

КУЛЬТУРА

*В.И. НОВИКОВ***В поисках щедрой руки**

Хоть продается вдохновенье,
Но трудно рукопись продать.

(Современное прочтение известных
строк)

О Меценат, мой оплот и гордость!

Гораций

Новая российская смута беспощадно и бестолково расшвыряла в разные стороны привычные духовные ориентиры. Кажется, очередной раз в русской истории "черт намешал" и в жизни, и в человеческих головах. Умение заработать - причем любыми средствами - неожиданно стало самым ценным социальным качеством. Ничтоже сумняшеся, это оправдывали железной необходимостью поскорее сколотить "первоначальный капитал". В условиях богатой и сбитой с толку России - несложная задача. Но сразу же раздались голоса о незащитности культуры в царстве чистогана.

Кажется, что "наивные интеллигенты" провалились в яму, которую они сами себе старательно выкопали. Никто ничего подобного не ожидал. В советском обществе творческие профессии были престижными. Существовала своеобразная "табеля о рангах", разлинованная по научным степеням и званиям заслуженных и народных. Правда, у литераторов и художников такого, вроде бы, не было. Но здесь само членство в Союзе писателей или Союзе художников было показателем благополучной карьеры. Неожиданно во мгновение ока, казалось бы, неподверженные сомнению эталоны обесценились. Тоскливые взоры обратились в сторону новоявленных нуворишей, стремясь отыскать среди них если не "новых Медичи", то хотя бы не особенно капризных дародателей. Меценатство было возведено на уровень чуть ли не "вечных" историко-культурных категорий.

Попробуем взглянуть на историю меценатства в России с позиций современного интеллигента, оказавшегося в "ситуации риска". Ему спешно приходится культивировать в себе качества, которые раньше были ему абсолютно чужды. Нечего удивляться, что в большинстве случаев результат бывает ничтожно мал по сравнению с затраченными усилиями. Обращение к генеалогии любого явления полезно, ибо позволяет лучше понять сегодняшнюю ситуацию.

* * *

Ныне внимание историков приковано исключительно к филантропической деятельности купечества XIX века. Действительно, расцвет меценатства в России при-

Новиков Владимир Иванович - кандидат филологических наук, историк культуры.

ходитя на вторую половину XIX века и начало XX столетия. В памяти сразу же всплывают фигуры П. Третьякова, С. Мамонтова, С. Морозова, П. и С. Щукиных. Это только самые громкие имена, которые буквально у всех на слуху. Но что подготовило появление таких выдающихся личностей? Ведь все они были детьми своего времени, возросшими на родной российской почве. Какое же бремя они сознательно приняли на свои плечи?

Интерес именно к этим фигурам подогревается теми надеждами, которые общество возлагает на возрождающийся класс российских промышленников и предпринимателей. Но при этом забывают, к примеру, что первоначально правительство (а не купцы) создавало в России сиротские приюты и воспитательные дома.

Первую аптеку в Москве открыл журналист, издатель и масон Н. Новиков. Появлению массового читателя на Руси способствовал знаменитый указ Екатерины II о "вольных типографиях". Он позволил Новикову и группировавшимся вокруг него "московским розенкрейцерам" развернуть широкую просветительскую работу. Суровые репрессии против масонов в числе прочих причин были продиктованы еще и тем, что правительство столкнулось с общественной филантропической организацией, способной перехватить у властей инициативу. Такое положение Екатерина II сочла нетерпимым. Пример Новикова красноречиво свидетельствует, что филантропу вовсе не обязательно обладать большими денежными средствами. Главным является острое чувство общественного долга. Появление личностей, подобных Новикову, стало ответом общества на злободневные вопросы текущего дня. Это отметил И. Киреевский, подытоживая деятельность "ревнителя российского просвещения": "Новиков не распространил, а создал у нас любовь к наукам и охоту к чтению... Тогда отечество наше было, хотя ненадолго, свидетелем события, почти единственного в летописях нашего просвещения: рождения *общего мнения*" [1].

Киреевский позволил себе провести многозначительную параллель: "Так действовал типографщик Новиков. Замечательно, что почти в то же время другой типографщик Франклин действовал почти таким же образом на противоположном конце земного шара; но последствия их деятельности были столь же различны, сколько Россия отлична от Соединенных Штатов" [1].

Знаменательно, что деятельность Новикова развернулась в Москве. В "старой столице" легче и вольнее дышалось. Именно здесь сложилась благоприятная атмосфера для различного рода общественных начинаний. Одна из старейших столичных больниц до сих пор в обиходе зовется "голицынской" (в память князя Д. Голицына, дипломата и коллекционера, завещавшего свое состояние на постройку "человеколюбивых учреждений"). Если в Петербурге правительство не выпускало дело благотворительности из своих рук, то в Москве шла "инициатива снизу". Наметились две линии, на протяжении всего последующего времени постоянно соперничавшие и редко когда пересекавшиеся. Киреевский связывал первые шаги благотворительности с зарождением *общего мнения*. Меценаты рассматривали свою деятельность как общественное дело.

Филантропические деяния богатейшего московского купечества принято объяснять его религиозностью. Действительно, крупные купеческие династии за небольшим исключением принадлежали к старообрядчеству. У "ревнителей древнего благочестия" сознание греховности денег было неискоренимым. Раздача мелочи нищим фактически приравнивалась к важнейшим церковным обрядам. Однако со временем под воздействием атеистических "стремлений века" религиозное чувство притуплялось. Филантропия же не только не оскудевала, но, наоборот, принимала, казалось бы, безграничные размеры. Предприниматель и известный мемуарист Н. Варенцов подчеркивает стихийность и первоначальную неуправляемость этого процесса: "Кормление нищих, подачи милостыни, посещение тюрем, прием юродивых, странников... заменились пожертвованиями в какие-нибудь комитеты, возглавляемые какими-нибудь знатными особами, купечеству чуждыми, даже без уверенности, что жертвуемые деньги будут расходоваться целесообразно" [2]. Широкий размах

благотворительности был обусловлен социальными взрывами эпохи "великих реформ". Отмена крепостного права привела к тому, что в большие города хлынули массы избыточного деревенского населения.

