**Саратовская государственная консерватория**
**имени Л.В.Собинова**
**Центр комплексных художественных исследований**

# Диалог искусств и арт-парадигм

***Статьи. Очерки. Материалы***

## Том XX

***По материалам VI Международного форума***
***«Диалог искусств и арт-парадигм»***
***«SCIENCEFORUM PAN-ART VI»***
## «Серебряный век»
***Саратов, 28 января 2021 года***

**Саратов, 2021**

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

**Д 44** **Диалог искусств и арт-парадигм**. Статьи. Очерки. Материалы.
Том XX: по материалам VI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VI». 28 января 2021 года / Редакторы-составители А.И.Демченко, Е.А.Скоробогачева, Н.А.Хренов. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 422 с.

**ISBN 978-5-94841-484-3 (Т. XX)**
**ISBN 978-5-94841-314-3**

В двадцатом томе предлагаемого альманаха представлен третий блок статей российских и зарубежных участников VI Международного научного форума **«Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»)**, который проводился 28 января 2021 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён культуре «серебряного века».

Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-484-3 (Т. XX)**
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

***Александр Демченко (Саратов)***

# Эссе первое. Контекст «серебряного века»

«Серебряный век» – это исторический период, продолжавшийся более четырёх десятилетий и охватывающий в основном 1890–1920-е годы. Его коренная суть состояла в *переходе от Классической эпохи к Модерну.* Воспользуемся для обозначения этой эпохи западной терминологией, отличая данное понятие написанием с прописной буквы от более частного явления – *стиля модерн*, существовавшего на рубеже XX века.

*Классической эпохой* (нередко её именуют классико-романтической) мы называем время с середины XVIII до начала XX столетия, когда были созданы величайшие художественные ценности. *Модерн* – современная, текущая ныне эпоха, горизонты которой открывались уже в конце XIX века и которая в своей эволюции к нынешним дням прошла три законченных периода (приблизительно 1890–1920-е, 1930–1950-е и 1960–1980-е годы).

Из сказанного следует, что на исторической фазе начала XX сосуществовали *классическое* (в его поздней, завершающей стадии) и *современное* (в его ранней, начальной фазе). Отмеченная двойственность являлась характернейшей чертой искусства этого времени – вот почему в последующем изложении будет постоянно фиксироваться эволюция от классики к современности.

Многие из живущих в начале XX века отчётливо ощущали идущий на их глазах процесс перерождения мира и сознавали неизбежность *исхода Классической эпохи*. В художественном творчестве это передавалось чаще всего в метафорической форме. *Анна* ***Ахматова*** в 1910 году, то есть за целых семь лет до падения монархии в России, видит Царское Село, эту загородную резиденцию императорской семьи, у черты рокового финала (стихотворение **«Первое возвращение»**):

*…Здесь всё мертво и немо,*
*Как будто мира наступил конец.*

*Как навсегда исчерпанная тема,*
*В смертельном сне покоится дворец.*

Это не просто диагноз плачевного состояния царизма как оплота прежней России – это настоящий приговор *(«…всё мертво и немо… мира наступил конец… в смертельном сне»)*, с безапелляционной тирадой, ёмко и в чисто художественном плане констатирующей безвозвратно уходящее: *«Как **навсегда исчерпанная** тема».*

Предощущения неизбежного угасания Классической эпохи накапливались в искусстве уже с середины 1880-х годов – с таким фактом мы столкнёмся не раз, и, разумеется, это были ещё только отдельные ростки, зёрна, далёкие прогнозы.

Подобные предощущения пронизывают, к примеру, поздние стихотворения французского поэта *Поля **Верлена***. Одно из них озаглавлено очень симптоматично: **«Закаты»**.

*Заря ослабевает,*
*И полевую даль*
*До края заливает*
*Закатная печаль.*
*И сердце остывает,*
*И ничего не жаль,*
*Чуть только запевает*
*Закатная печаль.*

*Закат*, как особое состояние природы, может вызывать в нашем восприятии эмоции различных оттенков, чаще всего чувство высокого эстетического наслаждения. Иное дело у Верлена с его строкой-рефреном *«закатная **печаль**»*. В проекции на человека она даёт сумеречное *«И сердце **остывает**»*. Кроме того, запомним брошенное как будто бы вскользь *«И ничего не жаль»* – в этом уже сквозит этика самоотречения, свойственная подчас человеку начала XX века. У Александра Блока много позже, в поэме «Двенадцать», прозвучит формула *«Ко всему готовы, // Ничего не жаль»*.

Помимо чувства заката, не менее важной для уходящей эпохи становилась ассоциация с наступающей *осенью*. И в этом *Поль **Верлен*** был в числе первооткрывателей – вот его **«Осенняя песня»**.

*Издалека*
*Льётся тоска*
*Скрипки осенней –*
*И, не дыша,*
*Стынет душа*
*В оцепененьи.*

*Час прозвенит –*
*И леденит*
*Отзвук угрозы,*
*А помяну*
*В сердце весну –*
*Катятся слёзы.*

*И до утра,*
*Злые ветра*
*В жалобном вое*
*Кружат меня,*
*Словно гоня*
*С палой листвою.*

Не говоря уже о тягостной печали *(«Льётся тоска»)*, фиксируется пронзительно-прощальное *«Стынет душа // В оцепененьи».* Эту ноту усиливает чувство невозвратимости прошлого *(«А помяну // В сердце весну – // Катятся слёзы»)* и страх перед надвигающимся грядущим *(«И леденит // Отзвук угрозы»).* Но главное – гнетущая, бесприютная юдóль настоящего *(«И до утра // Злые ветра // В жалобном вое // Кружат меня, // Словно гоня // С палой листвою»).*

И по строю стиха, и по его эмоциональному складу это *«серебряный век»* – понятие, которое мы обычно связываем с русской поэзией конца XIX и начала XX века, но которое с полным основанием может быть распространено и на многие другие явления отечественного и мирового искусства тех десятилетий.

То, что мы слышали у Ахматовой и Верлена, этих двух ярких представителей «серебряного века», пронизано элегической настроенностью, а элегичность стала важнейшим чувствованием того времени. Однако крушение Классической эпохи часто воспринималось в драматическом и даже трагическом ключе. Этот трагизм раньше дру-

гих с предельной силой выразил поздний *Пётр* ***Чайковский***, особенно в своём последнем произведении – **Шестой симфонии** (1893).

Вспомним кульминационную зону её I части, где переданы исключительное смятение духа, попытки выстоять в смертельной жизненной схватке и фатальная обречённость под тяжёлым прессом подавляющих воздействий, где обрисована катастрофичность происходящего и раскрыто её обнажённо болевое переживание, выливающееся в горестный плач и отпевание, что превращает эту симфонию в подлинный реквием

***Пётр Чайковский***
**Симфония № 6**
Г.Караян (2.17)

* * *

Отмеченная выше метафорическая обрисовка облика угасающей Классической эпохи через ассоциации с закатом и осенью особенно естественной была для пейзажной живописи. Пора осеннего увядания раскрывалась во всех её оттенках, начиная с красочного многоцветия *«золотой осени»*. Самый выдающийся пейзажист рубежного времени *Исаак* ***Левитан*** создал под названием **«Золотая осень»** целую серию картин – наиболее хрестоматийная из них написана в 1895 году.

*Исаак Левитан* Золотая осень (1895) \
Третьяковская галерея, Москва

Но есть у Левитана и совсем иное – такие зарисовки поздней осени, когда природа предстаёт в полном запустении, в бесконечном унынии, что в частности передаётся в манере письма буквально «грязными» разводами на свинцовом небе и пожухлой земле. Отсюда оставался всего шаг до зимнего оцепенения, которое особенно впечатляюще раскрыто в картине *Ивана* ***Шишкина*** **«На севере диком…»**

При этом вот что поразительно и показательно. На всём протяжении предшествующего периода (вторая половина XIX века) работы этого выдающегося русского пейзажиста отличались реалистической конкретностью и особой теплотой (как помним, главным мотивом его творчества были сосны с их золотистой чешуёй, залитые солнечным светом). А в конце XIX столетия он делает резкий поворот к символике и совсем иному типу образности. Лермонтовская строка, давшая картине название («На севере диком…»), прочитана не только как чисто романтическая идея неотвратимого одиночества, но ещё и как метафора «серебряного века»: холодная «лунная» красота, «зябко» сияющая среди огромного, мрачного и хаотичного мира, чуждого этой красоте.

*Иван Шишкин* «На севере диком…» (1891)
Картинная галерея, Киев

Параллельно всякого рода пейзажным метафорам в художественное творчество рубежа XX века широко входит *образ старости*, уже напрямую и в сугубо человеческом плане раскрывающий процесс угасания эпохи. Одна из характернейших работ такого рода принадлежит русскому скульптору *Анне* ***Голубкиной*** – **«Портрет Шарлотты Андреевны Бро́кар»**.

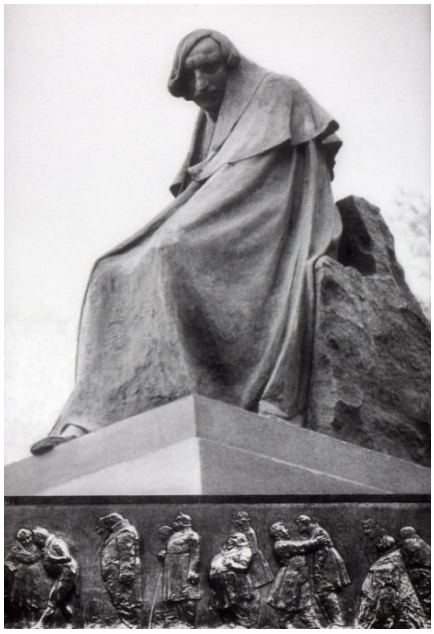
Своеобразная манера лепки, выработанная Голубкиной под влиянием принципов импрессионизма, в данном случае как нельзя лучше способствует передаче мотива старости. Смазанность и «загрязнённость» поверхности напоминают то, что можно наблюдать на коре старых деревьев, покрытой глубокими морщинами, мхом и лишайником. Потухший взгляд, общая деформированность облика (обращает на себя внимание как бы срезанное правое плечо женщины), использование тонированного гипса, придающего коже землистый оттенок – всё говорит о безрадостной поре финиша жизни.

*Анна Голубкина* Шарлотта Андреевна Брокар (1911)
Музей-мастерская А.С.Голубкиной (Третьяковская галерея), Москва

Мотивы старости самым неожиданным образом сказались на состоянии монументальной скульптуры. Казалось бы, жанр памятни-

ка, посвящённого великому человеку, непременно должен являть собой нечто приподнятое, мажорное по звучанию. Но появляются работы русских мастеров, представляющие собой метаморфозу этого жанра, трудно совместимую с традиционными представлениями о нём.

В **памятнике Н.В.Гоголю**, выполненном *Николаем **Андреевым***, мы видим мрачное лицо, изборождённое глубокими морщинами, и фигуру до крайности ссутулившуюся (как бы под гнётом жизни), плотно завёрнутую в одеяние (словно в желании укрыться от язв и горестей бытия).



*Николай Андреев*
Памятник Н.В.Гоголю (1909)

*Сергей Меркуров*
Памятник Ф.М.Достоевскому (1913)
Москва (Россия)

В созданном *Сергеем **Меркуровым*** **памятнике Ф.М.Достоевскому** находим совершенно аналогичное художественное решение: перед нами согбенный старец, страшащийся окружающего (он представлен внутренне сжавшимся в комок) – скорее отшельник, уходящий от мира, но никак не яростный поборник справедливости.

В обоих столь сходных монументах совершенно очевидна нота трагической надломленности. Причём необходимо подчеркнуть, что *трагизм мироощущения*, столь сильно заявивший о себе как знак исхода Классической эпохи, был унаследован XX столетием, оказавшись одной из его важнейших психологических доминант.

И именно в ходе формирования этой доминанты нередко устанавливались определённые базовые параметры современной стилистики. Для примера обратимся к творческому наследию французского скульптора *Огю́ста* ***Роде́на***. Как и некоторые другие «вперёдсмотрящие», движение к новым горизонтам в искусстве он начал ещё с середины 1880-х годов. Скульптуру мы часто именуем *пластикой*, подразумевая не только используемые в этом виде художественного творчества материалы и способы их обработки, но и как бы изначально присущую ему пластичность форм.

Но то, что мы находим в знаменитом **«Мыслителе»** – это в некотором роде *антипластика*: нарочитая грубоватость лепки образа, бугристые неровности и «ссадины» поверхности. В самом изображении обращают на себя внимание тяжёлые складки лица и глубоко ушедшие внутрь глазные впадины, дающие на мраморе мрачные тени. Так передаётся драматическая заострённость состояния, уже вплотную приближающая к контурам современной манеры.

*Огюст Роден* Мыслитель (1888)
Музей Родена, Париж

Над скульптурной группой **«Граждане Кале́»** Роден работал в 1884–1886 годах, и здесь уже нет ничего от художественных установок XIX века. Прозрение стиля следующего столетия – в исключительной суровости и демонстративной жёсткости пластического решения. В современное искусство здесь ведёт и поразительная свобода пространственной композиции, и её смысловая усложнённость.

*Огюст Роден* Граждане Кале (1884–1886)
Кале, Франция

Через контрастную расстановку персонажей подан остропротиворечивый момент – всеобъемлющий спектр разноплановых состояний человека перед лицом смерти: от ужаса и страха до мужественной непреклонности и горделивого вызова.

*Огюст Роден* Граждане Кале (1884–1886)
Кале (Франция) – фрагменты

Так складывается изваянная трагедия, скульптурный рассказ о людях, решивших ценой своей жизни спасти родной город во время его осады чужеземной армией – скульптурная группа установлена в память давних событий на центральной площади небольшого французского города, где эти события происходили.

* * *

В противовес всему, о чём до сих пор шла речь (закат, осень, трагизм), уже в конце XIX века начинается движение в прямо противоположном направлении – к тому, что можно обозначить такими понятиями, как *рассвет, весна, жизнелюбие.*

Поначалу это движение развивалось преимущественно на основе классической стилистики – точнее, позднеклассической, что подразумевает последнюю стадию эволюции классического стиля.

Например, в русской музыке в одном и том же 1895 году появляется череда произведений, по-разному передававших подъём сил, устремление к новым горизонтам: опера Н.Римского-Корсакова «Садко», Первая симфония А.Глазунова, Пятая симфония С.Рахманинова, Первая симфония В.Калинникова. Если обратиться к начальным тактам последнего из названных произведений, то нетрудно почувствовать внутреннее воодушевление, напор созидатель-

ной энергии и упругость ритмической пульсации, передающей активную динамическую устремлённость – вперёд и только вперёд.

***Василий Калинников***
**Симфония № 1**
Е.Светланов (1.53)

Вдобавок к сказанному, в общей свежести интонационного строя этой музыки (особенно в широкой мелодической распевности лироэпической темы) явственно ощутимо по-новому раскрытое *чувство России* – чувство, которое глубочайшим образом пронизывает, к примеру, живопись И.Левитана, музыку С.Рахманинова, стихи А.Блока и С.Есенина. Вспомним памятные строки *Александра* ***Блока***.

*Россия, нищая Россия,*
*Мне избы серые твои,*
*Твои мне песни ветровые –*
*Как слёзы первые любви!..*

*И невозможное возможно,*
*Дорога долгая легка,*
*Когда блеснёт в дали дорожной*
*Мгновенный взор из-под платка…*
***(«Россия»**, 1908)*

Как видим, в сравнении с поэзией XIX века, Блок находит совершенно новые, глубоко своеобразные речения и смыслы. Та же новизна ощущения Родины высвечена и в пейзажных зарисовках *Сергея* ***Есенина***.

*О Русь, малиновое поле*
*И синь, упавшая в реку,*
*Люблю до радости и боли*
*Твою озёрную тоску.*
***(«Запели тёсаные дроги…»)***

*Топи да болота,*
*Синий плат небес.*

*Хвойной позолотой*
*Взвенивает лес.*
***(«Топи да болота…»)***

Бодрая, действенная настроенность, отмеченная в ряде произведений русской музыки, присутствовала и в зарубежной музыке. В том же 1895 году появляется симфоническая поэма *Рихарда* ***Штрауса*** **«Тиль Уленшпигель»**, где великолепно обрисованы свойства обновляющегося мировосприятия. Через исключительную живость и непрекращающиеся переключения контрастов здесь предвосхищаются столь характерные для XX века мобильность и динамизм.

Кроме того, обращает на себя внимание присущее этой музыке юное озорство (в данном отношении примечательно полное название произведения – «*Весёлые проделки* Тиля Уленшпигеля») и то, что она открывается вступительным эпизодом, который в своих сказочных очертаниях напоминает «колыбель жизни» (колыбельные мотивы, связанные с образом детства, широко распространились в это время).

***Рихард Штраус***
**Тиль Уленшпигель**
А.Превúн (1.43)

Итак, колыбельные тона, озорство и весёлый задор, удивительная живость и непосредственность, подчёркнуто игровая настроенность. Перечислив эти качества «Тиля Уленшпигеля», мы выходим в совершенно особое тематическое русло, широкое развёртывание которого стало характернейшей приметой искусства этого времени. Речь идёт о *юношеской тематике*, в различных ракурсах преломляющей черты, свойственные соответствующим возрастным группам – буквально от младенчества до молодости.

На начальной стадии рассматриваемого периода подобное в музыкальных образах ярче всего запечатлел поздний ***Чайковский*** (с наибольшей отчётливостью в балете **«Щелкунчик»**) – тот самый Чайковский, который в те же годы создал в Шестой симфонии скорбный реквием уходящему миру. Подобное сопряжение противоположных устремлений в творчестве одного и того же творца искусства встречается сплошь и рядом.

Затем замечательный вклад в сокровищницу музыки о детях внесли А.Лядов, К.Дебюсси и М.Равель. А ещё позже и уже в чисто современном истолковании все градации начальных ступенéй человеческой жизни наиболее впечатляюще удалось передать в музыке опять-таки русскому композитору – *Сергею* ***Прокофьеву***. И характерно, что именно с этой тематикой связаны у него первые произведения в крупных жанрах: Первый фортепианный концерт, Первый скрипичный концерт, Первая симфония – то есть приступая к освоению каждого из этих жанров, он как бы открывал для себя заново и окружающий мир.

