд 1910:** Тугендхольд, Я. Русские сезоны в Париже. [Tugendhol'd, Ya. Russkie sezony v Parizhe.] // *Аполлон*, 1910, № 10, 5 – 23.
- Флакер 2000:** Флакер, А. Ослиный хвост. Об одном самоименовании. [Flaker, A. Oslinij hvost. Ob odnom samoimenovanii.] // *Поэзия и живопись*. Сборник научных трудов в памяти Н. И. Харджиева. Москва: Языки русской культуры, 2000, 241 – 247.
- Фокин 1981:** Фокин, М. *Против течения*. [Fokin, M. Protiv techeniya.] Ленинград: Искусство, 1981.
- Чолакова 1998:** Чолакова, Ж. *Лицата на човека*. [Cholakova, Zh. Litsata na choveka.] Пловдив: Дом за литература и книга, 1998.
- Шекалов 2019:** Шекалов, В. Прима-балерина спускается в подвал: «Вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке». [Shchekalov, V. Prima-balerina spuskaetsya v podval: «Vecher tantsev XVIII veka» Tamary Karsavinoj v «Brodyachej sobake».] // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, №1 (60), 2019, 79 – 110.
- Якобсон 2000:** Якобсон, Р. Из воспоминаний. [Jakobson, R. Iz vospominanij.] // *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998)*. Москва: Языки русской культуры, 2000, 83 – 89.
- Якобсон 2004:** Якобсон, Р. Диалози. [Jakobson, R. Dialozi.] // *Славянски диалози*, 2004, № 2/3, 12 – 22.