Одновременно резко изменилось положение и в "культурных сферах". Литераторов, художников стало больше, а покупателей их произведений как будто меньше. Новые веяния в области живописи не находили отклика у сановной аристократии "северной столицы". Материальная поддержка молодого поколения многообещающих творческих дарований явилось велением времени. Новый "промышленный класс" занялся коллекционированием. Собираение древностей и покупка картин становятся не только привилегией просвещенных аристократов, вроде Мусина-Пушкина и Румянцева. С ними соперничают квазиобразованный вчерашний откупщик Кокорев и "раскольник в палевых перчатках" Солдатенков.

Дети далеко отошли от патриархальных отцов. Они мало чем напоминали "столпов Замоскворечья" из первых пьес Островского. Их старообрядчество - всего лишь дань "памяти предков". Русские промышленники гораздо больше интересовались современными экономическими теориями. Наиболее близкими им стали филантропические доктрины знаменитого американского индустриального магната Э. Карнеги об "ответственности богатства". Красноречивым адептом и горячим пропагандистом взглядов Карнеги был известный экономист И. Янжул, лекции которого охотно посещали широкие слои "российского бизнеса" [3]. В России эти концепции нашли подготовленную почву, ибо идея "общественного служения" была внедрена в сознание русского человека еще со времен Петра Великого.

"Державный преобразователь" сделал обязательной для дворянина государственную службу. Даже после манифеста о "вольности дворянской" уходившие с государственной службы дворяне мотивировали свое решение тем, что, будучи не обременены повседневными обязанностями, они станут гораздо полезнее монархии, благоустроявая свои поместья или занимаясь "свободными промыслами". Крупное купечество, вытесняя дворянство с исторической арены и скупая их оскудевшие вотчины, унаследовало "чувство государственности".

Новые российские меценаты создавали свои коллекции во имя приумножения совокупного национального богатства. На первых порах они не находили понимания. Казалось, что непомерно разбогатевшие и обнаглевшие купцы просто-напросто пробиваются в дворяне, используя любые средства. Было привычным, что в дворянских особняках и усадьбах находятся собрания живописи. Новым стало то, что Кокорев, Солдатенков, а вслед за ними Третьяков открыли двери своих домов и сделали собственные коллекции общедоступными. Это стало правилом. В дворянской среде ничего подобного не было. Наслаждаться накопленными сокровищами допускались только избранные. Единственным исключением был Голицынский музей в Москве, да и то просуществовавший всего лишь около двух десятилетий. Достаточно вспомнить, с каким трудом А. Бенуа, уже знаменитому художественному критику, удалось проникнуть в стены Строгановского дворца на Невском [4]. Эрмитаж только накануне Первой мировой войны открыл двери для широкой публики. Дворянство все больше и больше отставало от "требований века". Обедневшие потомки рассматривали накопленные предками художественные сокровища всего лишь как средство поправить шаткое экономическое положение. Они распродавались и постепенно исчезали. Не возникало даже помысла передать замечательные собрания "в общее пользование".

В среде разбогатевшего купечества коллекционирование стало настоящей манией. Но необходима была ясно осознанная цель. Иначе это просто-напросто вылилось бы в бесцельное собирательство. Яркий пример: создатель театрального музея А. Бахрушин. В своих мемуарах его сын Ю. Бахрушин вспоминает о первоначальных увлечениях отца: "Он захотел обязательно собирать, что, почему, как - безразлично, но собирать - изучать и создать себе серьезный интерес в жизни. Русская старина его мало привлекала, в ней было что-то шаблонное по тому времени. Он пленился экзо-

тикой Востока, Японией, и не прошло много времени, как все его личные деньги начали тратиться на приобретение экспонатов страны Восходящего Солнца. Его холостая комната (...) стала напоминать восточную кумирню. На стенах висели шелковые вышивки, по сторонам стояла причудливая, но малоудобная мебель, тускло светили необыкновенные светильники и лампы, всюду виднелась затейливая бронза и тонкая слоновая кость. Посреди всего этого расхаживал сам хозяин в японском халате, а на стене висела его невероятных размеров японская соломенная рыбацья шляпа. Интерес к Японии сменился увлечением Наполеоном I. Восточные экспонаты стали постепенно исчезать и заменяться изображениями прославленного корсиканца, плоскостными и объемными, всевозможных существующих фактур. Наконец (...) началось созидание театрального музея" [5].

Увлечение театром купеческой молодежи того времени общеизвестно. Из этой среды вышел великий реформатор сцены К. Станиславский. Собирая театральные реликвии, Бахрушин полагал, что он делает такое же необходимое дело, как Третьяков. На первый план он ставил культурную миссию мецената. Русский театр переживал свои звездные часы. Недалеко время, когда он будет признан мировым явлением. Художественный театр и дягилевские "Русские сезоны" определили направление театральных исканий нового века. Не удивительна уверенность Бахрушина, что он трудится в том же направлении. Своим частным музеем он стремился подытожить историю русского театра самого блестящего периода. Критериями собирателя были полнота и научность. Общественность оценила его подвижничество. В 1913 году Академия наук включила бахрушинский театральный музей в состав своих учреждений.