Законченное представление о подобном восторге первооткрытия бытия может дать финал **Первой симфонии**, где стремительно-вихревое движение, скорее напоминающее полёт, пронизано искрящейся лучезарной радостью жизни, а празднично-карнавальное кружение наполнено отчётливыми ассоциациями с щебетом и воркованием птиц (такое впечатление возникает прежде всего ввиду активной роли флейтовых фиоритур).

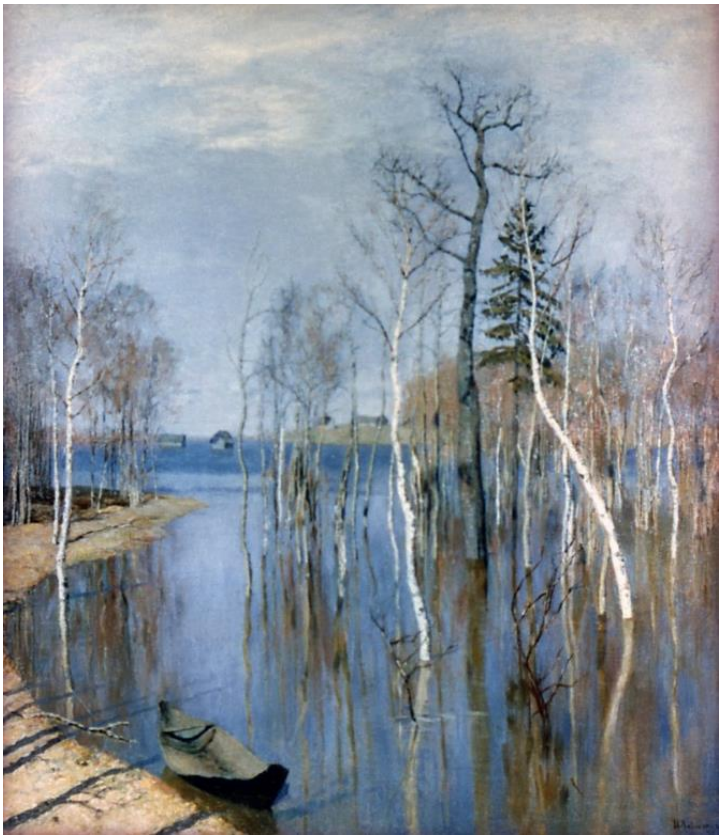
***Сергей Прокофьев***
**Симфония № 1**
Г.Рождественский (1.07)

* * *

Только что, касаясь музыки позднего Чайковского, говорилось о том, что в творчестве одного и того же творца искусства рубежной эпохи могли сочетаться прямо противоположные устремления. Это в полной мере должно быть отнесено и к ***Левитану***. Как помним, он с большой впечатляющей силой передал различные грани поры увядания. Но этот мастер с не менее впечатляющей силой умел выразить через пейзаж и радость восходящего потока жизни (точно также и близкий ему по духу Рахманинов одинаково вдохновенно мог воплотить элегическую печаль и весенние мотивы).

Так, в его картине **«Весна. Большая вода»** драгоценно уже само по себе переданное ощущение ранней весны. Но мало того, ощущение это вырастает в звучный символ России, а весенние мотивы воспринимаются как символ обновления. И есть здесь ещё один смысловой подтекст: хрупкие стволы берёз тянутся в небо, манящее своей загадочной высью – так метафорически раскрывается характерное для «серебряного века» стремление подняться над обыденным суще-

ствованием (эту прозу и серость олицетворяют в картине утлая лодка на переднем плане и невзрачные домишки на дальнем берегу).



*Исаак Левитан* Большая вода (1897)
Третьяковская галерея, Москва

Как уже отмечалось, рука об руку с развёртыванием настроений весеннего обновления и в противовес образам старости, смерти не менее интенсивно воплощались образы молодости, жизни. С особой свежестью и непосредственностью представало это при обращении к миру детства.

*Огюст* ***Ренуар***, один из лидеров французского импрессионизма второй половины XIX века, никогда не рисовавший детей, на рубеже XX столетия с наслаждением пишет портреты своих маленьких сыновей. Одно из подобных полотен – **«Кокó рисует»** (так в семье Ренуара называли Клода, младшего из сыновей.)

Чтобы подчеркнуть прелесть и очарование этих существ, художник переходит к совершенно новой для себя манере: густые волнистые линии и насыщенность колорита, захватывающего тёплым золотом масляных красок. Не менее резкий переход, но совершенно в другом направлении, отмечался выше у позднего Шишкина – в дан-

ном случае для нас важна констатация стилевого перелома, происходившего на выходе в новое историческое измерение.

*Огюст Ренуар* Коко рисует (1905)
Художественный музей, Мальмё

Если Ренуар обратился к миру детства на завершающем витке своей творческой эволюции, то самый выдающийся портретист рубежного поколения *Валентин* ***Серов*** именно с этой темы и начинал (сделавшая его знаменитым **«Девочка с персиками»**). Всецело принадлежащий рассматриваемому периоду, он естественным образом посвятил данной теме множество своих работ. В одной из них Серов, подобно Ренуару, с любовью воссоздаёт облик своих сыновей, изображённых на террасе дачи на берегу Финского залива – **«Дети»**.

Два одинаково одетых, очень похожих друг на друга мальчика обрисованы кистью художника в одном и том же состоянии тихой задумчивости. Одухотворённая, поэтичная прелесть, запечатлённая в их лицах и позах, передана с поразительной непосредственностью. Эта непосредственность мастерски́ схваченного живого мгновенья жизни подчёркнута «непричёсанностью» всего остального: волнующаяся поверхность моря, измятые складки рубашек, взъерошенные шевелюры.

*Валентин Серов* Дети (1899)
Русский музей, Петербург

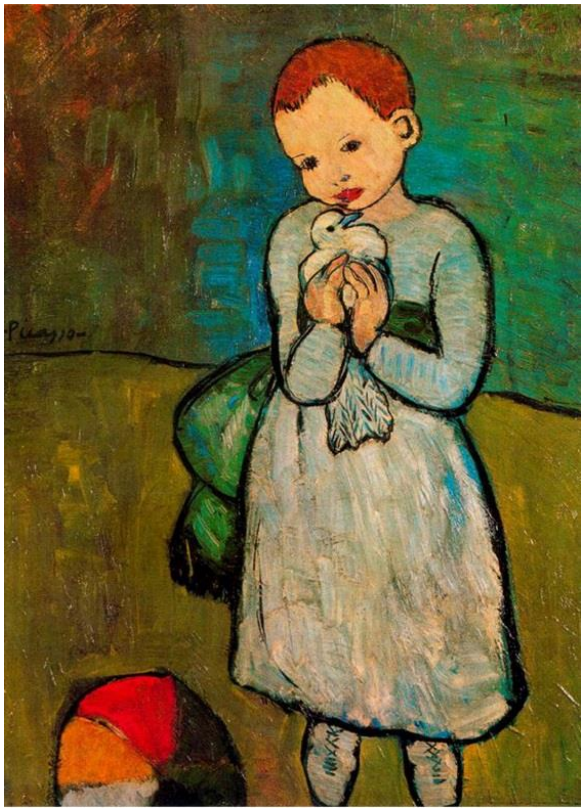
Уже можно было заметить, что в претворении одной и той же темы искусство рубежного времени постоянно выдвигало очень разные подходы. Контраст этот оказывается особенно явственным при сопоставлении произведений классической ориентации с произведениями сугубо современной направленности. В таких случаях приходится признать, что между традиционным и новым пролегал коренной водораздел.

Из уже упоминавшихся явлений подобное можно было отметить в трактовке юношеской тематики поздним Чайковским и ранним Прокофьевым. Продолжая подобные сравнения на примере той же тематики, отметим кардинальные отличия художественного мышления *Па́бло* ***Пика́ссо*** (другое, «офранцуженное» ударение в этой испанской фамилии – Пикассо́) от творческого метода, представленного в только что рассмотренных картинах Ренуара и Серова.

Примечательно, что этот французский художник испанского происхождения (или испанский художник, который почти всю свою творческую жизнь провёл в Париже) уже с самых ранних своих работ как бы изначально, без всякого перехода и подготовительного этапа демонстрировал ясно выраженную современную манеру живописания мира.

В числе таких работ и **«Ребёнок с голубем»**, где совершенно очевидно принципиальное отличие от классического ви́дения модели: воспроизведение не само́й реальности как таковой, а *образа* этой реальности. Соответственно не может быть и речи о детализированно точной передаче натуры – воссоздаётся только её самый общий контур, причём в очень условной форме (и по линиям рисунка, и по цвету).

Тем не менее, как видим, и на основе такой манеры, и в этих угловатых формах удаётся добиться впечатления особой трогательности, присущей миру детства (кстати, найденный здесь мотив много позже отзовётся в знаменитой графической работе «Голубь мира» этого художника).



*Пабло Пикассо* Ребёнок с голубем (1901)
Национальный музей Катара, Доха

* * *

Уникальное явление, которое могло возникнуть только в условиях «детства» эпохи – творчество художников-самоучек, своеобразие и фантазию которых не сдерживали «правила» академического искусства. Среди таких спонтанно творящих самородков оказалось несколько подлинно выдающихся живописцев (первым из них, получившим признание, был *Анри* ***Руссо*** во Франции), и они составили ядро *неопримитивизма*.

Данное обозначение закрепилось за этим художественным течением начала XX века прежде всего потому, что многое в нём для современников ассоциировалось с первобытным искусством. Однако главное состояло, пожалуй, в особой непосредственности мировосприятия представителей этого течения, и их живопись скорее напоминала формы и приёмы детского творчества, однако незаурядность дарования выводила подобное творчество в ранг большого искусства.

В числе таких выдающихся самоучек начала XX века был и грузинский художник *Ни́ко Пиросма́ни* (полная фамилия – Пиросманашвили), наделённый способностью к ярко фантазийному преображению реального мира и даром видеть в окружающих явлениях чудесное, необыкновенное, сказочное.

*Нико Пиросмани* Рыбак (1908)
Музей искусств Грузии, Тбилиси

При всей внешне забавной наивности сотворённого им мира, его отличало умение вдохнуть в изображаемое истинную живописность, сообщить ему нечто таинственное, заповедное, как находим это в его зарисовке **«Олень»**.

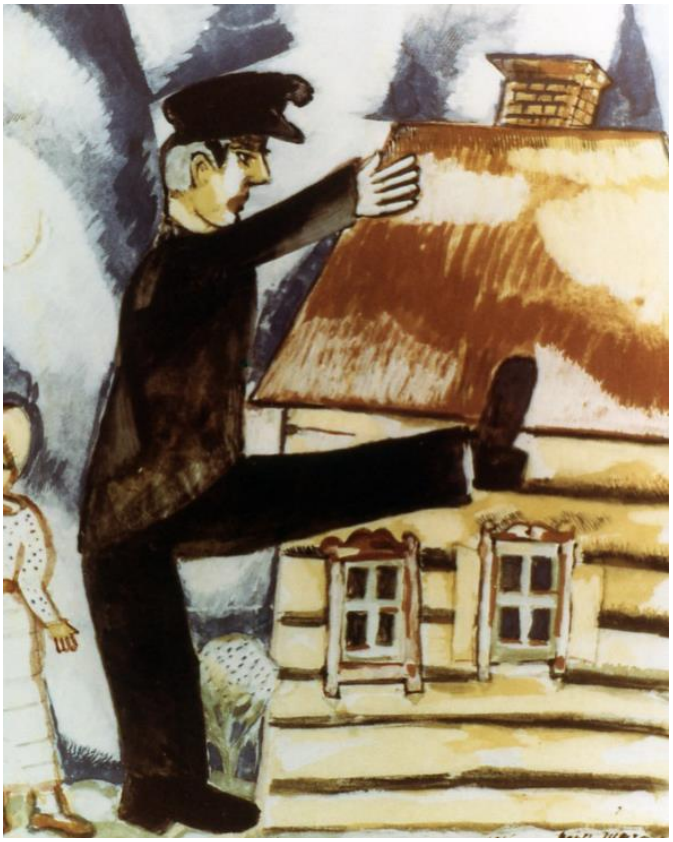
*Нико Пиросмани* Олень (1905)
Музей искусств Грузии, Тбилиси

Примитивистские увлечения захватили и ряд профессиональных мастеров начала XX века, которые были способны делать в искусстве всё, но избрали для себя путь «наива» и кажущейся элементарности. Важнейшая причина такого выбора состояла в том, что на основе подобной эстетики они стремились преодолеть зависимость от канонов классической традиции.

Одним из мэтров нового европейского искусства становится *Марк* ***Шагал***. Он учился в Петербурге, позже жил в Берлине и окончательно обосновался в Париже, но стержнем его творчества были и остались впечатления провинциальной глуши, почерпнутые в детские и молодые годы, которые он провёл в Витебске, небольшом городе Белоруссии.

В вещах, подобных композиции **«В ногу. У дома»** (бумага, гуашь, карандаш) за нарочитым примитивом внешне упрощённой и грубоватой «мазни» обнаруживается глубокий внутренний смысл. Вот и здесь «по тексту» перед нами всего-навсего занятная буффонада марширующего человека. Но за нелепым комизмом ситуации кроется абсурдность бессмысленной бойни находившейся тогда в разгаре Первой мировой войны – несколько позже в подобных тонах ту же идею раз-

вернул в своём романе **«Похождения бравого солдата Швейка»** чешский писатель *Ярослав* ***Гашек***.



*Марк Шагал* В ногу. У дома (1916)
Третьяковская галерея, Москва

Другой характерный пример раннего творчества Шагала – **«Скрипач»**. Надо ли говорить, насколько это близко к тому, что часто рисуют дети? Достаточно отметить такую «странную» деталь: ноги музыканта почему-то просвечивают сквозь туловище то ли бычка, то ли собаки (в этой неопределённости рода животного также учтена особенность детского художественного восприятия). Однако следует говорить о другом. При заведомой «неумелости» письма, так напоминающей творчество начинающих, насколько мастерски́ подобрана предметная среда, создающая образ заштатного городишки: грубый дощатый забор, керосиновая лампа и т.д.

И за измышлением «детской» фантазии с её забавным гротеском, за внешней примитивностью изображения чувствуется беспросветная меланхолия обитателей захолустья – в глазах не только человека, но и животного, сквозит бездонная грусть-печаль. Кроме того, здесь можно ощутить и личный мотив: картина написана в Париже и,

может быть, живя в «столице мира», её автор тосковал о покинутой «малой родине».

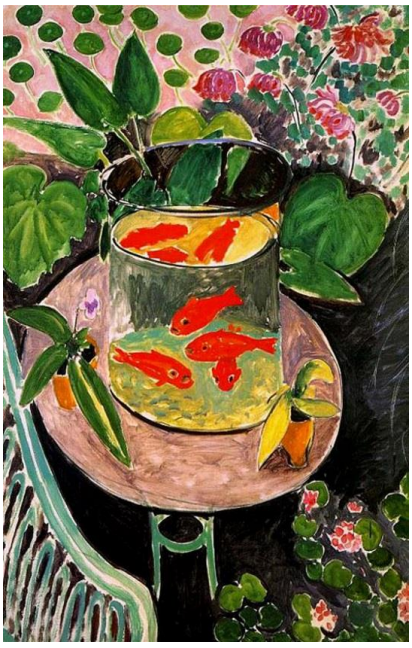
*Марк Шагал* Скрипач (1926)
Государственный музей современного искусства, Париж

«Детство» эпохи принесло с собой и влечение живописцев к необычайно интенсивной, сверхнасыщенной цветовой гамме. Особенно отличались этим так называемые *фовисты* (в переводе с франц. *дикие*). Подобным образом их обозначили современники, которым казалась откровенно варварской пьянящая вакханалия вызывающе ярких красок и нарочито плоскостная манера письма.

Лидер фовистов, французский художник *Анри* ***Матисс*** особенно тяготел к красному цвету, который служил своего рода дразнящей «красной тряпкой» в «корриде» искусства начала XX столетия, когда новаторы бросали дерзкий вызов устоявшимся предпочтениям публики. Вот почему с этим цветом у него связаны названия целой серии картин, начиная с **«Красной комнаты»**.

*Анри Матисс* Красная комната (1908)
Эрмитаж, Петербург

В другом полотне того же «цвета» (**«Красные рыбки»**) зарисовку аквариума художник превращает в настоящее столпотворение всевозможных природных форм, акцентируя в их изображении причудливую экзотичность и передавая тем самым свой восторг перед чудом бытия – «дикие», как и примитивисты, наслаждались вот такой, «первобытной» свежестью мира, как бы заново открывшегося им, «детям» начала XX века.



*Анри Матисс* Красные рыбки (1911)
ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва

Но помимо того трогательного и забавного, о чём только что шла речь, «детство» несло с собой и то, что определило суровый, а подчас и просто устрашающий лик нового времени. Наиболее чуткие и трезвомыслящие из поздних представителей искусства Классической эпохи предчувствовали это и пытались средствами искусства наметить контуры близящегося нашествия «варваров» или «гуннов», как они нередко квалифицировали выход нового поколения, шедшего им на смену.

В симфонической картине *Анатолия* ***Лядова*** **«Кикимора»** (1910) начальный раздел представляет собой особого рода колыбельную – колыбельную донельзя сумрачную, мертвенную, стонущую и стынущую, колыбельную избывания жизни и её панихидного отпевания. И в эту горестную песнь заката изредка, подобно порывам ветра, вторгаются несущие в себе угрозу тревожные блики.

Завершающий раздел произведения построен на том же интонационном материале, но поданном в коренной трансформации. Согласно сюжетной программе произведения, это сказочный образ уродца, выбравшегося из *«хрустальчатой колыбельки»* и начавшего колобродить по земле. Однако в реальном звучании за острогротескным скерцо встаёт образ монстра, выросшего на пепелище прежнего мира. Агрессивный натиск, пронзительные звучности, зловещее выстукивание ударных приоткрывают завесу над шабашом уродств восходящего XX века и над его дьяволиадой.

***Анатолий Лядов***
**Кикимора –** два фрагмента
Е.Светланов (1.18, 0.39)

Уже на рубеже XX века некоторые из творцов искусства предчувствовали и другое: мир вступал в полосу невероятных напряжений и глобальных катаклизмов, что неизбежно должно было сказаться на всей структуре человеческой личности. Вот что вызвало к жизни повышенную, обострённую *экспрессию* – идущее от лат. *выражение*, в данном случае это понятие подразумевает сильный, даже болезненный эмоциональный отклик на колебания внутренней жизни и импульсы, исходящие от внешнего мира.