Характер деятельности выдающегося мецената определялся запросами времени. Самый яркий пример - Третьяков. Появление столь необычной фигуры было обусловлено расцветом русской живописной школы. Великие собиратели всегда следуют за великими художниками. Они как бы создают их. Третьяков не стал бы знаковой культурной фигурой без Репина, Сурикова, Васнецова. Но встает встречный вопрос: возможно ли было вообще "многоцветье" русской живописи без Третьякова? Ведь один и тот же общественный климат породил и его, и перечисленных выше мастеров кисти. Одновременно с Россией великую эпоху переживала живопись во Франции. У импрессионистов также были свои меценаты. Однако А. Воллара и П. Дюран-Рюэля невозможно поставить в один ряд с Третьяковым. Они прежде всего были торговцами или, выражаясь современным языком, дилерами, посредниками между художниками и состоятельной публикой, готовой покупать их картины. Не имеет значения, что сами эти торговцы были талантливими людьми, оставившими интересные книги. Свою роль они никогда не рассматривали как миссию. Для Третьякова же главным было служение общественным идеалам. Сегодня это выражение выглядит основательно затасканным. В свое время оно звучало совершенно по-другому. (Вспомним хотя бы знаменитый рассказ Гаршина "Художники".)

Первые шаги на избранном поприще давались Третьякову мучительно трудно. Он встречал стену непонимания. Третьяков писал художнику Риццони 26 января 1865 года: "Многие положительно не хотят верить в хорошую будущность русского искусства и уверяют, что если иногда какой художник наш напишет недурную вещь, то так как-то случайно, а что он же потом увеличит собой ряд бездарностей! Вы знаете, я иного мнения, иначе я и не собирал бы коллекцию русских картин, но иногда не мог, не мог не согласиться с приводимыми фактами; и вот, всякий успех, каждый шаг вперед мне очень дороги и очень бы был я счастлив, если бы дождался *на нашей улице праздника*" [6, с. 81].

Московские толстосумы охотно простили Кокореву и Солдатенкову их галереи, относя это к чудачествам более удачливых собратьев. Иное дело Третьяков, возмнивший себя, с их точки зрения, как бы мессией русского искусства. Его собирательство казалось просто бросанием денег на ветер, что в купеческой среде не прощалось.

Психологический портрет Третьякова нарисовать трудно. Что толкнуло этого замкнутого, внешне суховатого текстильного фабриканта в среду художников, где

нравы были вольнее и размашистее, а настоящей культурой могли щегольнуть лишь очень немногие? Первоначально сам Третьяков не отличался ни тонким вкусом ни приобретательским чутьем. Об этом свидетельствуют его первые покупки. Только постепенно неустанной внутренней работой Третьяков вырабатывает в себе подлинного знатока. Его одержимость в свою очередь оказывала на художников громадное влияние. К примеру, Репин, восхищаясь "колоссальной, благородной страстью", продал московскому меценату "Ивана Грозного и его сына" примерно на четверть дешевле первоначально назначенной цены (вместо 20 000 рублей за 14 500 рублей) [6, с. 206].

Своеобразным жизненным *credo* выглядит письмо Третьякова дочери А. Боткиной, в котором сквозь финансовые расчеты проглядывает негибкость нравственных убеждений: "Я говорил тебе перед свадьбой, что на капитал, определенный мною каждой дочери 200 тысяч, я выдаю 5%, хотя сам получаю из Банка на хранящиеся капиталы только 4%... Довольно ли десять тысяч выдавать на прожитие? По моему мнению, кто не умеет жить на десять тыс(яч), тот никогда не сумеет жить ни на какие суммы разумно; по-моему, проживать более никому непозволительно. Десять тысяч - это министерское жалование. Это жалование банковских директоров; городскому голове, московскому, определяется жалование только в 12 тысяч. Можно проживать и более, можно делать добрые дела, но для того нужно заработать самому, обеспечить семью и затем уже проживать сколько кому угодно... Моя идея была с самых юных лет наживать для того, чтобы нажитое от общества вернулось бы также обществу (народу) в каких-либо полезных учреждениях; мысль эта не покидала меня никогда всю жизнь; при таких взглядах, может быть, мне не следовало бы жениться, но, решившись на женитьбу, я смотрел так: я после отца получил 90 тысяч, жена как раз имеет от своих родителей столько же (из 100 тыс(яч) употреблено на приданое 10 тыс(яч)), поэтому нравственная моя обязанность оставить детям по 100 тыс(яч)... Обеспечение должно быть такое, какое не позволяло бы человеку жить без труда. Нельзя меня упрекнуть в том, чтобы я приучал вас к роскоши и к лишним удовольствиям, я постоянно боролся со вторжением к нам того и другого, все, что говорит Лев Николаевич Толстой относительно общественной жизни, я говорил гораздо ранее, но, разумеется, безуспешно. Итак, говорю вам: я не буду выдавать вам, т(о) е(сть) всем вышедшим замуж дочерям, более 10 тысяч... Нехорошая вещь деньги, вызывающая ненормальные отношения. Для родителей обязательно дать детям воспитание и образование и вовсе не обязательно обеспечение" [6, с. 266-268].

Рядом с Третьяковым фигура Мамонтова выглядит гораздо менее сложной. Он, пожалуй, как никто другой, подтверждает мнение, что меценат - несостоявшийся художник. Все его знаменитые затеи, вроде Частной оперы и керамической мастерской в Абрамцеве, имели в виду помимо прочего удовлетворение его собственных творческих амбиций. Однако Мамонтов понимал, что как музыкант и как художник он не способен подняться выше дилетантского уровня. Мамонтов создал Частную оперу вовсе не для того, чтобы воплощать собственные произведения. Им он отводил место исключительно на абрамцевской домашней сцене. Принято считать, что главной заслугой мамонтовской оперы было открытие Шаляпина. Но не менее значительно то, что антрепренер сделал художника полноправным участником спектакля. Современный исследователь пишет, что «Мамонтов привел в театр настоящих художников, и именно с Частной оперы идет и само понятие "художник театра"» [7, с. 146]. Действительно, для постановки "Снегурочки" В. Васнецов нарисовал знаменитую сюиту набросков костюмов и декораций. Именно на спектаклях мамонтовской оперы впервые выявилось выдающееся дарование К. Коровина-декоратора. Мамонтов любил вспоминать, что в юности он участвовал в любительском представлении "Грозы" А. Островского в роли Кудряша, а сам великий драматург в том же спектакле исполнял роль Дикого.

Другим увлечением Мамонтова была скульптура. Первоначально он начал заниматься мелким ваянием под руководством М. Антокольского. Знаменитый скульптор

всячески поощрял занятия своего ученика-миллионера, находя у него несомненное дарование. Возможно, все это делалось не без задней мысли, дабы не оскудевала щедрая рука мецената. Но занятия у Антокольского в конце концов привели к открытию керамической мастерской в Абрамцево, изделия которой стали выдающимся явлением русского искусства и быстро приобрели всеевропейскую славу. Душой дела был М. Врубель. В 1896 году эта мастерская была переведена в Москву и расположилась рядом с маленьким деревянным домом по Бутырскому проезду. В этом доме провел свои последние годы разоренный и опозоренный меценат. Официальной владелицей мастерской была его дочь Александра. Крах Мамонтова был связан не только с тем, что он взял на себя непосильную финансовую ношу. Как писал современник, "он был разорен и опозорен главным образом за свое отступничество от традиций московского купечества" [7, с. 157]. Не будь Мамонтов белой вороной в среде финансовых тузов и железнодорожных магнатов, он, конечно, нашел бы у них поддержку, избежав скандала и бесчестия.

Интересно сопоставить историю накопления художественных богатств в России и США. Сразу же оговоримся, что речь идет о московских музеях, ибо они создавались по общественной инициативе. Даже в случае Музея изящных искусств поддержка государства была издевательски ничтожной. Галерея русской живописи Третьякова сформировалась исключительно на средства собирателя. За океаном также мысль о создании художественного музея в Нью-Йорке (будущий "Метрополитен") возникла в кругу крупных промышленников и близких к тогдашнему истеблишменту представителей интеллигенции. Знаменитый писатель Г. Джеймс даже назвал "Метрополитен" "детисцем миллиардеров". Его первым президентом был банкир и железнодорожный магнат Дж. Тейлор Джонсон (владелец первой публичной художественной галереи Нью-Йорка), вице-президент - знаменитый поэт и публицист У.К. Брайант. Он провозгласил, что музей должен стать преградой на пути порока, подстерегающего человека в бурно растущем городе. По его словам, для создания крупнейшего в мире музея достаточно и десятой доли того, что "ежегодно крадется... в нашем городе под предлогом общественных нужд и обильно течет в сундуки политических мошенников" [8].

"Метрополитен" был создан исключительно на частные пожертвования. В числе меценатов - крупнейшие финансовые магнаты, к примеру, Джон П. Морган (президент музея в 1904-1913 гг.) и Джон Рокфеллер-младший (не говоря уже о менее громких именах). Все это имело свои плюсы и минусы. Приток новых поступлений был и обширен и стабилен, однако наряду с подлинными шедеврами часто встречались и просто поделки, ибо вкусы американских коллекционеров далеко не всегда были разборчивы. Одним из требований жертвователей было то, чтобы коллекции не расформировывались. Это стало непреодолимым препятствием для создания подлинно научных экспозиций. Отголоски сказанного живы в музеях США и по сию пору. Долгое время не шло даже речи ни о какой просветительской деятельности.

Таким образом, при осязательном внешнем сходстве в том и другом процессе очевидны кардинальные различия. Если русский меценат рассматривал свое собирательство как служение обществу, то индивидуалист-американец думал прежде всего о создании своеобразного памятника самому себе. Отсюда ориентация (в подражание европейской аристократии) на собирательство картин "старых мастеров". Американские художники долгое время не находили поддержки среди своих богатых соотечественников.

Фигурой нового типа среди российских меценатов был С. Морозов. Установилось мнение, что он финансировал перестройку старого театрального здания в Камергерском переулке для Художественного театра. Это так и не так. Театр К. Ста-

ниславского и В. Немировича-Данченко - паевое товарищество. Пайщиками были ведущие актеры, а также А. Чехов, внесший 10 тысяч рублей (капитал товарищества предполагался в 50 тысяч рублей). Миллионщик Морозов - самый крупный пайщик, взнос которого составил 15 тыс. рублей. Но среди учредителей он - единственный деловой человек и волей-неволей вся организационная сторона предприятия сосредоточилась в его руках. Надо отдать Морозову должное: со своей нелегкой задачей он справился блестяще. Но рассматривать его в качестве главного столпа Художественного театра нельзя. После нелегкого становления товарищество оказалось обремененным долгами. Однако оно самостоятельно справилось с ними после успешных заграничных гастролей в 1906 году.