Подобная настроенность в конечном счёте вылилась в *экспрессионизм* – художественное течение, сумевшее выразить как общую

атмосферу накалённой конфликтности мира, так и круг всевозможных отрицательных эмоций, порождённых этой атмосферой (нервозность, страх, ужас, стрессовые состояния и проч.). Для музыкального искусства одним из непосредственных предшественников экспрессионизма стал австрийский композитор *Густав* ***Малер***.

Показательной в этом отношении можно считать у него II часть **Пятой симфонии** (1902), где находим предельное смятение духа, поистине «вздыбленную» атмосферу смертоносных схваток, тщетные попытки противостоять бушеванию жизненных бурь и как следствие – страдальчески-затемнённые исповеди. Всё это в какой-то мере отражено в авторском указании *Stürmisch bewegt* (Бурно, взволнованно).

***Густав Малер***
**Симфония № 5**
П.Булез (1.12)

Малер жил и творил в Вене. В том же городе позднее сложилась *Новая венская школа*, названная так в отличие от Венской классической школы второй половины XVIII и начала XIX столетия (её главными представителями были Гайдн, Моцарт, Бетховен). Ведущими композиторами Нововенской школы были Арнольд Шёнберг и его ближайшие ученики А́льбан Берг и А́нтон Ве́берн.

Именно их и причисляют обычно к ведущим выразителям черт экспрессионизма в музыкальном искусстве (с полной отчётливостью эти черты представлены в опере *Альбана* ***Берга*** **«Воццек»**). И в других видах художественного творчества идеи экспрессионизма получили наиболее сильное выражение именно на австро-немецкой почве.

* * *

Переходя к визуальным видам искусства, обратимся к жанру портрета и зададимся вопросом: как в его рамках можно было передать черты новой, столь суровой и противоречивой реальности.

*Кузьма* ***Петров-Водкин*** писал **«Автопортрет»** в первые послереволюционные годы, и мы видим запечатлённые художником в своём облике заострившиеся черты лица, сильнейшую внутреннюю напряжённость, стоическую готовность к испытаниям, что нашло себя в скупой, сумрачной гамме красок. В это же время *Александр* ***Блок*** создавал поэму **«Двенадцать»**, где дух стоицизма и самоотречения

зафиксирован в уже приводившихся строках *«Ко всему готовы, // Ничего не жаль».*

*Кузьма Петров-Водкин* Автопортрет (1918)
Русский музей, Петербург

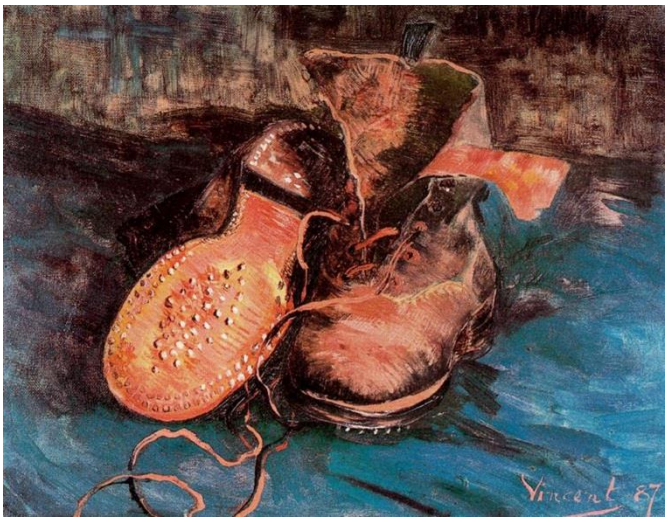
Но что портрет! Оказалось, что на категорически новом языке, отвечавшем жгучим потребностям времени, можно было заставить говорить даже жанр натюрморта. Жанр этот, особенно если вспомнить работы фламандских и голландских мастеров XVII века, всегда отличался претворением несравненного жизнелюбия, передаваемого через изобилие явств и даров природы или через изысканную красоту предметов обихода – то, что дарило наслаждение и отраду. Что же теперь?

В композиции Петрова-Водкина **«Натюрморт. Селёдка»** перед нами две картофелины, кусок чёрного хлеба, тощая селёдка – то, что для россиянина могло составить целое пиршество в голодные годы Гражданской войны. И это искусство? Да, искусство – искусство оголённой жизненной правды, которая красноречивее любого документа рассказывает о жестоких лишениях времён «военного коммунизма».

*Кузьма Петров-Водкин* Натюрморт. Селёдка (1918)
Русский музей, Петербург

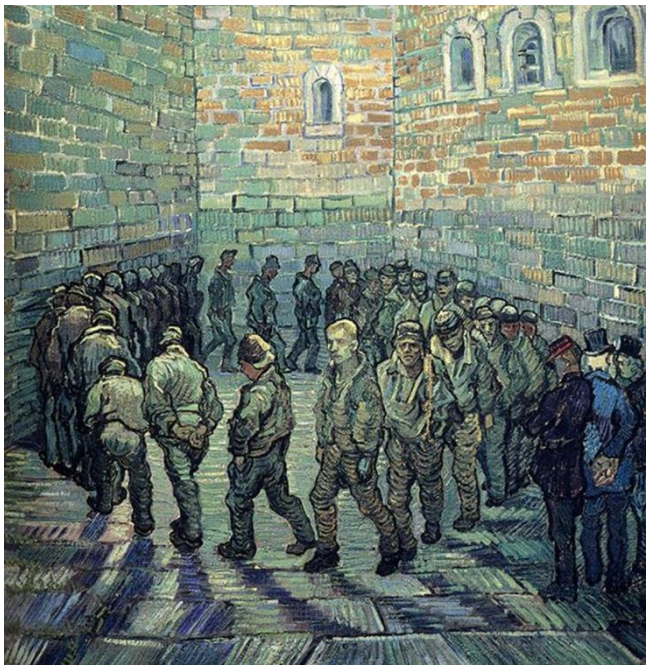
Итак, новая реальность – новая эстетика. И такую эстетику задолго до начала XX века формировал голландский художник *Винсент* ***Ван Гог*** (1853–1890), у которого она представала подчас скорее как «антиэстетика».

В этом отношении вряд ли требует комментариев его **«Натюрморт с ботинками»**. Грубая, рваная, изношенная обувь на грязном полу. Совершенно очевидно, что эта работа выполнена с нарочитым умыслом, в пику «искусству прекрасного», она буквально кричит о том, что рядом с красотой и богатством есть скудное, убогое, нищенское существование, есть проклятая проза жизни, её «дно» (то, что несколько позже *Максим* ***Горький*** обозначит для России заглавием и сутью пьесы **«На дне»**).




*Винсент Ван Гог* Натюрморт с ботинками (1887)
Художественный музей Балтимора, США

Или вот **«Прогулка заключённых»** Ван Гога. Всмотримся в фигуры и лица этих людей, понуро вышагивающих по кругу в мрачном каменном колодце. Как далеки они от мечтаний *Антона* ***Чехова*** примерно тех же лет: *«В человеке всё должно быть прекрасно – и лицо, и одежда, и душа, и мысли».*

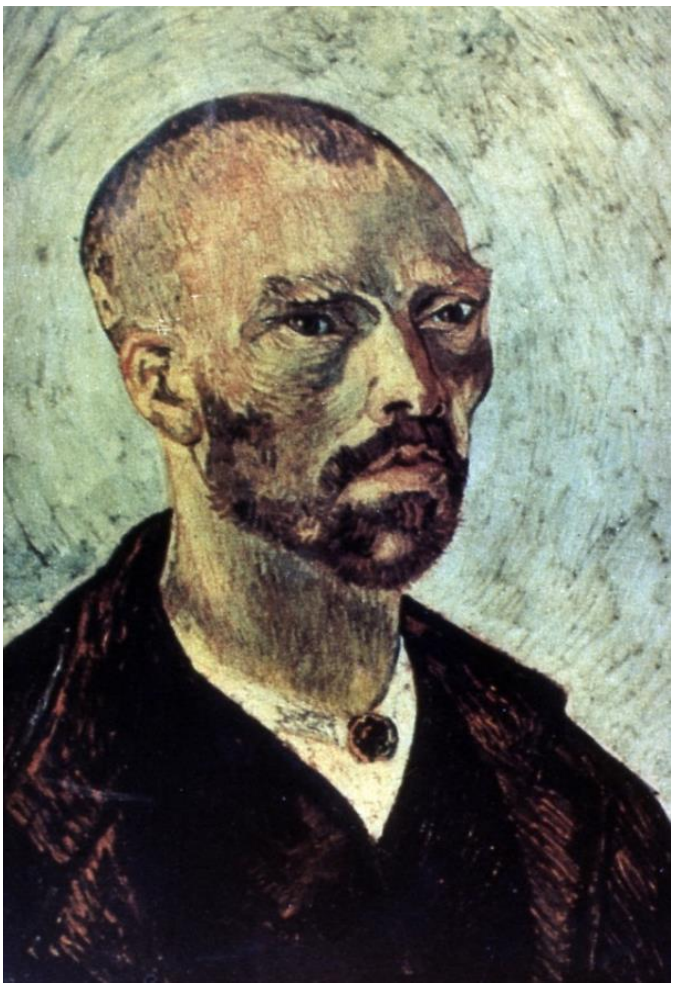


*Винсент Ван Гог* Прогулка заключённых (1890)
ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва

Но, как помним, и герои Чехова задыхались среди прозы и убожества жизни. Однако картина Ван Гога значительно шире по смыслу: не только для этих узников, но и для огромной массы других людей жизнь казалась настоящей тюрьмой.

И художник настойчиво, менее всего заботясь об «эстетичности» своих произведений, вещает об уродстве существующего порядка вещей. Именно поэтому излюбленной моделью для него становится он сам.

В **«Автопортрете, посвящённом Гогену»** мастер не только не приукрашивает, но и дополнительно уродует свой облик, утрируя его специфичность и его дефекты. А деформация различной степени и различной направленности как раз и стала важнейшим знаком искусства XX века. Так Ван Гог уже с середины 1880-х годов открывал в своём творчестве некоторые контуры художественной культуры Модерна.



*Винсент Ван Гог* Автопортрет, посвящённый Гогену (1888)
Музей искусств Фогга, Гарвардский университет, Кембридж

В те же годы прямые предвосхищения художественного творчества XX столетия обнаруживались и у *Михаила* ***Врубеля***. Взять, к примеру, его **«Автопортрет»** (бумага, карандаш): так же, как это говорилось о скульптурной группе «Граждане Кале», создававшейся Роденом в то же время, здесь нет ничего от манеры XIX века.

В следующее столетие здесь ведёт прежде всего повышенная, обострённая экспрессия. Общий ракурс (наклонившись к своему отражению, художник почти судорожно вглядывается в себя), характер штриховки, резкие контрасты света и тени, искажение черт лица – всё это передаёт психологическое напряжение на грани патологии и срыва (Врубель словно предчувствует свою судьбу, своё будущее безумие).

*Михаил Врубель* Автопортрет (1885)
Киевский национальный музей русского искусства, Киев

Во врубелевском **«Портрете сына»** глаза этого крошечного существа вовсе не детские – настоящие озёра застывших слёз. Нам вовсе не обязательно знать, что у ребёнка был врождённый дефект (так называемая заячья губа), просто мы видим искривлённую линию рта. Платок, повязанный на шее, словно душит малыша. То есть каждая деталь работает на воссоздание зримой, явственной боли, вызывая у нас чувство глубокого сострадания.

*Михаил Врубель Портрет сына* (1902)
Русский музей, Петербург

Как известно, главное создание Врубеля – галерея образов Демона. И галерея эта по смыслу своему концентрировалась вокруг му-

чительных размышлений художника о смысле и ценностях бытия. Демон Врубеля – ум гордый, мятежный, но бессильный перед извечными, неразрешимыми вопросами существования. Потому художник изображает его порой физически сугубо бренным, почти жалким – и тем острее наше сочувствие к нему.

*Михаил Врубель* Демон (1895) – из иллюстраций к поэме

Судьба Демона, как страдающего, одинокого изгоя предрешена: имя ей – неизбежная катастрофа. Этой трагической ситуацией Врубель как раз и венчает свою знаменитую серию. В картине **«Демон поверженный»** мы видим изломанное тело, брошенное на камни. Однако и в момент гибели из глаз этого безумца исходит испепеляющий взгляд фанатика идеи.

*Михаил Врубель* Демон поверженный (1902)
Третьяковская галерея, Москва

Вот то осязаемое воплощение духовного максимализма, который в поэзии рубежного времени своё наиболее законченное выраже-

ние получило у *Марины* ***Цветаевой***. И следует подчеркнуть: вслед за Лермонтовым, Врубель силой гения заставил нас воспринимать Демона не как исчадие ада, а как глубоко страдающую и глубоко интеллектуальную личность, которая неизменно находится в состоянии творческого горения и неуспокоенности нравственного поиска.

* * *

Выше уже говорилось о том, что свойственная искусству нового времени повышенная, обострённая экспрессия при определённой концентрации перерастала в *экспрессионизм* – художественное направление, которое с наибольшей отчётливостью выразило дисгармонию и трагизм человеческого существования в XX столетии. Оттенки экспрессионизма могли колебаться в достаточно широкой шкале. Отметим в этих колебаниях крайние позиции.

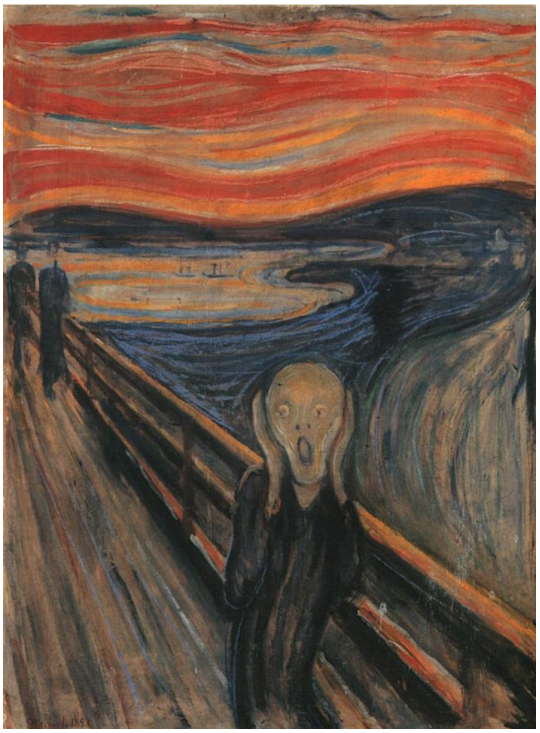
Вариант завуалированного, «тихого» экспрессионизма дают некоторые работы *Амедéо* ***Модильяни***, ведущего представителя «парижской группы» (так называли итальянских живописцев, обосновавшихся в начале XX века во Франции).

Его портрет **«Женщина с галстуком»** парадоксален. Внешне он по-своему даже привлекателен неким изяществом, общим изысканным контуром. Но худоба тела, пряди волос, беспорядочно брошенные на лоб, змеящаяся лента галстука намекают на изломанную судьбу. Главное же, в чём состоит подлинный ужас: не просто потухшие, слепые, а как бы вытекшие глаза – от человека осталась только оболочка, духовное нутро выпотрошено без остатка.

*Амедео Модильяни* Женщина с галстуком (1917)
Музей Оранжери, Париж

И в качестве полюса – вариант открытого, «вопиющего» экспрессионизма. Примером может послужить, пожалуй, самый ранний образец подобного рода – картина норвежского художника *Эдварда* ***Мунка*** **«Крик»**, написанная в том же 1893 году, что и упоминавшаяся Шестая симфония Чайковского.

Небо, земля, вода закручены в вихреобразные линии, а цветовая гамма основана на резко диссонирующих сопряжениях. Суть полотна может быть обозначена через понятие *дорога жизни*, на которой сопоставлены две равнодушно-отчуждённые мужские фигуры вдалеке и изогнутая в безумном напряжении, исходящая в крике фигура женщины на переднем плане (в крик превратилось и всё её лицо). Подобная гипертрофия форм и цвета как раз и позволяла до физиологизма осязаемо выразить ужас, боль, страх, отчаяние, а также всевозможные аномалии и патологии, так часто настигавшие человека XX века.



*Эдвард Мунк* Крик (1893)
Национальная галерея, Осло

Нам, живущим столетие с лишним спустя, легко видеть и говорить о том, что происходило в начале XX века. Для тех же, кто жил тогда, это было неизмеримо труднее. Поэтому можно и нужно понять некоторые их заблуждения. В одном из таких заблуждений пребыва-

ло поколение рубежа XX, то есть поколение тех, кто стоял на самом стыке прошлого и будущего.

Оценивая всё прежнее, они считали, что *«больше так жить невозможно»* – этими словами выразил единодушное мнение *Антон* ***Чехов***. И многие из них уповали на грядущее, призывали *«очистительную грозу»*. Однако суровая явь, пришедшая с новым веком, оказалась слишком далёкой от того, что грезилось, она заставила их в ужасе отшатнуться от утвердившейся реальности.

Это была настоящая катастрофа того поколения, которое творило «серебряный век» и к которому в частности принадлежал *Иван* ***Бунин***. Он, кого называли певцом усадебной печали и осенней грусти увядания, в стихотворении с симптоматичным названием **«Запустение»** (1903), поведав о тлене и обречённости уходящего уклада, бодро всматривается в будущее.

*Я жду весёлых звуков топора,*
*Жду разрушенья дерзостной работы,*
*Могучих рук и смелых голосов!*
*Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,*
*Вновь расцвела из праха на могиле.*

Да, автор настроен по отношению к грядущему отнюдь не идиллически *(«Жду разрушенья… пусть даже в грубой силе»)*, но, тем не менее, когда он дождался *«звуков топора»* и пережил потрясения революции, вынужден был констатировать о ней весьма нелицеприятное.

*«Я был не из тех, кто был ею застигнут врасплох, для кого её размеры и зверства были неожиданностью, но всё же действительность превзошла мои ожидания. Зрелище это было сплошным ужасом для всякого, кто не утратил образа и подобия Божия»* (публицистическая книга **«Окаянные дни»**).

И тогда же в рассказе **«Безумный художник»** (1921) Бунин метафорически передал несовпадение ожидаемого и действительного – передал уже в глобальном масштабе, как происходившее в начале XX века со всем человечеством.

По сюжету, герой рассказа долгое время вынашивает замысел картины, в которой через рождение Иисуса хочет изобразить «Рождение нового Человека!» – так он намеревался озаглавить свою картину. И вот, в невероятном вдохновении художник пишет её всего за

одну ночь. Однако в сравнении с замыслом получается совсем иное: вместо Нового Человека, осиянного божественным светом, полотно оказалось жуткой дьявольской бойней и святотатственным разрушением.