Очевидно, за небольшим исключением, предприниматели-меценаты были не столько финансовыми благодетелями, сколько своеобразным источником первоначального капитала. Посредством меценатства общество расплачивалось с деятелями культуры. Но ни те, ни другие этого не понимали и очень часто переходили черту обычного человеческого такта. Меценатствующие купцы смотрели свысока на благодетельствуемых ими неимущих художников или актеров. Те в свою очередь давали волю своей плебейской гордости. Их рупором был А. Чехов, никогда не забывавший, что его дед (как он писал в письме) "был крепостным у Черткова (знаменитого толстовца. - В.Н.), того самого, который сейчас книжки издает" [9]. Еще в 1885 году он назвал Частную оперу Мамонтова "железнодорожным предприятием", способным произвести "такой переполох, какого не в состоянии произвести никакие крушения на Донецко-Каменноугольной дороге" [10]. Имея в виду Мамонтова, Чехов писал, что «тип старых бар, заводивших "с жиру" собственные театры и оркестры, на Руси еще не вывелся» [10].

Левитан настойчиво пытался свести Чехова с другим московским меценатом Сергеем Тимофеевичем Морозовым (братом упомянутого Саввы Тимофеевича Морозова). Чехов долго уклонялся, однако после настойчивых просьб все же нанес визит в имение покровителя друга Успенское. Это вызвало у писателя только раздражение. Он писал 21 июня 1897 года А. Суворину: "Дом, как Ватикан, лакеи в белых пикейных жилетах с золотыми цепями на животах. Мебель безвкусная, вина от Лева, у хозяина никакого выражения на лице - и я сбежал" [11]. По адресу братьев Морозовых Чехов однажды едко заметил: "Дай им волю, они купят всю интеллигенцию поштучно" [7, с. 99]. Правда, надо отметить, что Чехов мог позволить себе подобные высказывания, ибо его литературные заработки были чрезвычайно высоки по сравнению с доходами рядовых тружеников на ниве российской словесности (см. [12, с. 89]).

Горькую истину слов Чехова лучше всего подтверждает история создания Музея изящных искусств в Москве. Идея подобного учреждения при Московском университете зародилась еще в начале XIX века. Ее активными пропагандистами в печати были известные профессора Н. Надеждин, С. Шевырев, М. Погодин, а также княгиня З. Волконская. Именно она была основным автором докладной записки об организации "Эстетического музея", направленной Совету Московского университета в 1829 году. Инициатива поддержки не получила, но постепенно в стенах университета начали скапливаться слепки произведений античной и европейской скульптуры. После того как профессор И. Цветаев возглавил кафедру истории и теории изящных искусств в 1889 году, открыто встал вопрос о помещении для выставки этих слепков. Планируемый музей стоял в одном ряду с другими университетскими музеями, которые создавались в этот период (Зоологическим, Минералогическим).

После всего сказанного покажется удивительным, что меценатствующее московское купечество встретило идею Музея изящных искусств в штыки. Молодые купцы в своем большинстве прошли через аудитории Московского университета, но "поддержать рублем" свою *alma mater* не пожелали. Во главе Комитета по устройству музея стоял московский генерал-губернатор Великий князь Сергей Александрович, а с ним у московского купечества были натянутые отношения. Кроме того, согласно

воле первой жертвовательницы на музей В. Алексеевой, ему должно было быть присвоено имя императора Александра III. Это сразу же резко ограничило круг сторонников нового художественного учреждения.

В своем дневнике Цветаев с горечью пишет: "Одни отказываются по грубости вкуса, другие по скупости, третьи, имея иные области благотворения (странно было бы сетовать на Павла Михайловича Третьякова, на Семена Васильевича Лепешкина, человека очень богатого, но зато создавшего студенческое общежитие, на Бахрушиных, Боевых, Ю.И. Базанову, питательницу студентов и дарительницу целой клиники и т.д. и т.д.), четвертые отказывают в поддержке Музею по политическим соображениям. Музей изящных искусств и политика, кажется, что могут иметь общего между собой? А на самом деле, оказывается, эта связь существует. К.Т. Солдатенков лишил своего участливого отношения наш Музей с тех пор, как, по просьбе душеприказчиков Варвары Андреевны Алексеевой, ему присвоено было имя Александра III, государя-де не либерального и ничем не доказавшего особого отношения к старообрядцам и раскольникам (а Солдатенков числится старообрядцем)... То же случилось с Александром Владимировичем Станкевичем. Биограф, страстный поклонник и ученик Грановского и младший член кружка лучших людей 40-х годов, богатый помещик, он сначала отнесся было так симпатично к учреждению Музея искусств в Москве, беседовал со мною и прямо обещал свою материальную помощь; но как только объявилось имя Александра III при этом Музее, отвернулся и он. Надо быть готовым ко всему, считаться со всем" [13, с. 102].

В своих "хождениях по мукам" Цветаев наталкивался на откровенную грубость со стороны людей, от которых никак не мог этого ожидать. Вот запись от 25 февраля 1898 года: «Ныне был в конторе Никольской мануфактуры для свидания с директорами... Просьбы мои к Савве Морозову остались безуспешны: он не только не желает дать что-нибудь из своих средств, но и находит нашу идею о здании Музея бесполезною, так как де можно поместить все наши коллекции в Историческом музее. Рассуждение нелепое: Исторический музей есть музей исключительно русской истории, да и не годится нам ни в каком отношении. Отказываясь сам, он просил у матери, но та отнеслась к делу иронически. Сын решил выбрать другой момент, более благоприятный. И напрасно я только потерял день для этих пустых разговоров. А между тем я накануне получил приглашение явиться в контору и думал, что готовится жертва. По крайней мере, обрисовалась личность Морозова, как совершенно безнадежная. Узнав, что его двоюродный брат М.А. Морозов взял зал в 27 000 р., он начал издеваться над ним, говоря: "вот какой выискался меценат"» [13, с. 77].

Все это объяснялось просто. Общественность рассматривала Музей изящных искусств как начинание правительства и не хотела принимать в его создании активного участия. Поток пожертвований увеличился только после того, как Цветаев и архитектор Р. Клейн были приняты Николаем II, и предприятие получило как бы официальное благословение. Щедрость Ю. Нечаева-Мальцева не в последнюю очередь обуславливается его близостью ко двору и чувствами убежденного монархиста. Может быть, он в последний раз решил поддержать блеск закатывающейся Империи.

Стоит ли удивляться, что в широко известных воспоминаниях о долгожданном открытии Музея изящных искусств знаменитой поэтессы М. Цветаевой (дочери создателя музея) есть поистине страшные строки? "Старики, старики, старики. Ордена, ордена, ордена. Ни лба без рытвин, ни груди без звезды... Группа молодых великих князей не в счет, ибо это именно группа: мраморный барельеф... Мнится, что сегодня вся старость России притекла сюда на поклон вечной юности Греции. Живой урок истории и философии... Но я об этом по молодости лет не думаю, я только чувствую жуть" [13, с. 406].

Надо сказать, что Цветаев ставил перед собой достаточно узкую задачу; он и не думал выходить за рамки потребностей университета. Музей изящных искусств представлялся ему своего рода новым факультетом. Блестящее будущее его детища было только в зародыше. Нынешний музей - плод советской эпохи. Он - идеальный

образец государственной музейной политики. Его прославленная на весь мир картинная галерея целенаправленно создавалась в 1920-1930-е годы, когда всталась задача дать Москве музей, достойный столицы великого государства.

Собственно говоря, "золотой век" российского меценатства исчерпал себя к началу XX столетия. Литераторы и художники больше не нуждались в помощи просвещенных промышленников. Финансирование П. Рябушинским журнала московских символистов выглядел исключением. К тому же нравственная репутация мецената придавала предприятию негативный оттенок. Другой знаменитый меценат этого времени княгиня М. Тенишева сама была высокоодаренной личностью и в избранной ею сфере искусства (эмаль) достигла выдающихся результатов и мировой известности. Она уже не меценат, а, говоря современным языком, "менеджер" в области культуры. Ей выпал исключительный жребий, ибо она фактически бесконтрольно могла располагать громадными средствами мужа. По сравнению с Абрамцевым Талашкино принадлежит уже другой эпохе. На первый план выдвигаются фигуры типа С. Дягилева, которые и выполняют социальную роль, ранее предназначавшуюся меценатам. Да и труды преуспевающих литераторов, художников, артистов оплачивались все выше и выше. Они сами были в состоянии оказывать щедрую помощь собратьям. Достаточно указать на А.М. Горького.

Труженики культурной нивы все чаще брали дело "духовного производства" в собственные руки. Самый известный пример - созданное Горьким издательство "Знание". Знаменитый писатель проявил выдающиеся деловые качества, "ориентируясь на новую массовую аудиторию и стремясь к максимально возможному учету интересов авторов" [12, с. 92]. Писательские гонорары выросли во много раз. Среди литераторов, художников, актеров появились по-настоящему состоятельные люди. Молодые живописцы "Голубой розы" и "Бубнового валета" в меценатах не нуждались. Возглавляемые Д. Бурлюком и В. Маяковским футуристы громогласно объявили о своем презрении к "толстеющим толстосумам". Это означало, что труд писателя и художника находил сбыт среди самых широких слоев населения, интересующихся искусством и литературой. Билеты в "поэтические кафе", на лекции К. Бальмонта и "позовечера" И. Северянина стоили в несколько раз дороже билетов в первые ряды партера не только Художественного театра, но и "императорских театров". Катастрофа 1 августа 1914 года все повернула вспять.

Старые формы жизни до некоторой степени были реанимированы в 1920-е годы. Это была эпоха пробуждения от разрушительного шквала мировой войны и русской революции. Одно за другим появлялись кооперативные издательства, жизнь которых подчас ограничивалась единственной выпущенной книгой. Возникли многочисленные писательские и художественные объединения. Все это создавало видимость бурной духовной жизни. На самом деле всюду царил нищета. Б. Пастернак назвал 20-е годы эпохой "немыслимого быта". Творческий труд опять не оплачивался. Об этом писал М. Волошин в своей автобиографии, правда, в несколько ином контексте: «Согласно моему принципу, что корень всех социальных зол лежит в институте заработной платы, - все, что я произвожу, я раздаю безвозмездно. Свой дом я превратил в приют для писателей и художников, а в литературе и в живописи это выходит само собой, потому что все равно никто не платит. Живу на "акобеспечение" Ц(Е)КУБУ - 60 р(ублей) в месяц» [14].

ЦЕКУБУ было государственной формой меценатства. Работников культуры просто посадили на скудную и не всегда гарантированную зарплату. Очевидно, это было все-таки лучше, чем ничего. Введение нэпа несколько поправило положение. Но только единичные писательские кооперативы, такие как "Никитинские субботники", ценой невероятных усилий и дипломатической изворотливости руководства существовали вполне сносно.

Послереволюционная Россия, вступившая в эпоху исторических экспериментов, нуждалась в новых формах меценатства. Таковой стала система творческих союзов, с успехом просуществовавшая более полувека. Создание ее было встречено громом ликования в стане измучившихся от "неурядиц времени" тружеников культуры. Это ярко продемонстрировал первый съезд советских писателей. Не искавший общего языка с властями Р. Иванов-Разумник назвал его "массовым примером приспособленчества" [15, с. 60]. Он писал: "Десятки и сотни именитых литераторов выступили с кафедры съезда с речами о нуждах писателей, о положении русской литературы - и все эти речи в конце концов сводились к восхвалению советской власти и мудрости Сталина" [15, с. 60]. Иванов-Разумник постепенно утрачивал взаимопонимание даже со своим давним другом Андреем Белым, который в путевой книге "Ветер с Кавказа" «сделал попытку провозгласить "осанну" новой жизни, умалчивая о методах ее» [15, с. 198].