*Дикое, чёрно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне.*

*Над всем этим морем огня и дыма величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нём окровавленным Страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбега подавшись вперёд, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец.*

*Низ же картины являл беспорядочную груду мёртвых и свалку, грызню, драку живых, смешение нагих тел, рук и лиц. И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие.*

Вот такой, экспрессионистски заострённой, предстаёт картина уродств и побоищ начала XX века. И обратим особое внимание на фразу *«сладострастие братоубийства»* – не в этом ли был корень жестокости и жестокосердия нового века? Таким его «почерк» во всей явственности предстал в ходе Первой мировой войны.

В её разгар английский композитор *Гу́став* ***Холст*** создаёт симфоническую сюиту «**Планеты»** (1916). I часть сюиты («Марс, несущий войну») разворачивается как зримая картина ползущей из сумрака угрожающей силы, олицетворяющей собой неумолимо надвигающуюся военную армаду. В её исключительно жёстких, зловещих, устрашающих очертаниях проглядывает лик всего XX века, предстающего в своей агрессивной, милитаризованной сущности.

***Густав Холст***
**Планеты**
Л.Стейнберг (1.16)

* * *

Продолжая рассмотрение основополагающего для периода начала XX века процесса перехода от Классической эпохи к Модерну, совершим несколько «эволюций», начиная каждую из них с того или иного явления культуры «серебряного века», которая была самым драгоценным приобретением рубежного времени.

Чтобы представить себе, что такое «серебряный век», достаточно припомнить пьесы *Антона* ***Чехова***, особенно три наиболее известные из них, выходившие из-под пера писателя с неукоснительным интервалом в четыре года: **«Чайка»** – 1896, **«Три сестры»** – 1900, **«Вишнёвый сад»** – 1904.

Как видим, в центре находится «круглая» дата – 1900 год, с которого начинался формальный отсчёт XX столетия, а вся протяжённость создания названных произведений (с середины 1890-х по середину 1900-х годов) как раз и была временем расцвета «серебряного века». Всё в этих пьесах посвящено носителям этики и эстетики данного феномена – интеллигентам рубежной поры в полном спектре их умонастроений и душевных движений, со всеми характерными для них *pro et contra*.

Пьесы Чехова дают *реальную* обрисовку людей и атмосферы «серебряного века». Но был ещё и «серебряный век» *мифологизированный* – как создание мечты, игры воображения. Представление о таком порождении фантазии даёт раннее творчество *Александра* ***Блока,*** Блока 1900-х годов, в том числе его первая поэтическая книга – **«Стихи о Прекрасной Даме»** (свойственный этой книге дух рыцарственности и возвышенной мечтательности подчёркнут в названии сборника прописными буквами: *Прекрасная Дама*).

В числе самых характерных для раннего Блока образов – его *Незнакомка*, женщина-мечта, создание таинственное и эфемерное, с налётом изысканной экзотичности.

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

*И странной близостью закованный,*
*Смотрю за тёмную вуаль,*

*И вижу берег очарованный*
*И очарованную даль.*

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

Поэт признаётся, что это призрак, измышление поэтического духа *(«И перья страуса склонённые // **В моём качаются мозгу**, // И очи синие бездонные // **Цветут на дальнем берегу**»).* Но этот манящий призрак мечты бесконечно притягателен для него и порождает исключительную негу и музыкальность стиха *(«И вижу берег очарованный // И очарованную даль»)*. Именно подобной певучестью и красотой слога завораживал Блок своих современников.

Подобная настроенность давала знать о себе в его творчестве вплоть до середины 1910-х годов (для нас это существенно с точки зрения хотя бы приблизительного выяснения верхней границы «серебряного века»). И даже в разгар Первой мировой войны появляется его поэма «Соловьиный сад» (1915) – её заголовок можно считать концентрированным выражением устремлений человека подобной настроенности (*«сад… соловьиный…»).*

И столь же показательным можно считать название одного из исследований о поэте: *«**Гроза** над соловьиным садом»*. Действительно, суровая реальность безжалостно вытесняла созерцательные настроения, лирическую мечтательность, душевную изнеженность и размягчённость.

Проследим подобную эволюцию на примере двух музыкальных произведений. Сопоставление их контрастных эпизодов наглядно показывает, в каком направлении шло изменение жизненных установок, что отвергалось и что утверждалось.

**Пятая симфония** *Николая **Мясковского*** создавалась в те же годы, что и «Соловьиный сад» Блока. На всём её протяжении происходит постоянное варьирование образов, соотносящихся с прежним жизненным укладом и новой явью. В этом отношении совершенно естественно, что симфония открывается темой заведомо ретроспективного характера.

Она напрямую перекликается с тем, что можно было услышать в лирико-пейзажных мелодиях позднего Римского-Корсакова, а также Лядова и Глазунова, то есть ещё на рубеже XX века. В её подчёркнуто мягких очертаниях и созерцательной идилличности улавливается оттенок прекраснодушия, свойственный представлениям старой интеллигенции о России и её природе.

***Николай Мясковский***
**Симфония № 5**
**I часть**
Е.Светланов (1.01)

Драматургическая траектория сопоставления образов в Пятой симфонии вполне очевидна: трудное, с зигзагами и отклонениями, но тем не менее неуклонное продвижение из прошлого в будущее. И эту конечную цель более всего знаменует тема, появляющаяся в центре финала. Присущие ей волевая устремлённость, динамический напор, «железная» токкатная пульсация энергии урбанистического толка явились подлинным художественным открытием, и как бы по этому образцу создавались аналогичные темы отечественной музыки нескольких следующих десятилетий, включая одну из тем Седьмой симфонии Шостаковича (1941).

Есть в данной теме ещё одна примечательная черта: её мелодический контур охватывает последовательно все 12 то́нов хроматической гаммы, что говорит о его рационально-конструктивной заданности, выдающей безусловную принадлежность современной стилистике (причём стоит подчеркнуть, что принципы додекафонии были заявлены Шёнбергом много позднее).

***Николай Мясковский***
**Симфония № 5**
**IV часть**
Е.Светланов (0.37)

Ещё более заострённый контраст, уже напрямую выражающий формулу противостояния «старый мир – новый мир», находим в балете *Бориса* ***Асафьева*** **«Пламя Парижа»** (1932). По канве событий Французской революции конца XVIII века композитор даёт явную проекцию на происходившее в России начала XX столетия.

Здесь, с одной стороны, раскрывается печаль исхода, и это исход клана аристократии – вот откуда «гаснущие» и поникающие тона, тихое и подчёркнуто «деликатное» звучание струнных, стилизованное в духе французской музыки XVII века (с использованием жанра скорбной сарабанды).

***Борис Асафьев***
**«Пламя Парижа»**
**Сарабанда**
А.Жюрайтис (0.48)

Этому противостоит прямо противоположное: горячий натиск жизненных сил, воинственно-наступательный дух и созвучный эстетике отечественного кинематографа 1920-х годов образ народно-революционной «массовки», чему отвечают открытые тембры духовых инструментов и буквально «топочущая» фактура с активной ролью «грохочущих» ударных.

***Борис Асафьев***
**«Пламя Парижа»**
**Болеро**
А.Жюрайтис (0.46)

К слову. заметим, что выдающийся музыкальный учёный первой половины XX века Б.Асафьев является автором множества балетов; в их числе – «Бахчисарайский фонтан», представленный в афише любого отечественного театра.

* * *

Как-то *Максим* ***Горький*** позволил себе такое ироничное суждение: *«Русская литература – самая пессимистическая литература Европы; у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем. В юности и зрелом возрасте – от недостатка разума, от гнёта самодержавия, от женщин, от неудачного устройства Вселенной. В старости – от сознания ошибок жизни, недостатка зубов, несварения желудка и от необходимости умереть».*

И Горький немало сделал для того, чтобы вырвать русскую литературу и русского человека из пут страдальчества, вдохнуть в них мужество, оптимизм, *героическое отношение к жизни*.

В одном из писем к А.Чехову 1900 года (это именно тот год, который отмечался выше в качестве центрального пункта эволюции чеховской драматургии и «серебряного века» в целом) он утверждал: *«Право же, настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, ярког – такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было бы выше её, лучше, красивее».*

Эти настроения сам Горький наиболее рельефно выразил в легендарно-фольклорных и аллегорических образах (начиная с Данко в раннем рассказе **«Старуха Изергиль»**). Свою кульминацию подобные устремления получили в особом, распространённом тогда жанре «стихотворения в прозе».

Его **«Песня о Соколе»** (1899) – вызов серому, заурядному, рабскому существованию. Здесь было провозглашено: *«Безумству храбрых поём мы славу!»* Это *«безумство храбрых»* своё законченное воплощение нашло в **«Песне о Буревестнике»** (1901) с её несравненным героическим энтузиазмом, которому так соответствует приподнято-патетический строй изъяснения ритмической прозой.

*Синим пламенем пылают стаи туч над бездной моря. Море ловит стрелы молний и в своей пучине гасит. Точно огненные змеи, вьются в море, исчезая, отраженья этих молний.*

*– Буря! Скоро грянет буря!*

*Это смелый Беревестник гордо реет между молний над ревущим гневно морем; то кричит пророк победы:*

*– Пусть сильнее грянет буря!..*

Образ метафорический, но поданный в столь яркой, зримо-осязаемой форме, что его картинно-изобразительная экспрессия сто́ит многих живописных полотен. И какой могучий запал, какое упоение битвой жизни!

Переданный здесь дерзновенный порыв человеческого духа чрезвычайно резонировал общественным настроениям тех лет, выразив предвестия и кануны Первой русской революции, но одновременно отразив и общий подъём русской жизни (то, что в музыке, например, преломилось в ряде произведений Скрябина и Рахманинова 1900-х годов).

Вот чем объясняется тот факт, что не было в истории литературы произведения, которое выдержало бы столько изданий, сколько «Песня о Буревестнике». Её перепечатывали во всех городах (тираж

достиг небывалой цифры – два миллиона), она распространялась в копиях, сделанных на пишущей машинке и от руки.

Героическая настроенность начала XX века часто раскрывалась в литературе через образ *сильного, мужественного человека.* Можно назвать поздние пьесы норвежского драматурга *Генрика* ***Ибсена*** («Гедда Габлер» 1890, «Строитель Сальнес» 1892), многие рассказы, повести и романы американского писателя *Джека* ***Лондона***. В качестве конкретного свидетельства остановимся на одном из стихотворений *Ре́дьярда* ***Ки́плинга*** – того самого Киплинга, которого мы с детства знаем по рассказам о жизни мальчика Маугли среди зверей («Книга джунглей»).

Но Киплинг – это ещё и множество стихотворений, составивших содержание шести сборников, вышедших с 1886 по 1919 год. В своей поэзии он славил человека высокого мужества и твёрдой воли. В числе этих стихотворений находим и то, которое приобрело для англичан начала XX века значение молитвы – каждый считал необходимым заучить его наизусть. Оно озаглавлено единственным словом **«Если…»**, которое становится здесь ключевым.

*Если ты спокоен, не растерян,*
*Когда теряют головы вокруг,*
*И если ты себе остался верен,*
*Когда в тебя не верит лучший друг,*
*И если ждать умеешь без волненья,*
*Не станешь ложью отвечать на ложь,*
*Не будешь злобен, став для всех мишенью,*
*Но и святым себя не назовёшь,*
*И если ты своей владеешь страстью,*
*А не тобою властвует она,*
*И будешь твёрд в удаче и несчастье,*
*Которым, в сущности, цена одна,*
*И если ты способен всё, что стало*
*Тебе привычным, выложить на стол,*
*Всё проиграть и вновь начать сначала,*
*Не пожалев того, что приобрёл…*

И далее излагается ещё целый ряд подобных *«если…»*, после чего делается вывод: вот если это так, тогда можно сказать о себе, что ты – *человек*.

* * *

Героическая настроенность, которая в начале XX века приобрела столь значимое место в жизнеощущении людей, развивалась рука об руку с таким определяющим качеством новой эпохи, как мощная энергетика, повышенный динамизм в любых его проявлениях. А самым характерным из этих проявлений стало то, что несло в себе приметы *урбанизированного существования*, порождённого условиями жизни больших современных городов.

В музыкальном искусстве воздействие урбанизации сказалось в конструктивной чёткости композиционного изложения, в жёсткой графичности звуковой ткани с её господствующе «ударной» трактовкой, в холодноватой отчуждённости общего колорита, а также в экспансивном напоре и в духе «прагматики и деловитости».

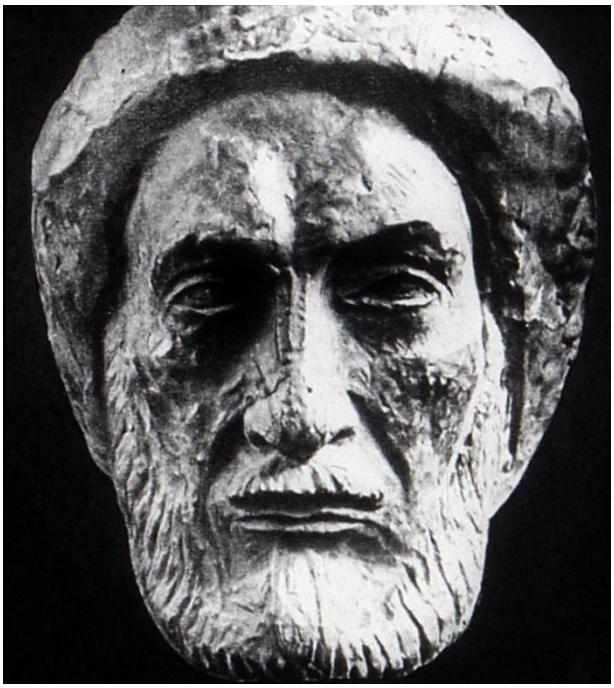
Всё это присутствует в **Фортепианном концерте** *Игоря* ***Стравинского***, где к тому же находим отражение пёстрой, разноречивой атмосферы 1920-х годов – к примеру, в смешении строгих формул необахианства и ярмарочно-балаганных штрихов русского скоморошества.

***Игорь Стравинский***
**Концерт для фортепиано и духовых**
М.Юдина (1.44)

Героическая настроенность времени, преломляемая через фигуру сильного, мужественного человека нашла своеобразное выражение в изобразительных формах посредством *архаизации* образа. Ярко выразил эту тенденцию в своём творчестве французский скульптор *Эмиль* ***Бурде́ль***. Суровый лик начинавшего свой путь XX века он стремился передать в опоре на опыт ранних этапов эволюции пластического искусства – искусства времён Средневековья и Античности, но Античности не классического периода, а самого первоначального этапа, который известен под соответствующим наименованием: древнегреческая *архаика*.

Запечатлённый в **«Автопортрете-маске»** облик самого Бурделя весьма напоминает известную золотую маску легендарного Агаме́мнона, предводителя греков в Троянской войне. Рука скульптура придаёт изображению особую суровость, делая из человеческого лица некий каменный лик и тем самым добиваясь предельного выраже-

ния таких качеств, как твёрдость и мужество человеческой натуры. Этому отвечает весь характер исполнения и та манера лепки, которая близка к виденным нами работам позднего Родена и Голубкиной: нарочито неровная, бугристая поверхность – так в данном случае обработана бронза.



*Эмиль Бурдель* Автопортрет-маска (1925)
Музей Бурделя, Париж

Избрав персонажем своей композиции **«Геракл»** центрального героя греческой мифологии, Бурдель опять-таки вовсе не изображает его таким, каким мы знаем его по классической античной скульптуре. Не прекрасный и гармоничный атлет-полубог, а могучий варвар, у которого в яростном порыве угловато-заострённые черты лица утрированы до уродливости.

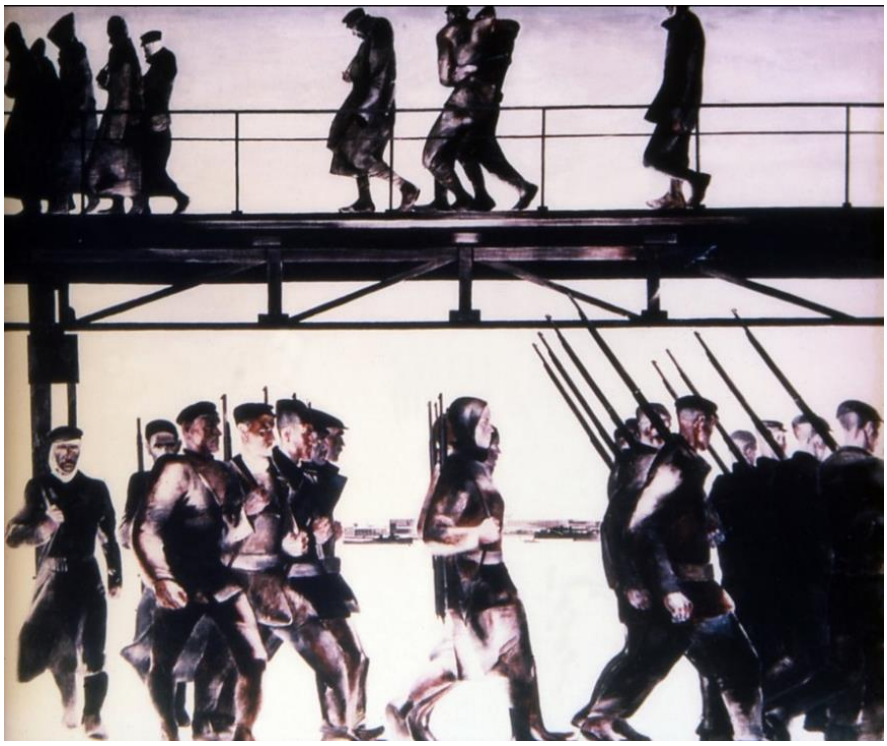
Но первозданная мощь, отличающая эту фигуру, служит в конечном счёте выявлению динамизма и героического пафоса, столь характерных для начала XX века. Для этого мастер избирает совершенно особый ракурс постановки тела, передающий предельное напряжение сил, взрывчатый разряд сверхэнергии. Здесь всё непомерно: от невероятно широкого и стремительного разворота рук и ног до фантастически огромного лука, который по плечу только этому титану.

*Эмиль Бурдель* Геракл (1909)
Музей Орсе, Париж

Отдельного разговора заслуживает претворённая в отечественном искусстве начала XX века идея *массового героизма*. Она формировалась в горниле трёх русских революций и самого тяжёлого испытания, каким стала для страны Гражданская война. Опираясь на пережито́е, художественное творчество 1920-х годов сумело впечатляюще раскрыть социальный энтузиазм народных низов, позволивший коммунистическому режиму утвердиться на «шестой части планеты» вопреки всем усилиям «белого движения» и несмотря на интервенцию 14 государств капиталистического Запада.

В картине **«Оборона Петрограда»** *Александр* ***Дейне́ка*** в соответствии с духом времени строит композицию как стальную, «индустриальную» конструкцию (полотно рассечено надвое железными линиями моста). Главный вектор картины образуется контрастом движения двух людских потоков: раненым, бредущим справа налево (с фронта), противостоит полукружье тех, кто энергичным маршем направляется слева направо (на фронт).

Это полукружье составляют угловатые фигуры (независимо от того, мужские они или женские, но у мужчин выделены бритые затылки), идущие единым шагом, сплочённой колонной. От всего веет предельным аскетизмом, чему отвечают резкие тени на лицах, холод железа и зимы (снег, лёд) и почти графическое письмо – картина написана маслом, но его оттенки практически сведены к взаимодействию чёрного и белого.



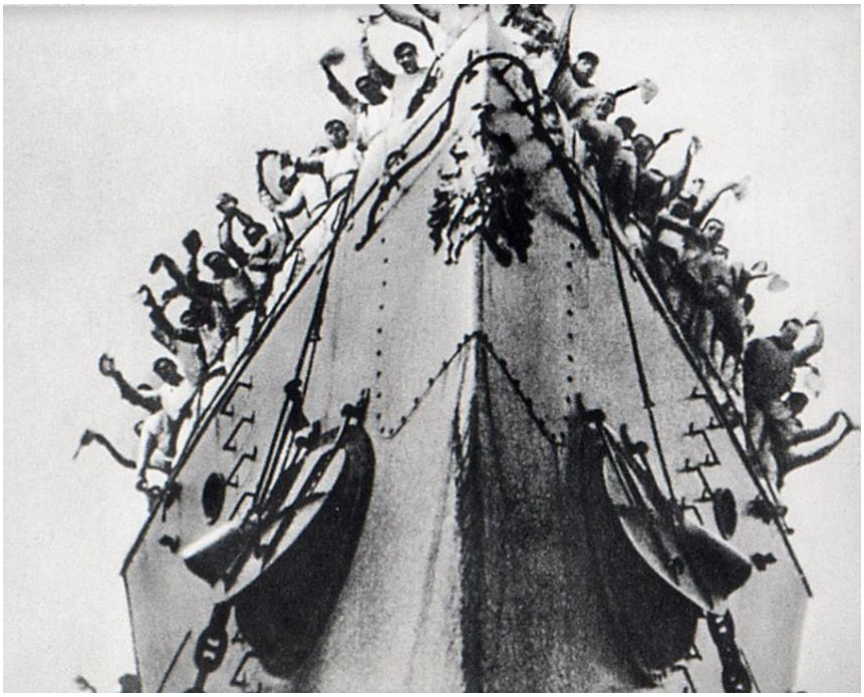
*Александр Дейнека* Оборона Петрограда (1928)
Центральный музей Вооруженных Сил, Москва

Революционная героика стала ведущей темой отечественного кино 1920-х годов. Три наиболее значительных фильма тех лет: «Броненосец “Потёмкин”» С.Эйзенштейна, «Мать» В.Пудовкина (по Горькому), «Земля» А.Довженко, к которым можно присоединить немало других лент, в том числе фильм «Красные дьяволята» грузинского кинорежиссёра И.Перестиани (1923), положивший начало детскому кино. Многое в этих картинах было революционным не только по содержанию, но и по форме, и закладывало основополагающие принципы для последующего развития кинематографа.

Вот почему мировой кинофорум, состоявшийся в Брюсселе в середине 1950-х годов назвал **«Броненосец “Потёмкин”»** *«лучшим фильмом всех времён и народов»*. Среди собравшихся тогда деятелей кино безусловно преобладали представители Запада, которых трудно было заподозрить в симпатиях к советскому искусству и особенно к революционной тематике, тем не менее они сделали именно такой выбор.

*Сергей Эйзенштейн* Броненосец «Потёмкин» (1925) – кадры из фильма

И действительно, *Сергею* ***Эйзенштейну*** удалось в этом фильме, как никому другому на заре кинематографа (тогда ещё «немого»), с полной отчётливостью выявить специфику киноязыка и основополагающий для него принцип монтажной драматургии.



*Сергей Эйзенштейн* Броненосец «Потёмкин» (1925) – кадр из фильма

* * *

И сразу же о движении от «серебряного века» к веку индустриальному на примере зодчества. Ведущие позиции в этой сфере на рубеже XX века занимал *стиль модерн*. Его отличали пластичность и изысканность форм, прихотливость и красочность очертаний, насыщенность декора.

Основным типом построек модерна в России был особняк – частный дом состоятельного владельца. В своей конфигурации особняки были исключительно разнообразными, и нестандартность архитектурных решений в немалой степени определялась сильным личностным акцентом, поскольку исходный импульс этих решений в известной степени исходил от вкусов и предпочтений конкретного заказчика. В качестве характерных примеров можно привести работы двух ведущих представителей московского модерна:

- пышно декорированный импозантный фасад в первом случае (особняк Миндовского, проект Льва Кекушева);
- парадный интерьер с причудливо изогнутым лестничным маршем во втором (особняк Рябушинского, проект Фёдора Шехтеля).

В обоих образцах совершенно очевидно свободное претворение некоторых черт архитектурного барокко со свойственной ему «криволинейностью» форм.

*Лев Кекушев*
Особняк Миндовского
(1903–1904)

*Фёдор Шехтель*
Особняк Рябушинского
(1900–1903)

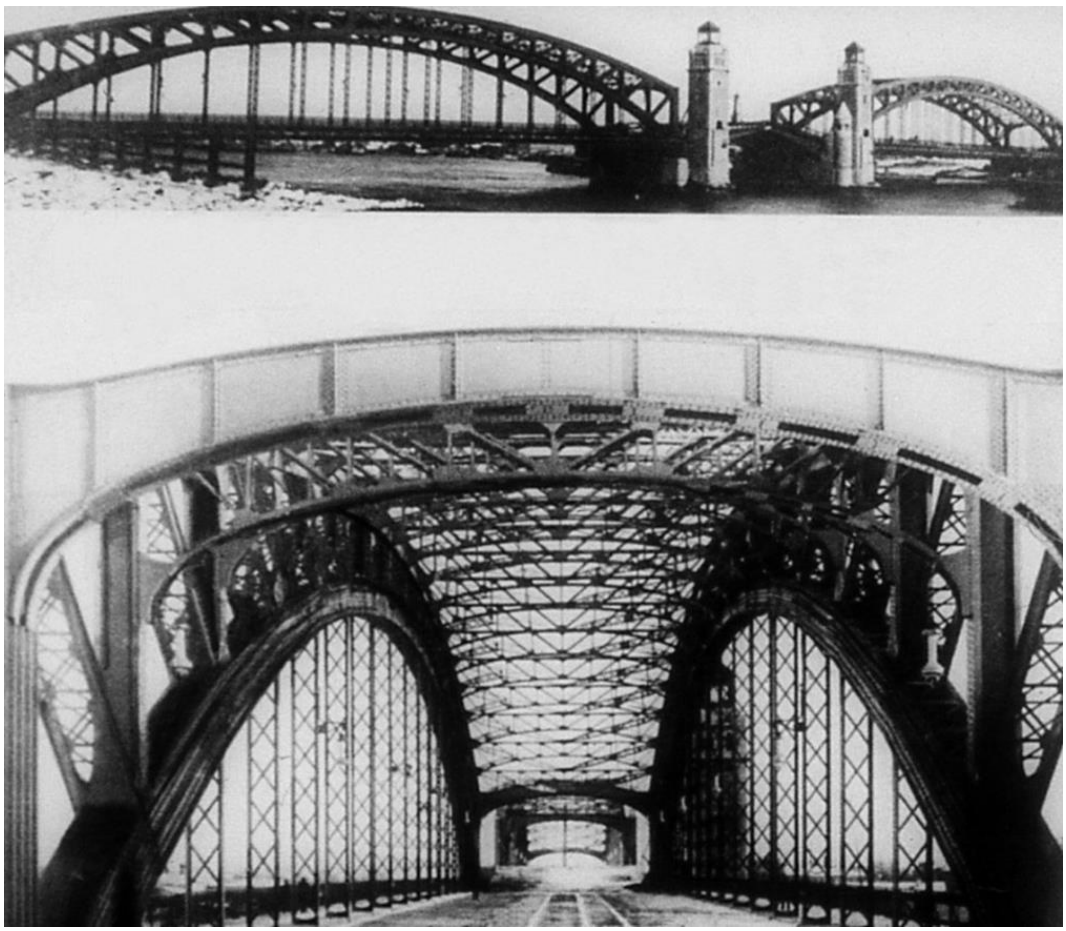
Москва (Россия)

Почти параллельно развитию стиля модерн, уже с самого конца XIX века начинает всё активнее заявлять о себе архитектура сугубо индустриального типа. Постройки приобретают строго функциональный, подчёркнуто «деловитый» облик – без какого-либо декора и тем более украшательства, подчас с нарочитым отказом от всякой «эстетики», с обнажением костяка конструкции, её «схемы», что подготавливало утвердившееся к 1920-м годам господство *конструктивизма*.

Впоследствии принципы этого направления распространились на любые виды сооружений, но поначалу они находили себя главным образом в проектировании объектов промышленного и транспортного назначения. Очень показательны в этом отношении два сооружения, возведённые в Петербурге.

Автора проекта **Петровского судостроительного завода** установить не удалось, над проектом **Охтенского моста через Неву** работали инженеры В.Апышков, Г.Кривошеин и архитектор Л.Бенуа (к факту участия инженеров в проектировании мы вернёмся чуть позже). В обоих случаях обращает на себя внимание выдвижение качественно новых подходов в формировании облика построек – облика с присущей ему почти демонстративной оголённостью технической конструкции.

Петровский судостроительный завод (конец XIX в.)
Петербург (Россия)



Охтенский мост через Неву (1908–1911)
Петербург (Россия)

На Западе провозвестием и эмблемой индустриальной эры явилась **Эйфелева башня** (её название по традиции произносится с ударением на первом слоге, в то время как имя её создателя *Александра **Эйфе́ля*** звучит в согласии с нормами французского языка). Она была сооружена к открытию Всемирной выставки в Париже в 1889 году – вновь мы сталкиваемся с далёкими зарницами Модерна, возникавшими с середины 1880-х годов.

Эта выставка призвана была потрясти воображение человека конца XIX века всевозможными изобретениями и новшествами, которые открывали невиданные горизонты технического прогресса. Однако самым невиданным оказалась собственно Эйфелева башня, взмывшая в небо над привычной застройкой французской столицы.

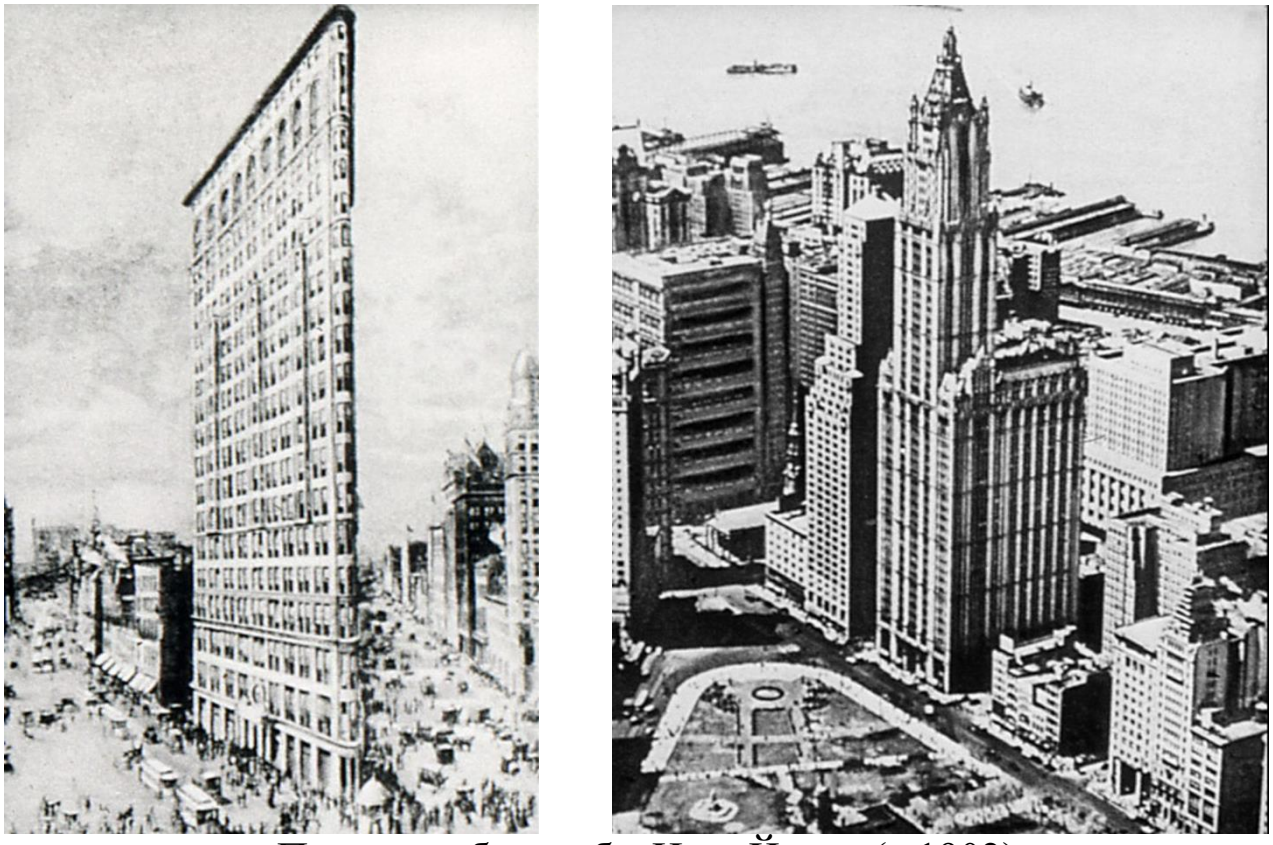
*Александр Эйфель* Эйфелева башня (1887–1889)
Париж, Франция

Помимо всего прочего, её возведение знаменовало собой два важнейших момента. Во-первых, для зодчества как такового она стала манифестом *«инженерии»* – отныне всякого рода сооружения, особенно технического назначения, проектируют не только архитекторы, но и инженеры (именно инженером был и Эйфель). И, во-вторых, как бы возрождая вспыхнувшую на самой заре человеческой цивилизации идею *вертикализма* (припомним легендарную Вавилонскую башню и вполне реальные месопотамские зиккураты или египетские пирамиды), с новой силой заговорило стремление вознестись вверх, в заоблачные выси. В рассматриваемом случае грандиозная стальная постройка весом в 9 тысяч тонн и стороной квадрата основания 123 метра взметнулась на 300-метровую высоту.

С этого времени в обиход архитектуры начинают стремительно входить новые материалы и конструктивные системы, особенно востребованные при возведении высотных инженерно-технических со-

оружений. С данной точки зрения самым показательным явилось рождение такого типа постройки, как *небоскрёбы*.

Их сооружение стало возможным после изобретения стального каркаса, который принимает на себя всю основную нагрузку, и пассажирского лифта. Наиболее широкое распространение они получили по ту сторону океана, в крупных городах Соединённых Штатов Америки, а толчком к их появлению послужила плотность городской застройки и дороговизна земельных участков.



Первые небоскрёбы Нью-Йорка (с 1902)

Первые небоскрёбы были возведены в Чикаго (например, Хоуминшуренс-билдинг, 1883–1885, 10-этажное здание с металлическим каркасом), и впоследствии этот город постоянно соперничал в строительстве такого рода зданий с Нью-Йорком.

Долгое время непревзойдённым оставался Эмпайр-Стейт билдинг в Нью-Йорке, построенный в 1931 году (381 метр), но в 1970-е годы были поставлены новые рекорды: две башни Всемирного торгового центра в Нью-Йорке (1970–1974) в 110 этажей высотой 415 метров и Сирс-Тауэр («Сирс и Робак») в Чикаго (1973) «всего» в 109 этажей, но зато высотой 443 метра.

* * *

Искусство XIX века развивалось под знаком лирического начала, которое многому сообщало внутреннюю мягкость, проникновенность и, как следствие, безусловную человечность. А в начале XX столетия под влиянием таких качеств, как подчёркнутая твёрдость, жёсткость, волевая устремлённость, а также под воздействием мощного силового прессинга, что подчас выливалось в открытую агрессивность, лирика отходит далеко на задний план.

Порой могло сложиться впечатление, что ей вообще нет места в новом жизнеустройстве. Вот почему иногда можно было услышать буквально крик души, звучащий даже из уст тех, кто всеми силами утверждал эстетику «железа и стали». Такое можно найти и у *Владимира* ***Маяковского***.

*Всё, чем владеет моя душа…*
*всё это – хотите? –*
*сейчас отдам*
*за одно только слово*
*ласковое,*
*человечье…*
***(«Дешёвая распродажа»**, 1916)*

Но были и те, кто во времена «антилиризма» стремился удержать эмоционально-лирическое начало. В их числе – представители *оперного веризма*. Обозначение этого художественного течения происходит от итальянского слова *vero – правдивый*. И веристы (а это были прежде всего итальянские композиторы – П.Масканьи, Р.Леонкавалло, Д.Пуччини) стремились быть таковыми.

Они хотели отозваться на меняющуюся реальность окружающей жизни, избирали сюжеты из современности, в либретто отказались от стиха и обратились к прозаическим текстам. С утверждавшейся эстетикой XX века их связывали и многие другие моменты: сценический ритм заметно ускоряется, оперный диалог становится действенным и свободным. Но самое главное, что отличает стиль веристов – это острота драматических положений и повышенная экспрессия.

Однако при всём том, основой веристской оперы остаётся *лирическая* драма с присущей ей широкой гаммой психологических пере-

живаний (главные мотивы – любовь и ревность), а ведущим выразительным средством – вокальный мелодизм (веристская опера стала завершающей стадией развития *bel canto*).