Решение вопроса выглядело гениально простым. Культура просто стала одной из областей (хотя и специфической) государственной службы. Ее работникам были обещаны социальные гарантии. Но социалистическое государство, как всякий меценат, предъявляло деятелю культуры свои требования. Это было крайне обременительно и выливалось в мелочную и придирчивую опеку. Государство-меценат упорно навязывало "пролетариям умственного труда" собственные правила игры, полагая, что как каждый работодатель оно имеет право требовать соответствующего выполнения трудового задания. Ведущей фигурой советской литературы признавался "новый тип писателя, выдвигающегося из масс, с ними связанного, писателя не наблюдателя, а борца и работника, теснейшим образом связанного со всей практикой строительства социализма" [16, с. 97].

Парадокс состоял в том, что крупнейший из таких писателей А. Платонов оказался вытесненным на периферию советской литературы, а на творческие высоты были вознесены энергичные "попутчики" типа Б. Пильняка. Впрочем, для большинства "попутчиков" не стоял вопрос: соглашаться или не соглашаться с политикой партии? Они были убеждены, что получили условия для творчества, близкие к идеальным. Такое положение продолжалось многие годы. Даже литераторы, "писавшие в стол" (самый яркий пример М. Булгаков), были обеспечены поденной работой и вели безбедное существование. Нужно было только уметь "ладить с начальством" [17]. Стоит ли удивляться, что публикация Пастернаком своего романа "Доктор Живаго" в Италии была воспринята как "нож в спину" всему писательскому сообществу?

Однако уже с самого начала никакой идиллии не было. Очень скоро стало ясно, что сложившаяся жесткая система взаимоотношений государства и деятелей культуры, естественно, имела и обратную сторону. Уже в декабре 1935 года Горький писал секретарю ЦК А. Андрееву: «Создать Союз, наградить его бюджетом в 10 миллионов рублей - это, конечно, щедрая помощь литературе. Настолько щедрая, что, может быть, и вредная. "Головка" литературы - богатая. Помощь Литфонда - удивительна и порой анекдотична... Нуждающемуся литератору нередко отказывают в помощи, а сестре литератора дают 5 тысяч рублей. Правительство дало деньги на строительство дачного поселка и 700 тысяч из этих денег исчезают, как дым по ветру... Отношение к литераторам очень пестрое... Весьма часто литератор ценится не по заслугам его, а по симпатии» [16, с. 202]. С годами подобное "размежевание по рангам" делалось еще очевиднее. Пример М. Зощенко свидетельствует, сколь мало требовалось для того, чтобы скатиться с литературного Олимпа в пропасть.

"Случай Пастернака" был только "первой ласточкой". Все больше и больше литераторов и художников (прежде всего из молодого поколения) не желали принимать навязываемые им правила игры. Вследствие этого они сразу же оказались вытесненными из культурного процесса. Стихи И. Бродского существовали только в ходивших по рукам списках. К О. Рабину, А. Звереву, Д. Краснопевцеву громкая слава пришла явно с запозданием. А между тем эти художники при жизни пользовались "широкой известностью в узких кругах". Однако на выставках ни в Манеже, ни в ЦДХ

публика их не видела; у нее перед глазами было лишь официально признанное искусство.

Но только ли отсутствие частного мецената, который взял бы на себя пропаганду их творчества, сыграло роковую роль в судьбе этих незаурядных живописцев? Нельзя забывать и о консерватизме публики, не воспринимающей новое искусство. Ведь собирательство живописи не прекратилось. Большинство коллекционеров были друзьями художников; постепенно из получаемых ими подарков (ведь денег у таких меценатов просто не было) сформировались большие собрания. Все это характерные черты художественного быта советской эпохи.

Всеобщий обвал начала 1990-х годов внес смятение в умы. У опекаемых государством творческих работников почва оказалась выбитой из-под ног. Раньше практически о деньгах не думали, сетуя только на то, что их не на что истратить. Теперь же денежный вопрос вышел на первое место - и это тоже "помрачило разум". Поиски меценатов принимали подчас анекдотические формы. На круглом столе в журнале "Знамя" на тему "Современное меценатство: надежды и реальность" главный режиссер театра "Геликон-опера" Д. Берман рассказывал:

«Наш театр за почти десять лет своего существования прошел разные стадии спонсорства... Нашими благотворителями бывали и мелкие жулики...

С компанией "Смирнов" у нас был бартер. В спектакле "Летучая мышь", где зрители как бы находились на балу у князя Орловского, их по ходу действия угощали водочкой. На каждый спектакль требовалось 10-12 бутылок. Мы договорились с компанией "Смирнов", что мы их вписываем в программу как спонсоров, а они обеспечивают необходимым количеством своей продукции...

Был такой торговый дом "Все-все". Его директор приходил на наши спектакли с пятью конвертами, в которых были какие-то суммы денег. После спектакля он подходил к артистам, которые ему наиболее понравились, и дарил им эти суммы...» [18, с. 167, 168].

В своем большинстве современные нувориши отнюдь не склонны поощрять амбиции литераторов, художников, актеров. Не в последнюю очередь они опасаются и того, что излишняя щедрость привлечет пристальное внимание к происхождению их денег. Если необходимость субсидирования медицины или образования не вызывает сомнения, то любые заискивающие просьбы тружеников культуры встречаются с настороженностью. В таком духе было выдержано выступление начальника управления общественных связей "МКФ Ренессанс" М. Колерова:

«Круг получателей благотворительной помощи заметно уже круга тех, кто в этой помощи нуждается: как и всюду, первыми в очереди за помощью оказываются не самые бедные, а самые энергичные...

Функционирует своеобразный "серый рынок" получателей спонсорской помощи, для которых изобретение проектов для сбора и "раздела" благотворительной помощи давно превратилось в прибыльный бизнес с внушительным оборотом...

(...)Проекты, творимые представителями науки и культуры, всегда чрезмерны, всегда "благотворительны" только для тех, кто должен зарабатывать, найти и отдать деньги. Для тех же, кто ищет спонсоров выставки или издания, спектакля или искусства, - это просто одна из форм заработка. Получается, что пожертвований от предпринимателей ждут (и требуют!) те, кто сам давно перестал и разучился жертвовать своему собственному делу. Эксплуатируя предрассудки или практический идеализм спонсоров, они давно превратились в циничных потребителей и просто разучились работать» [18, с. 174, 175].

Очевидно, что практика современного меценатства может лишь разочаровать. Чаще всего она ограничивается обильными фуршетами, после которых нестерпимо болит голова. "Меценат умер!" - раздается стенание в творческих сферах. Но ведь

надо сказать, что человек, сколотивший большие деньги в современных условиях, вовсе не ощущает их "греховность". Большие деньги - законное вознаграждение тому, кто оказался умнее и энергичнее собратьев. Он вовсе не видит оснований (как Третьяков) возвращать их обществу. Этим объясняется его инстинктивное отторжение любых культурных проектов, в которых он не видит для себя реальной пользы.

Впрочем, взаимоотношения художника и мецената никогда не были идиллическими. Напомню о резком отказе П. Щукина приобрести у В. Верещагина серию картин, посвященную 1812 году. Дело закончилось ссорой, и меценат не постеснялся в своих воспоминаниях отозваться о знаменитом баталисте просто как о навязчивом нахале [19, с. 214].

В благих деяниях современных меценатов все чаще ощущается "американизм", т.е. стремление составить рекламу себе или собственному предприятию. На пьедестале воздвигнутого на Невском проспекте в Петербурге памятника Гоголю перечислен добрый десяток спонсоров, денежно способствовавших сооружению монумента, но не нашлось места именам ни скульптора, ни архитектора. Подобные нелепости напоминают, скорее, движение на ощупь в темноте, чем преднамеренный умысел. Нынешнее общество раздираемо противоречиями и преодолевает их, только обретя современный вариант русской "государственной идеи".

Наиболее позитивным на упомянутом "круглом столе" выглядело выступление заслуженного художника России, депутата Государственной Думы В. Тарасова. Уже в силу своей профессии он познал проблему "изнутри": «Само общество должно выступить регулятором формирования национальных программ и проектов, создав консолидирующий орган - консультативную Палату национальных программ, объединив при этом многочисленные организации социокультурной сферы, — государственные, общественные, творческие. Необходим высший Совет Палаты по типу Совета искусств Великобритании "Naritech", созданный как орган централизованной поддержки культуры и благополучно существующий и в наши дни. Кстати, создание этого Совета искусств оказалось настолько удачным для стран федерального устройства, что было опробовано и другими членами мирового сообщества - США, Канадой, Австралией» [18, с. 176].

Другими словами, речь идет о возрождении старой системы творческих союзов, но уже в иной, соответствующей изменившимся социальным условиям форме. Представляется, что их независимыми ячейками могут стать акционерные общества, как МХТ начала XX века, "кооперативы" литераторов и художников, подобные горьковскому "Знанию" или "Никитинским субботникам". Другой формой поддержки культуры является "государственный заказ". Его действенность ярко продемонстрировал современный расцвет новой церковной живописи. Он обусловлен необходимостью возрождения церкви как активного общественного института, но, очевидно, без мощной поддержки государства это невозможно. Если для осуществления подобных масштабных проектов действительно трудно обойтись без социальной помощи, то в условиях массового интереса к современному искусству или литературе сами "мастера культуры" вполне успешно могут преодолеть трудности, стоящие на пути каждого художника. А если так, то не является ли само понятие меценатства делом исторического прошлого?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Киреевский И.В.* Обзорение русской словесности 1829 года // *Киреевский И.В.* Избранные статьи. М., 1984. С. 42.
2. *Варенцов Н.А.* Слышанное. Виденное. Передуманное. Пережитое. М., 1999. С. 638.
3. *Гавлин М.* Российские Медичи. М., 1996. С. 70.
4. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. В 5 кн. М., 1990. Кн. 4,5. С. 319.
5. *Бахрушин Ю.А.* Воспоминания. М., 1994. С. 149.
6. *Боткина А.П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1995.
7. *Боханов А.Н.* Коллекционеры и меценаты в России. М., 1989.

8. *Панас К.И.* Художественный музей Метрополитен. М., 1982. С. 10.
9. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. Письма. М., 1978. Т. 6. С. 290.
10. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. Письма. М., 1987. Т. 16. С. 144.
11. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. Письма. М., 1979. Т. 7. С. 17.
12. *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века. М., 1991.
13. И.В. Цветаев создает музей. М., 1995.
14. *Волошин М.А.* Автобиография // *Волошин М.А.* Путник по вселенным. М., 1990. С. 162.
15. *Иванов-Разумник Р.В.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М., 2000.
16. Проект резолюции ЦК ВКП(б) о художественной литературе // *Счастье литературы. Государство и писатели. 1925-1938. Документы.* М., 1997.
17. *Козлова Н.Н.* Согласие или Общая игра // *Новое литературное обозрение.* № 40 (6/1999). С. 193-209.
18. Современное меценатство: надежды и реальность // *Знамя.* 1999. №7. С. 167,168.
19. *Шукин П.И.* Воспоминания. Из истории меценатства в России. М., 1997.

В. Новиков, 2000