Если обратиться к очень характерной в этом отношении сцене из оперы *Джáкомо* ***Пуччúни*** **«Мадам Ба́ттерфлай»** (на русской сцене она идёт иногда под названием «Чио-Чио-сан», 1903), то, вне сомнения, мы оценим великолепную, полнокровную, чрезвычайно широкую кантилену и превосходно выстроенное диалогическое взаимодействие двух голосов.

Но мелос этот активно наполняется изнутри речевым началом, что сообщает эмоциональному излиянию особую жизненную достоверность, чем во многом преодолевается условность оперного пения. И обращает на себя внимание то, что в этом *дуэте счастья* при всей его красоте и лирической вдохновенности хорошо ощутим волевой нерв, мужественная окрашенность и даже героическая нота, что так резонировало настроениям времени.

***Джакомо Пуччини***
**«Мадам Баттерфлай»**
Р.Тебальди, Л.Кампора (2.07)

Помимо музыки, главным «пристанищем» лирики по-прежнему оставалась поэзия. Однако резкое изменение её контуров и направленности совершенно очевидно, если вслушаться в строй стихов выдающихся поэтов этого времени – Г.Аполлинера, Р.М.Рильке, наших А.Блока, А.Ахматовой, О.Мандельштама и многих других.

Одним из самых чутких «барометров», которые регистрировали сдвиги и перемены, происходившие в эмоционально-лирическом мире, была поэзия *Марины* ***Цветаевой***, с необычайной остротой, даже болезненностью отразившая трудную судьбу различных сторон существования человеческой души в начале XX века. Поэзия эта, конечно же, принадлежала «серебряному веку», но чем дальше, тем больше в ней нарастала значимость психологических нюансов, явно продиктованных жизнеощущением новой эпохи. Возьмём, к примеру, известнейшее стихотворение **«Мне нравится…»**, написанное в том же 1915 году, что и упоминавшаяся выше поэма А.Блока «Соловьиный сад».

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

*Мне нравится ещё, что вы при мне*
*Спокойно обнимаете другую,*
*Не прочите мне в адовом огне*
*Гореть за то, что я не вас целую.*
*Что имя нежное моё, мой нежный, не*
*Упоминаете ни днём, ни ночью – всуе…*
*Что никогда в церковной тишине*
*Не пропоют над нами: аллилуйя!*

Всё начинается с неожиданного и пикантного словоупотребления *(«Мне нравится, что вы **больны не мной**, // Мне нравится, что я **больна не вами**…»)*. А затем следуют непривычные для лирики одновременно легкомысленного и высокого «флирта» определения глобального и несколько угрожающего наклонения *(«… Что никогда **тяжёлый шар земной** // Не уплывёт под нашими ногами… И не краснеть **удушливой волной**, // Слегка соприкоснувшись рукавами»)*.

Новый «почерк» эмоционально-лирического высказывания проецируется и на способы построения поэтического текста. К примеру, теперь оказывается допустимым вычленить отрицательную частицу и поместить её в самом конце строки *(«Что имя нежное моё, мой нежный, **не** // Упоминаете ни днём, ни ночью – всуе…»)*. И та же частица виртуозно, колоритнейшим образом, как нечто самодостаточное, обыгрывается в последней строфе.

*Спасибо вам и сердцем и рукой*
*За то, что вы меня – не зная сами! –*
*Так любите: за мой ночной покой,*
*За редкость встреч закатными часами,*
*За наши не-гулянья под луной,*

*За солнце, не у нас над головами –*
*За то, что вы больны – увы! – не мной,*
*За то, что я больна – увы – не вами!*

Итак, при всей новизне стиха, это «серебряный век». Но уже в следующем, 1916 году читаем признание в любви, буквально стреляющее «картечью».

*Руки – скрещены…*
*Взор – озабочен.*
*– Ты меня любишь, Марина?*
*– Очень.*
*– Навсегда?*
*– Да.*
***(«Четвёртый год», 1916)***

Такому мог бы позавидовать и В.Маяковский с его стихом «лесенкой». Заострённость интонации, спрессованность смыслового наполнения (только «по делу», без каких-либо отступлений и отклонений), ритм до предела упругий и плотный. И эта, столь отвечающая духу XX столетия энергетика и динамичность кардинально преобразует графику стиха, которая становится совершенно раскованной, опрокидывающей все метрические стандарты (допустим, строка может быть достаточно длинной, а может быть сведена к одному слову, даже слову односложному: *«– Очень. // – Навсегда? // – Да»).*

* * *

Ещё раз вернёмся в «серебряный век» на его центральной фазе, то есть на рубеже XX века. Самый обширный, драгоценнейший его «оазис» составили явления, связанные с эстетикой *символизма*. В своём сублимированном виде это означало погружение в мир сокровенного, «заповедного» и восхождение к некоему таинству духа и души.

В числе тех, кто от начала до конца был приверженцем символистской эстетики – бельгийский литератор *Мори́с* ***Метерли́нк****,* писавший на французском языке. Среди написанных им драм – пьеса-сказка «*Синяя* птица» (1908). Это слово-цвет стало в его творчестве

символом-лейтмотивом. Оно является сквозным и в стихотворении **«Оранжерея скуки»**.

*О, синей скуки в сердце тленье,*
*Когда в рыданиях луны*
*Мои мечты просветлены*
*Прозрачной синевой томленья!*

*Той синей скуки гладь светла,*
*Как мир оранжереи сонной,*
*Где в глубине тёмно-зелёной*
*В квадратах света и стекла*

*Видны огромные растенья,*
*Чьи тени, странно продлены,*
*Оцепенели, словно сны,*
*На розах страстного смятенья,*

*И волны, полнясь в тишине,*
*Слились с луною в небе млечном*
*В одном рыданье – синем, вечном*
*И монотонном, как во сне.*

Перед нами типичные «туманности» символизма (особенно если воспринимать подобные стихи на слух) – то зыбкое, таинственное, способное порождать неожиданные, прихотливые ассоциации. И это давало ту желанную прелесть невыразимого, которая позволяла вознестись над миром привычного в мир чарующих иллюзий.

Можно говорить об импрессивности подобных излияний, если понимать под *импрессией* тонкую игру изменчивых настроений, эфемерных психологических нюансов, мимолётных впечатлений, красочных бликов внешнего мира – всё, что в сумме своей рождает особую поэтику смутного, неясного, зашифрованного, многозначного и нечто неуловимое, ускользающее, летучее, подчас как бы случайное.

На рубеже веков эти импрессии символизма наиболее впечатляющее воплощение получили в музыкальном искусстве. И к слову, лидер композиторов-импрессионистов *Клод **Дебюсси*** свою единственную оперу «Пеллеáс и Мелизáнда» создал именно на сюжет Метерлинка. С

символизмом он часто соприкасался и в своих инструментальных произведениях.

Обратимся к одной из его фортепианных прелюдий – **«Паруса»**. За её изобразительными контурами скрывается настоящий «айсберг» неизъяснимого, трудно познаваемого. Перед нами скорее некое ви́дение – туманное, загадочное, некое таинство зыбких ощущений, заповедных зовов, намекающих на глубины подсознания. Исходящее от этой завораживающей музыки особое очарование – одно из проявлений столь значимой для «серебряного века» сферы *поэтического*.

***Клод Дебюсси***
**«Паруса»**
С.Рихтер (1.08)

И сразу же о некоторых других приоритетах этой художественной культуры на конкретных примерах из того же вида искусства. Едва ли не самое сильное притяжение она испытывала к *красоте* в любых её проявлениях. Возьмём последнюю оперу *Николая* ***Римского-Корсакова*** – **«Золотой петушок»** (1907). Написанная по сказке Пушкина, она была не только язвительной сатирой на вырождение Додонова царства, за которым стояла монархическая Россия, какой её видел в те годы композитор. Мы находим здесь и великолепное воссоздание атмосферы эстетизма, блистательного артистического мира и прихотливой красоты с её часто экзотической роскошью, чему в данном случае служит восточный колорит.

Это связано прежде всего с образом Шемаханской царицы, и этому образу как раз и посвящено **Вступление** к опере. Кроме всего прочего, ощутим здесь и тот совершенно специфический оттенок, который можно определить обозначением *ядовитая красота* (феномен, не раз заявлявший о себе в поэзии «серебряного века»). Чувствуется он в истончённости сплошь хроматизированной звуковой ткани, а также в густой пряности гармоний, словно источающих сладкий дурман изысканных благовоний.

***Николай Римский-Корсаков***
**«Золотой петушок»**
А.Ковалёв (1.31)

Одной из важнейших доминант художественной культуры «серебряного века» было устремление к высотам *духовности*. Наиболее значительное в этом отношении было сделано на почве русского искусства, в том числе русской музыки. Достигнутое в ней на рубеже XX века справедливо именуют ренессансом духовной музыки. Преодолевая застойно-догматические установки предшествующего периода, композиторы возрождали к новой жизни давние, исконно-национальные традиции православия, что определило высокий расцвет хорового пения *a cappella,* связанного с воплощением церковных текстов.

Вершинами художественного творчества в этом русле стали две монументальные партитуры *Сергея* ***Рахманинова*** – **«Литургия Иоанна Златоуста»** и **«Всенощное бдение»**. Ключевые моменты связаны в них с молитвенным гласом души, возносимым к небесам. Это особенно явственно в тех случаях, когда солирующий голос как бы парит над тихо вокализирующим хором (пение закрытым ртом). Такое фактурное изложение создаёт иллюзию действа, происходящего под сводами храма, а чистота помыслов человеческих выступает в неразрывном сопряжении с высшей, сакральной красотой.

***Сергей Рахманинов***
**Литургия Иоанна Златоуста**
В.Минин (0.52)

Так же, как и в других видах художественного творчества леворадикальной направленности, создатели новой музыки поднимают в начале XX столетия форменный бунт против эстетики «серебряного века» и классики в целом. Ниспровергая её, «нигилистическая революция» предавала анафеме былую систему устоев и ценностей, в том числе отвергая красоту и даже духовность в её традиционном понимании.

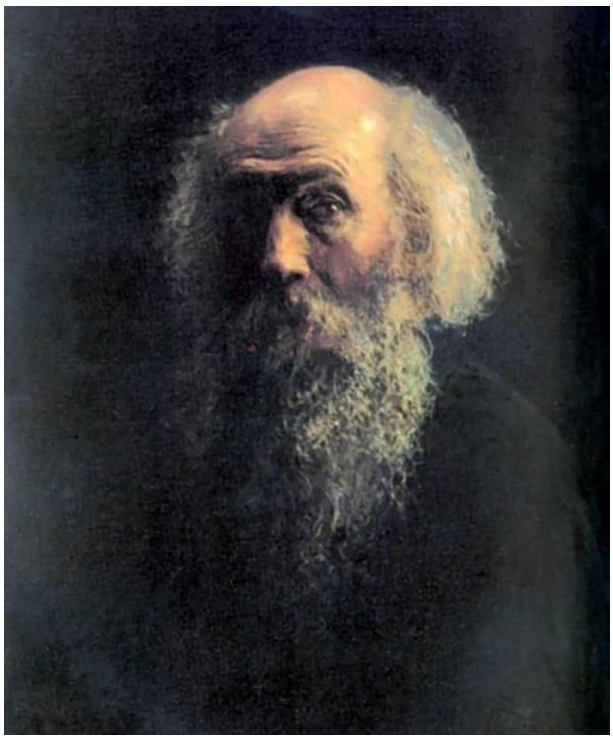
К стану таких бунтарей принадлежал по ряду позиций и молодой *Дмитрий* ***Шостакович***. В числе его сочинений авангардного плана – опера **«Нос»** (1928) по одноимённой повести Н.Гоголя. Высмеивание обывательской стихии, издёвка над её никчёмностью и абсурдностью приобретает здесь временами облик «антикультуры», а гротеск оборачивается порой чуть ли не апологией «подворотни» с характерной для неё имитацией хулиганского освистывания, что так явственно представлено в **Увертюре**.

***Дмитрий Шостакович***
**«Нос»**
Г.Рождественский (0.44)

*  *  *

Как уже отмечалось на примере музыкального искусства, важной приметой заката уходящей Классической эпохи стало обострённое ощущение *духовности*. Выдающиеся образцы её преломления на выходе в рубежное время находим в позднем творчестве *Николая* ***Ге***. Обратимся к двум его работам 1893 года. Это тот самый год, когда была создана Шестая симфония Чайковского и, подобно ей, в них запечатлена трагическая исповедь уходящего XIX столетия.

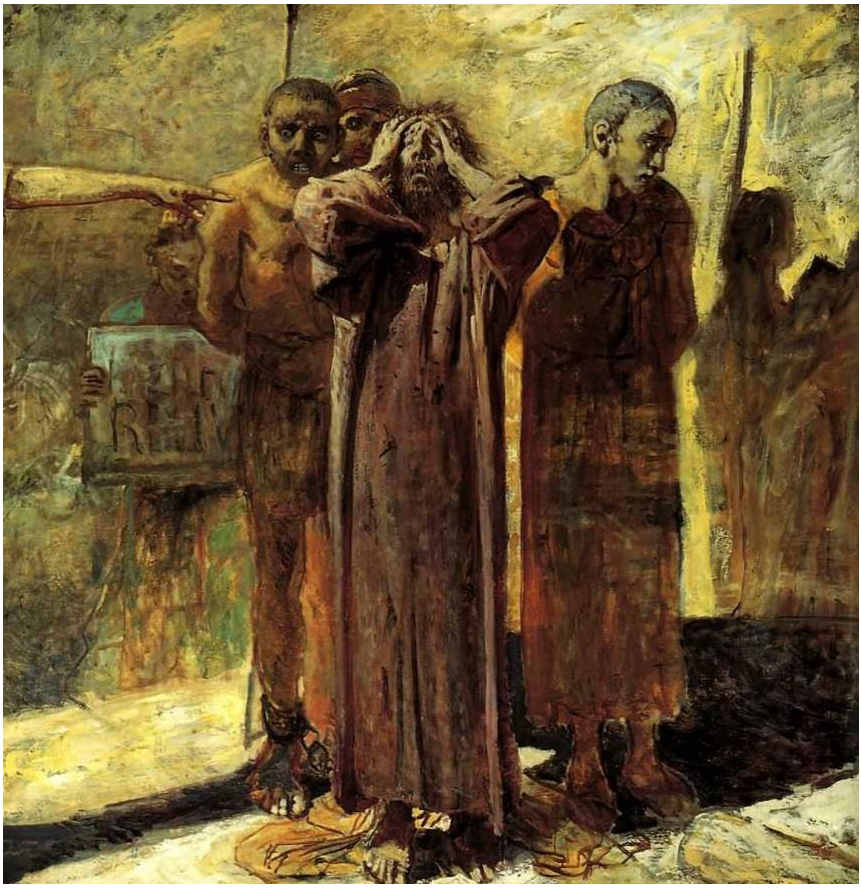
В **«Автопортрете»** (1893) всклокоченные волосы, тревожно-болезненный блеск глаз, исключительное напряжение каждой черты лица, что подчёркнуто резкими контрастами света и тени – автор предстаёт здесь как старец, могучий духом, но измученный «бессонницей» неотступных и тяжких вопросов бытия. Отсюда та повышенная экспрессия образного строя, которая отмечалась уже неоднократно и которая стала характернейшим знаком поздней классики, переданным затем по наследству эпохе Модерна.



*Николай Ге* Автопортрет (1893)
Картинная галерея, Киев

На финише своей жизненной траектории Ге целиком сосредоточился на евангельской тематике и более того – на том её острие, которое мы обозначаем понятием *страсти Господни*. Претворяя эту тематику во всевозможных ракурсах и поворотах, художник искал решение тревоживших его больных проблем современности. Всмотримся в одну из большой серии подобных работ – **«Голгофа»**.

Последние мгновенья перед распятием. Христос в нестерпимой душевной муке охватил руками голову, воздетую к небесам. Рядом с ним два разбойника, также приговорённые к казни. Их дикие, звериные лица с тупым, бессмысленным выражением несут в себе резкий диссонанс к облику Иисуса. Так реализуется мысль о надвигающемся столкновении высокой нравственности с бездуховностью и прогнозируется пришествие «варваров» – нечто подобное отмечалось выше касательно симфонической картины А.Лядова «Кикимора» и рассказа И.Бунина «Безумный художник».



*Николай Ге* Голгофа (1893)
Третьяковская галерея, Москва

В ходе предшествующего изложения уже не раз приходилось убеждаться в том, какие многообразные проекции может давать на человеческий мир пейзажная картина. В этом отношении, пожалуй, особенно примечательно то, что через пейзаж можно передать ощущение высокой духовности.

Картину **«Над вечным покоем»** сам *Исаак* ***Левитан*** считал центральным своим произведением. Помимо чисто художественных достоинств, справедливость такой оценки определяется и тем, что живописный ряд соединяет и в концентрированном виде подаёт здесь компоненты, которые переходили из картины в картину мастера: высокое небо, широкая водная гладь, речной откос и поставленная на нём церковь.

Сопряжение этих компонентов сублимируется в собирательный лироэпический образ России и ещё точнее – «святой Руси». С данной точки зрения немаловажна такая деталь: эфемерное перистое облачко в голубой выси (почти в центре полотна) может восприниматься как виде́ние духа или лик архангела, витающего в поднебесье.

*Исаак Левитан* Над вечным покоем (1894)
Третьяковская галерея, Москва

К этой работе внешне очень близка картина *Николая* ***Рёриха*** **«Сумерки»**: те же, только что названные компоненты изображения, к которым на переднем плане добавлена фигура монаха с горящей свечой, что усиливает сакральную направленность образа. Однако Рёрих принадлежал следующему поколению русских художников, и это сказывается в заострении мотива исхода прежней, «святой Руси» (подчёркнуто колоритом картины, запрограммированным в её названии). И в сравнении с несомненной конкретностью и реалистичностью образа у Левитана (при всей его обобщённости) здесь уже во многое иное ви́дение, подготавливающее условность современного художественного мышления.

*Николай Рёрих* Сумерки (1922)
Галерея искусств, Львовская

Вместе с тем это красочное полотно в своей интерпретации образов зримого мира и по типу условности в равной мере принадлежит и символизму, который рассматривался выше на примерах из литературы и музыки. Законченное представление о преломлении эстетических принципов данного направления дают работы литовского художника и композитора *Микало́юса* ***Чюрлёниса***.

В их ряду и **«Стрелец»**, написанный в типичной для этого автора изобразительной манере, основанной на музыкальных ритмах и на поэтическом преображении реальных форм. Вот и здесь по исходным «объектам» всё достаточно конкретно: высокий холм, стоящая на нём

фигура человека, стреляющего из лука в птицу, парящую над ним.

Однако налёт сказочной фантастики и заведомый гиперболизм в преподнесении названной конкретики (особенно обращают на себя внимание гигантские размеры птицы) выводят в чисто символистскую плоскость, фиксируя запечатление зодиакального созвездия, каким увидел его в своём воображении художник.

*Микалоюс Чюрлёнис* Стрелец (1907)
Музей М.Чюрлёниса, Каунас

Завершая разговор о «серебряном веке», отметим ещё одну существенную линию, свойственную этой художественной культуре. Речь идёт о ярко выраженном тяготении к воплощению *аристократизма* человеческой натуры. В жизни рубежной эпохи, очевидно, по-прежнему заметную роль играли носители больших фамильных традиций. Это отчётливо явствует из широкого круга работ, подобных **портрету графини Н.И.Головиной**, принадлежащему кисти позднего *Ильи* ***Репина***.

Перед нами царственная женщина в своей высокой и гордой красоте. Полотно впечатляет исходящей от него светоносной роскошью цветовой гаммы (кипение белого и нежно-розового). Это совер-

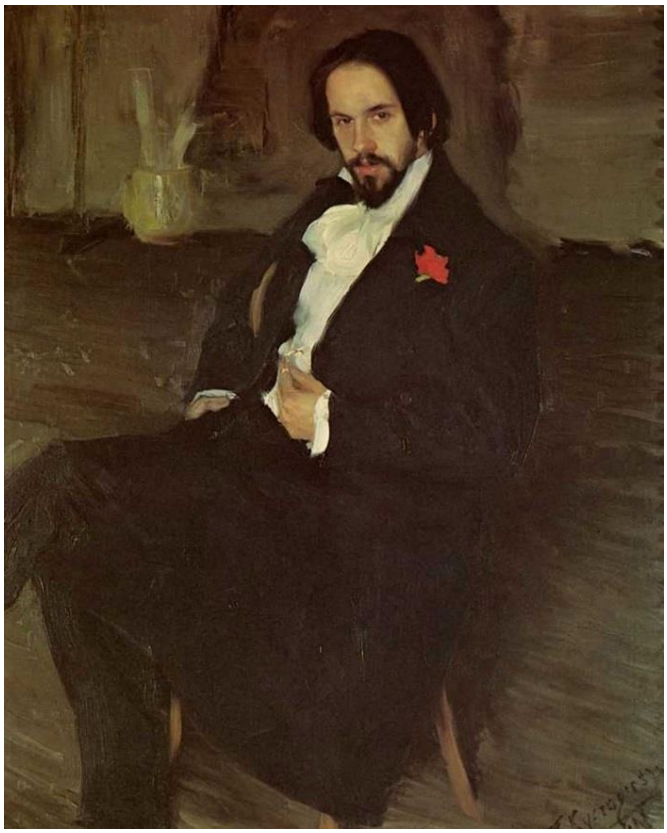
шенно иной тип живописной выразительности и, кстати, Репин своего основного, «передвижнического» периода никогда не писал подобных вещей. Следовательно, и в его творчестве произошёл поворот к новой образности, который отмечался выше, к примеру, в эволюции поздних И.Шишкина и О.Ренуара.

*Илья Репин* Графиня Н.И.Головина (1896)
Русский музей, Петербург

* * *

Размышляя о столь ценимом в атмосфере «серебряного века» аристократизме, следует заметить: пожалуй, ещё более пленяло человека того времени то, что мы называем *духовным аристократизмом*. То есть то, что давалось не знатностью происхождения, а не зависящими от родовитости природной одарённостью и благоприобретённым интеллектом и что делало носителя этих качеств представителем подлинной элиты общества. Вот почему живописцы так часто находили желанные для себя модели среди поэтов, музыкантов, артистов, художников.

*Борису* ***Кустóдиеву*** замечательно удалось передать внешнее обаяние и внутреннюю притягательность персонажа картины **«Иван Билибин»**. Эта притягательность во многом определяется тем, что Билибин был одним из «мирискусников». Данное обозначение участников элитарного художественного объединения «Мир искусства» несло в себе и некий ценностный оттенок: искусник, искусный, знаток своего дела. А главным делом Билибина стало филигранно-орнаментальное искусство книжной иллюстрации, где он являлся выдающимся мастером.

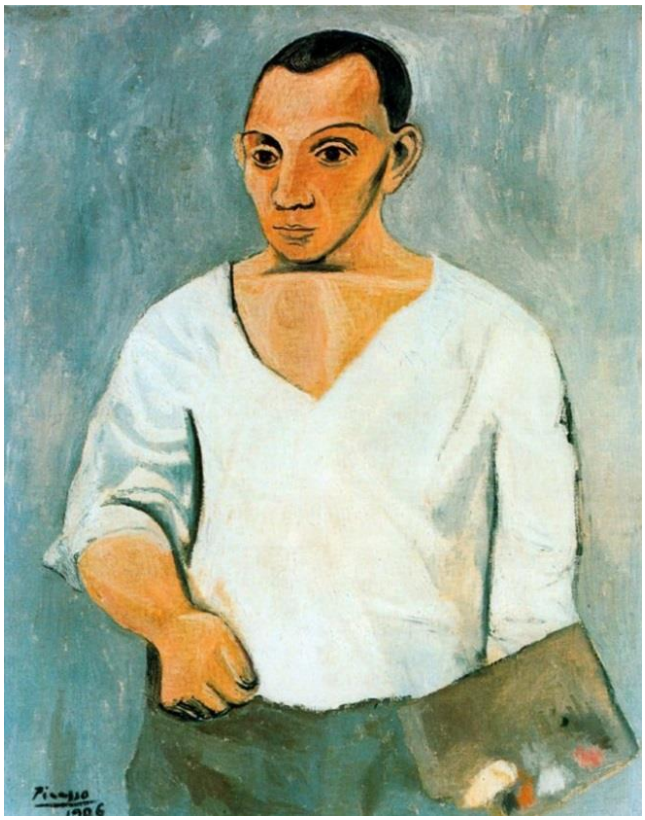


*Борис Кустодиев* Иван Билибин (1901)
Русский музей, Петербург

Всему, о чём говорилось в отношении «серебряного века», современное искусство на стадии его становления противопоставило иные эстетические принципы, выступив против только что рассмотренного аристократизма, против символистской размытости, неопределённости, многозначности, против красоты и духовности в их классическом понимании и т.д.

Помимо бунта против традиции как таковой (что могло доходить до провокативных форм эпатажа), определяющим для художественной культуры начала XX века стал поиск новой *простоты, яс-*

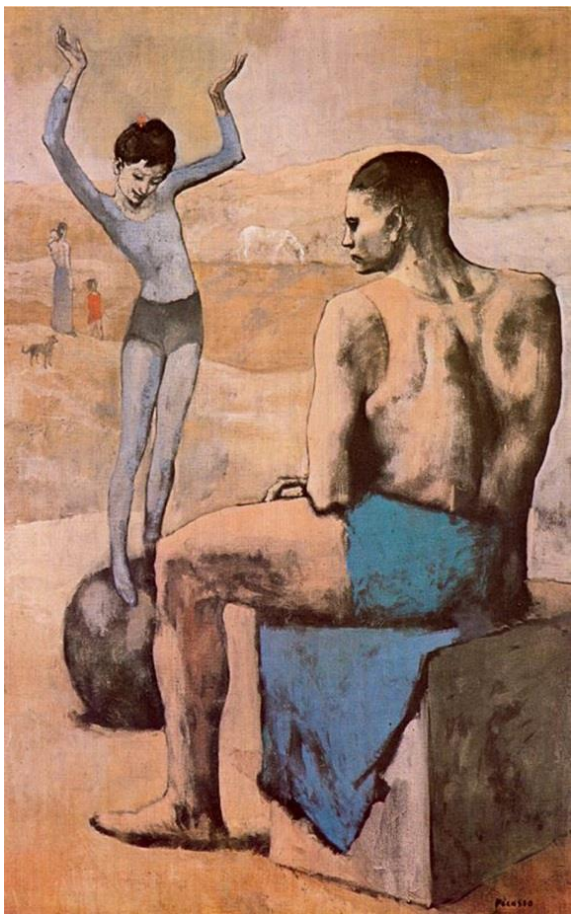
*ности и отчётливости*, что в предельном варианте оборачивалось откровенным опрощением или схематизмом. Допустим, *Пабло* ***Пикассо*** в своём **«Автопортрете»** в полной мере демонстрирует ту условность изображения, о которой шла речь в отношении его картины «Ребёнок с голубем». И по рисунку, и по цвету исполнение даёт максимальную степень определённости, доводимой до однозначности.



*Пабло Пикассо* Автопортрет (1906)
Художественный музей, Филадельфия

Сказанное отнюдь не означало исключения определённой поэтичности образов. Скажем, у того же Пикассо так называемого *голубого периода* в подборе персонажей, в характере рисунка и в ауре цвета присутствует своеобразная грация, даже изысканность.

Но если, к примеру, взять такую известнейшую работу данного этапа, как **«Девочка на шаре»**, то обнаружим безусловное преобладание весомых, даже грузных угловато-грубоватых очертаний, передающих абсолютную материальность и осязаемость предметного мира. Не случайно поданный первым планом могучий торс циркового атлета занимает едва ли не половину всего холста.



*Пабло Пикассо* Девочка на шаре (1905)
ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва

Но на пути утверждения таких качеств, как осязаемость и материальность, Пикассо идёт дальше. Он стремится выявить «корневую» подоплёку предмета и живого организма. Достаточно сопоставить две его работы одного и того же 1910 года, выполненные по одной и той же модели – ею стал друг художника Амбруáз Волля́р.

Оценивая **«Портрет Амбруаза Воллара»**, сделанный в жанре рисунка, трудно представить себе лучшее доказательство того, что Пикассо, как художник-профессионал самого высокого класса, умел всё, мог работать в любой манере. В данном случае перед нами превосходный портрет-набросок, выполненный с соблюдением всех норм реалистического изображения: линия, объём, светотень, перспектива, предметная среда. И при всём том это реалистичность современного толка, а не просто повторение уроков прошлого. Подобный почерк в достоверной передаче натуры можно считать эталоном на весь XX век, имея в виду раскованность рисунка, графическую остроту и динамичность контура.

*Пабло Пикассо*

Амбруаз Воллар (рисунок) (1915) Музей Пикассо, Барселона

Амбруаз Воллар (кубистический портрет)(1910) ГМИИ им. А.С.Пушкина, Москва

Тогда же Пикассо создал знаменитый кубистический портрет Амбруаза Воллара. В чём-то, по самым общим очертаниям лица, мы можем узнать заявленную модель. Но целое предстаёт как хаотичное нагромождение геометрических форм, по которому можно только догадываться о конфигурации персонажа, знакомого нам по только что виденному рисунку.

Этот портрет был одной из кульминаций *кубизма*, и важнейшая цель данного направления состояла в стремлении проникнуть в «атомистику» явления, разложить его на составные части и частицы, разъять, расчленить и тем самым вскрыть подоснову. Вот для чего необходимо было разложение-рассечение объекта на отдельные плоскости, объёмы и сегменты.

Закономерность подобного стремления, так дерзко заявившего о себе в начале XX века, подтверждается тем, что по тому же пути пошли и многие другие талантливые живописцы. Среди них был и лидер русского авангарда *Казимир* ***Малевич***. Он настойчиво вёл собственный художественный поиск, который своё предельное выражение получил в картине-манифесте **«Чёрный квадрат на белом фоне»** (1913).

В сравнении с кубизмом Пикассо, его вариант абстрагирования натуры был основан на ещё более жёсткой геометризации форм. Посредством этого, сознавая то или нет, Малевич «анатомировал» в современнике такие качества, как примат *ratio* и переусложнённость внутренней организации человека, всецело занятого всевозможными расчётами и аналитическими операциями. Именно таким представлен в одном из портретов того же 1913 года ближайший соратник Малевича по «футуристическому» движению:

- от реального облика модели сохранена (да и то очень условно) только левая верхняя часть головы с аккуратным пробором;
- на заднем плане угадываются очертания чёрного мольберта – это атрибут профессии;
- остальное – «вавилонское столпотворение» всевозможных геометрических фигур, прочерчиваемое по центру узкой полосой большой линейки, составленной из сегментов, напоминающих клавиши рояля (художник М.Матюшин был и композитором).

*Казимир Малевич* Художник М.В.Матюшин (1913)
Третьяковская галерея, Москва

* * *

По показаниям искусства начала XX века, при всех своих сложностях и противоречиях мир стал более объёмным и многообразным, развитие его неизмеримо более интенсивным, а существование чело-

века обрело бóльшую насыщенность, и его «система координат» раздвинула свои параметры вширь и вглубь.

Рассмотрим один из этих параметров на примере стихотворения *Александра* ***Блока*** **«О, весна без конца и без краю…»**. Вчитываясь в него, удаётся зримо представить формировавшуюся в начале века во многом парадоксальную диалектику *всеприятия бытия*. Это определяется ключевой установкой, зафиксированной в словах *«Принимаю тебя, неудача, // И удача, тебе мой привет!»* В блоковской драме «Роза и крест» на этот счёт даётся сверхлапидарная формула: *«Радость–Страданье* ***одно****!»* И припомним уже слышанное выше из Редьярда Киплинга: *«И будешь твёрд в удаче и несчастье, // Которым, в сущности, цена одна…»*

В приводимом ниже (в сокращении) стихотворении Блок как бы утверждает: да, я знаю, что в этой жизни есть всё – высóты и «дно», окрылённость и приниженность человеческая, вера и безверие, добро и зло, и я во всеоружии готов к встрече со всем этим, сознаю необходимость жить в неисходной привязанности-вражде, любви-ненависти.

*О, весна без конца и без краю,*
*Без конца и без краю мечта!*
*Узнаю́ тебя, жизнь! Принимаю!*
*И приветствую звоном щита!*

*Принимаю пустынные веси,*
*И колодцы земных городов!*
*Осветлённый простор поднебесий*
*И томления рабьих трудов!*

*И встречаю тебя у порога –*
*С буйным ветром в змеиных кудрях,*
*С неразгаданным именем Бога*
*На холодных и сжатых губах…*

*Перед этой враждующей встречей*
*Никогда я не брошу щита…*
*Никогда не откроешь ты плечи...*
*Но над нами – хмельная мечта!*

*И смотрю, и вражду измеряю,*
*Ненавидя, кляня и любя:*
*За мученья, за гибель – я знаю –*
*Всё равно: принимаю тебя!*

Совершенно очевидны непрерывные столкновения антиномий-противопоставлений *(«Принимаю пустынные веси // И колодцы земных городов! // Осветлённый простор поднебесий // И томления рабьих трудов!»).* В этом приятии в неразрывном сопряжении выступают юношески-восторженное и сурово-мужественное: *«О, весна без конца и без краю, // Без конца и без краю мечта! // Узнаю́ тебя, жизнь! Принимаю! // И приветствую звоном щита!»* – воинственный настрой заключения строфы подтверждается позже ещё настойчивее *(«Перед этой враждующей встречей // Никогда я не брошу щита…»).*

Причём подобная воинственность соединяется с прокламируемой неоднозначностью облика героя, готового бросить вызов даже небу *(«И встречаю тебя у порога – // С буйным ветром в **змеиных** кудрях, // С неразгаданным именем Бога // **На холодных и сжатых губах**…»).* Последняя строфа, выводя к итоговому обобщению, звучит с максимальной определённостью и остротой: *«И смотрю, и вражду измеряю, // **Ненавидя, кляня и любя**: // За мученье, за гибель – я знаю – // Всё равно: принимаю тебя!»*

Вот такая сложная, всеобъемлющая диалектика взаимоотношений индивида с окружающим миром. Остаётся сказать, что стихотворение это входит в цикл, название которого не менее сильно и резко утверждает напряжённейший «тон» современного бытия и парадоксальную двойственность его взаимосвязей – **«Заклятие огнём и мраком»** (1907).

И последнее. При всей своей негармоничности и взрывоопасной конфликтности кардинально обновляемый мир содержал в себе достаточно весомую потенцию здоровых, жизнелюбивых начал. Они более всего были отмечены при рассмотрении юношеской тематики, но и за её пределами немалое смыкалось с тем бодрым, светлым и радостным, что провозгласил в самом начале XX века русский поэт *Константин **Ба́льмонт*** в программной для себя книге стихов **«Будем как Солнце»** (1903).

Кроме того, всё вышеизложенное было построено в основном на сопоставлении контрастных сущностей, так или иначе связанных с расслоением художественного потока на принадлежащее уходящей Классической эпохе либо утверждавшемуся Модерну. Но не менее внушительный пласт искусства составляли многообразные явления, в различных пропорциях и вполне органично соединявшие в себе традиционное, сохранявшие жизнеспособность и современное, только что нарождавшееся.

Именно такова по образному строю и стилистике музыка, которую хотелось бы привести в заключение обзора художественной культуры начала XX века – финал **Скрипичного концерта** (1903) финского композитора *Яна **Сибелиуса***. В этой музыке, помимо яркой выразительности, пленяет именно баланс в сопряжении классического и нового – баланс разумный, выверенный, убедительный.

В ней совершенно очевидна преемственность (в частности заметны явственные переклички с «Венгерскими танцами» Брамса), но вместе с тем насколько упругим оказывается ритмический пульс, насыщенный острыми синкопами и дающий ощущение энергетики нового типа, и как по-хорошему экспансивна звуковая ткань с большими интонационными скачка́ми и с её общей раскованностью, терпким колоритом.

***Ян Сибелиус***
**Концерт для скрипки с оркестром**
**III часть**
Д.Ойстрах (2.00)

***Виталий Захаров, Анна Иванова (Москва)***

# Правление Александра III: успешное развитие или время упущенных возможностей?

Правление Александра III (1881–1894) крайне неоднозначно оценивалось и оценивается в отечественной и зарубежной историографии. Причин тому несколько. Это и противоречивые результаты деятельности этого монарха, в которых несомненные успехи в экономическом, и в меньшей степени в культурном развитии соседствовали с откровенным застоем и ретроградством в развитии общественном и политическом. Это и идейная и политическая ангажированность авторов произведений об Александре III, что во многом предопределяло отбор источников и заданность конечных результатов и выводов их исследований. Наконец, нельзя сбрасывать со счетов и политическую конъюнктуру, которая во многом предопределяла направление освещения событий этого периода отечественной истории и усугубляла тенденциозность конечных выводов, что в советскую эпоху, что в современную [1].

В советской историографии преобладал сугубо критический подход как к периоду правления Александра III в целом, так и к личности императора в частности. Именно тогда и появился термин «контрреформы», которым во всех учебниках характеризовалось правление Александра III. Оценивалось оно сугубо отрицательно, как период отката назад, ретроградства и мракобесия, способствовавший скатыванию страны к тяжелейшему социальному кризису, который в начале XX века был разрешён революционным путём [4; 7; 11; 13]. В постсоветской историографии в связи с общей переоценкой ценностей произошло и переосмысление значения этого периода нашей истории. Однако в последнее время в связи с изменением политической конъюнктуры появился ряд работ об Александре III в откровенно охранительно-панегерических тонах. Наиболее ярким примером являются работы А.Н.Боханова, в которых Александр III предстаёт «самым народным монархом», постоянно заботившимся о «благе простых людей», «земным пастырем миллионов», одним из самых

выдающихся правителей в истории России. При этом никакого «курса контрреформ» не было, а была лишь корректировка и чуть ли не продолжение реформ Александра II [2, с. 280-291, 425, 471]. В результате и сам император, и период его правления рисуются исключительно в светлых тонах, а существовавшие тогда проблемы, не говоря уж об откровенных просчётах внутренней и внешней политики, откровенно замалчиваются. Как видим, оба подхода страдают тенденциозностью, конъюнктурностью и односторонностью.

Авторы данной статьи поставили перед собой задачу разобраться по возможности максимально объективно с положительными и отрицательными сторонами правления Александре III, подойдя к их анализу без политической или идеологической ангажированности, без преувеличений, но и без огульной критики. Другими словами, попытаемся дать ответ на поставленный в заглавии вопрос: чем же было правление Александра III – временем успешного поступательного развития во всех сферах жизни или временем упущенных возможностей, периодом реакционных контрреформ, попыткой повернуть развитие страны и общества вспять?

Для удобства рассмотрим правление Александра III по четырём составляющим, соответствующим основным сферам общественной жизни: политической, экономической, социальной, культурно-духовной. Наш анализ начнём с *политической сферы* общественной жизни. Тем более, что именно к ней в советской историографии и применялось, прежде всего, понятие контрреформ. Для начала определимся с понятиями реформ и контрреформ.

Под *реформой* (от лат. reformo – изменение формы, сути, содержания чего-либо) чаще всего понимают процесс преобразования в какой-либо сфере общественной жизни (или во всех сферах сразу, тогда это комплексные реформы), который проводится «сверху» по инициативе существующего политического режима и приводит к усовершенствованию и обновлению государственных и общественных институтов (умеренные реформы) или к их коренному изменению (радикальные реформы), но в рамках существующего государственного строя и общественных отношений. Реформы предполагают поступательное эволюционное развитие в направлении прогресса, т.е. обязательно создание чего-то нового, более сложного, лучшего, чем в прошлом, предполагающее переход на новый этап развития.

Соответственно *контрреформа* – это система мероприятий, направленная против какой-либо реформы или нескольких реформ,

проведённых на предыдущем этапе, ограничивающая или отменяющая их основные положения. В отличие от реформы, контрреформа устремлена не в будущее, а в прошлое. Её основная цель – возвращение (частичное или полное) к ранее существовавшим порядкам и отношениям.

Теперь посмотрим, что было проведено при Александре III в политической сфере общественной жизни. Если придерживаться хронологии событий, то *29 апреля 1881 г.* издаётся программный императорский манифест «О незыблемости самодержавия», составленный К.П.Победоносцевым, в котором заявлялось о решимости «стать бодро на дело правления, с верой в силу и истину самодержавной власти», которую император призван «утверждать и охранять от всяких на неё поползновений для блага народного» [4; 13]. Тем самым после некоторых колебаний Александр III *окончательно отказался от идеи* создать в России нечто похожее на *народное представительство*, как это предполагалось по проекту министра внутренних дел М.Т.Лорис-Меликова, поддержанного Александром II незадолго до его убийства. В знак протеста либерально настроенные министры М.Т.Лорис-Меликов, Д.А.Милютин и А.А.Абаза, считавшие привлечение к обсуждению новых законопроектов представителей земств необходимой уступкой «духу времени», которая может предотвратить раскол общества и социальные потрясения, подали в отставку.

Указом от *12 февраля 1887 г.* был фактически *отменён принцип гласности судопроизводства по политическим делам.* При этом министр юстиции получил право объявлять заседания суда закрытыми по любой категории дел. Публикация отчётов по политическим процессам в прессе была запрещена. Кроме того дела о государственных преступлениях были изъяты из ведения суда присяжных и переданы сразу в высшую инстанцию – Особое присутствие при Сенате, что исключало возможность подачи аппеляции или кассационной жалобы. Через два года с введением института земских участковых начальников, о котором речь пойдёт ниже, *были отменены мировые суды* (они сохранились только в Москве, Петербурге и Одессе). Видимо нового императора и его консервативное окружение смущал принцип выборности мировых судей, который, с их точки зрения, был слишком демократическим. Функции мировых судей перешли земским участковым начальникам, которые не избирались, а назначались и были представителями исполнительной власти. Тем самым на

низовом уровне судебной системы отменялся принцип независимости судебной власти от исполнительной [7. с. 114; 14, с. 277].

*12 июля 1889 г.* был принят закон о *земских участковых начальниках*. Суть его заключалась в том, что в 40 центральных губерниях создавалось 2200 земских участков (по 4–5 на уезд). Во главе этих участков становились земские участковые начальники, которые не избирались, а назначались. Ими могли стать только потомственные дворяне, соответствовавшие значительному имущественному цензу. В их ведение переходили функции мировых судей и право контроля над деятельностью общинного крестьянского самоуправления, решение земельных вопросов, утверждение приговоров волостного суда и т.д. Тем самым частично возвращалась власть дворян над крестьянами на низшем уровне управления [4; 7, с. 112].

*12 июня 1890 г.* принимается *«Положение о губернских и уездных земских учреждениях»,* согласно которому проводилась серьёзная ревизия земской реформы 1864 г. Напомним, что по реформе 1864 г. выборы в уездные земства проводились по трём куриям (группам) населения: землевладельцев (в основном дворян), городских обывателей (собственников недвижимого имущества в городах), сельских обывателей (крестьян). Каждая из курий избирала по 1/3 депутатов. Для первых двух курий устанавливался имущественный ценз, для крестьян имущественного ценза не было, но выборы были многоступенчатыми. По новому закону имущественный ценз для дворянства понижался почти в 2 раза, а для городской курии, наоборот, повышался. Главное же новшество заключалось в том, что ликвидировалась выборность депутатов от крестьянской курии. Теперь крестьяне могли избирать только кандидатов в депутаты, из числа которых губернатор через съезд земских участковых начальников назначал гласных в земства. Цель этих изменений была вполне понятна – сделать всё возможное, чтобы в земствах преобладали представители дворянства и верхушка городской буржуазии, которых правящий режим рассматривал как верную социальную опору. Кроме того, земства лишались всякой самостоятельности, губернаторы получили право отменять любые решения земств. Можно сказать, что с этого момента земства *перестали быть органами самоуправления* и превращались в органы *обычного местного управления* [3, с. 152–159; 7, с. 112; 14, с. 276–277].

Наконец *11 июня 1892 г.* принимается новое *Городовое положение*, основанное на тех же принципах, что и предыдущий закон о зем-

ствах. Был резко увеличен имущественный ценз (1–1,5 тыс. руб. в губернских городах, 300 руб. в остальных городах), что привело к сокращению количества избирателей в 3–4 раза. Например, в Москве количество избирателей снизилось с 23671 человека до 7221, в Казани с 6930 до 894 человек [7, с. 113]. Кроме того, городские думы, как и земства, были поставлены под полный контроль губернаторов, а председатели городских дум (городские головы) и члены городских управ объявлялись состоящими на государственной службе. Тем самым городские думы также переставали быть органами самоуправления и превращались де факто в типичные органы административного управления.

Возникает вопрос, что же перед нами – продолжение реформ, начатых в 1860-е гг. или попытка повернуть вспять в противоположном направлении, т.е. контрреформы? Ответ, по нашему мнению, более чем очевиден. Лишение крестьянской курии самостоятельного представительства, почти полную ликвидацию мировых судов и ограничение деятельности суда присяжных, отмену принципа гласности судопроизводства по политическим делам, установление жёсткого контроля администрации над деятельностью земств и практическое лишение их статуса самоуправляющихся организаций – всё это вряд ли можно назвать поступательным движением вперёд на пути к прогрессу.

Но может быть, дело обстояло по-другому в других сферах общественной жизни? В *сфере культуры и образования* ситуация была следующей. *27 августа 1882 г.* были приняты «*Временные правила о печати*». Принимались они сроком на один год, но продлевались вплоть до 1917 г., породив известную шутку, что «в России нет ничего более постоянного, чем временное». Согласно этим правилам губернская и уездная администрация получила право закрывать любое периодическое печатное издание без решения суда только по одному подозрению в неблагонадёжности и распространении «крамолы». Фактически это был возврат к временам Николая I, знаменитыми своими жесткими цензурными ограничениями. И это прогресс? Вопрос, что называется, риторический.

Такие же тенденции прослеживаются и в сфере образования. По инициативе наиболее рьяных представителей охранительной идеологии К.П.Победоносцева и М.Н.Каткова, имевших наибольшее влияние на Александра III, *23 августа 1884 г.* принимается новый университетский устав, фактически копировавший университетский устав

Николая I 1835 г. Согласно новому уставу, была фактически ликвидирована автономия университетов. Выразилось это в том, что университеты были поставлены под жёсткий контроль попечителей учебных округов и министра народного просвещения. Замещение всех выборных должностей теперь должно было проходить только после утверждения соответствующих кандидатур попечителем округа (профессора, деканы) и министром (ректоры). Также был ликвидирован университетский суд и введён полицейский надзор за деятельностью студентов и преподавателей. За участие в митингах, демонстрациях и других несанкционированных акциях студенты подлежали немедленному исключению из университетов и в ряде случаев, отправке на военную службу во внеочередном порядке (так сказать, на перевоспитание). Заодно были сокращены ассигнования на содержание университетов, что естественно отразилось на качестве университетского образования [4; 7. с. 114–115].

В дополнение к уставу в 1887 г. была в два раза увеличена плата за обучение в университетах (с 50 до 100 руб. в год), а также введена дорогостоящая обязательная форма для студентов, что должно было резко сократить поступление в высшие учебные заведения представителей социальных низов.

Эту же цель преследовал и печально известный циркуляр министра народного просвещения И.Д.Делянова «О сокращении гимназического образования», более известный как циркуляр «О кухаркиных детях». В нём рекомендовалось ограничить приём в гимназии и прогимназии «детей кучеров, лакеев, поваров, прачек, мелких лавочников и тому подобных людей, детей коих, за исключением разве одарённых необыкновенными способностями, вовсе не следует выводить из среды, к коей они принадлежат» [7. с. 115; 14, с. 278]. Получалось, что если ребёнок родился в семье низкого социального происхождения, он изначально лишался (ну или почти лишался) возможности получить среднее образование и повысить свой социальный статус. Налицо откровенная реализация принципа строгой сословности в обучении, восходящего к николаевским временам, и вопиющая социальная несправедливость. И как это соотносится с движением по пути к прогрессу? Вопрос, опять же, риторический.

В сфере начального образования была прервана наметившаяся тенденция перехода к всеобщему светскому образованию на основе земских начальных школ, пользовавшихся популярностью у населения и явно выигрывавших конкуренцию у церковноприходских школ.

Под влиянием К.П.Победоносцева было принято решение увеличить финансирование церковноприходских школ за счёт всех остальных типов школ. Основное внимание в начальных школах уделялось преподаванию Закона Божьего (около половины всех часов), была поставлена цель воспитать богобоязненного верноподданного, который без рассуждений будет выполнять предписания свыше. Одновременно был ужесточён контроль за деятельностью учителей, установлены более жёсткие требования к открытию новых земских школ. В результате за годы правления Александра III было открыто в 3 раза меньше земских школ, чем за предыдущие 10 лет. Рост грамотности населения замедлился и к 1897 г., когда была проведена первая всеобщая перепись населения, грамотность населения составляла всего лишь 21%, что в несколько раз уступало показателям развитых стран Европы и США [5, с.19–20; 9, с. 108]. Такие цифры, иначе как позорными, не назовёшь.

В *экономической сфере* политика правительства была противоречивой, но более позитивной. Связано это было во многом с деятельностью талантливых министров финансов Н.Х.Бунге (1881–1887 гг.), И.А.Вышнеградского (1887–1892 гг.) и особенно С.Ю.Витте (с 1892 г.). Все они придерживались курса на ускорение экономического развития страны, прежде всего, за счёт поощрения развития промышленного производства через прямые государственные инвестиции, привлечение иностранных капиталов, создание режима наибольшего благоприятствования для отечественных предпринимателей. Но и здесь во главу угла ставился *принцип сословности*. Проявилось это, например, в *особой опеке государством предпринимателей-дворян* по сравнению с предпринимателями из других сословных групп. Так в 1885 г. в ознаменование 100-летия издания Жалованной грамоты дворянству был учреждён Дворянский банк, предоставлявший кредит под залог имений на срок 48 лет и 8 месяцев при льготных процентах. Для сравнения созданный в 1882 г. Крестьянский банк выдавал кредиты для покупки земли только на 36 лет и 7 месяцев под вдвое большие проценты. При этом крестьянин должен был сразу внести 25% стоимости земли, что напоминало выкупную операцию по реформе 1861 г. [7. с. 117].

Значительные новации произошли в *налоговой политике*. В 1884–1887 гг. правительство по инициативе Н.Х.Бунге наконец-то пошло на отмену явно отжившей свой век подушной подати. Вместо неё ввели налог на городскую недвижимость (квартирный налог), до-

ходы с капитала и т.д. Постепенно в доходах казны всё большую роль стали играть не прямые, а косвенные налоги (акцизы на спирт, табак, сахар, нефть), а также таможенные пошлины, которые с 1882 г. по 1885 г. возросли примерно на 30%. [6. с. 586–589]. При И.А.Вышнеградском усиливается государственное вмешательство в экономику. В частности были запрещены спекуляции акциями железных дорог на бирже, а наименее рентабельные частные железные дороги выкуплены государством, усилены меры по привлечению иностранного капитала и технологий как за счёт государственных займов за рубежом, так и за счёт привлечения капиталов частных лиц путём пониженного налогообложения. Окончательно эти тенденции возобладали при С.Ю.Витте, который начал накопление средств для проведения денежной реформы, которая должна была способствовать ещё большему притоку в Россию иностранного капитала за счёт введения конвертируемости рубля, т.е. свободного размена бумажных денег на золотую и серебряную монету (проведена в 1897 г.). Также в начале 1890-х гг. была сделана ставка на ускоренное строительство железных дорог в основном за государственный счёт. В результате создавались новые рабочие места, пути сообщения (т.е. рыночная инфраструктура), а главное, стимулировалось развитие смежных отраслей (металлургии, лесозаготовительной и деревообрабатывающей промышленности, машиностроения и добычи угля). Всё это привело к ускорению темпов экономического и, прежде всего, промышленного развития, которые увеличились с 2–3% в год в 1880-е гг. до 8–10% в год в 1890-е гг. [7. с. 119–120]. В данном случае, прогресс был, что называется, налицо.

Правда, намного хуже обстояло дело с развитием *сельского хозяйства*. Темпы его развития и в 1870-е, и в 1880-е, и в 1890-е гг. были крайне медленными и намного отставали от темпов развития промышленного производства. Фактически в эти три десятилетия прирост был почти нулевым и сельское хозяйство топталось на одном и том же месте. Мало того, дело даже дошло до массового *голода 1891 г.*, со значительными жертвами среди населения, размер которых по традиции всячески замалчивался. Причин бедственного положения в сельском хозяйстве было несколько. Прежде всего, это и *огромные выкупные платежи*, которые изымали у крестьян большую часть дохода и не позволяли большинству крестьянских семей вкладывать средства в улучшение обработки земли за неимением этих самых свободных средств. К 1881 году недоимок по выкупным платежам

накопилось на 14 млн. руб. [6, с. 587–589; 7, с. 116]. Правительство должно было как то на это реагировать. В результате 9 мая 1881 г. по инициативе Н.Х.Бунге был принят закон о снижении размеров выкупных платежей и списании всех накопившихся недоимок. Кроме того в конце 1881 г. все остававшиеся временнообязанные крестьяне переводились на обязательный выкуп, в 1886 г. та же мера была проведена в отношении государственных крестьян. Меры эти были прогрессивными, но сохранение выкупных платежей, пусть и в уменьшенном примерно на 10–15% размере) основную проблему не решало. У подавляющего большинства крестьян по-прежнему не было средств для улучшения землепользования. Второй причиной застоя в сельском хозяйстве было, на наш взгляд, *сохранение общинной формы землепользования*. С одной стороны, община была выгодна крестьянам, так как соответствовала их представлениям о социальной справедливости и обеспечивала большинству из них прожиточный минимум [10, с. 132–145]. С другой стороны, постоянные переделы земли делали невыгодным вкладывание средств (у кого они были) в улучшение обработки земли (закупка удобрений, проведение мелиоративных работ, механизация и т.д). Правительство, судя по всему, понимало эту проблему, но политика по отношению к общине была неизменной. Действовала общая установка: община препятствует неконтролируемой пролетаризации крестьян. К тому же община была выгодна государству и по фискальным соображениям, т.к. сбор налогов проходил по принципу «круговой поруки», что гарантировало хотя бы минимальную собираемость налогов. Также община рассматривалась и как верный проводник интересов правящего режима в сфере охраны правопорядка. Поэтому был продолжен курс на сохранение общины и затруднение выхода из неё. Так по указу 18 марта 1886 г. для выхода из общины и семейных разделов требовалось согласие 2/3 сельского схода, что было почти нереально [6. с. 620]. С другой стороны у правительства было понимание того, что слишком частые переделы земли не стимулируют улучшение землепользования. Поэтому по указу 1893 г. переделы ограничивались: требовалось согласие 2/3 сельского схода и переделы должны были проводиться не чаще, чем раз в 12 лет. [6, с. 614–615; 7. с. 110–111]. Тем самым позиция правящего режима по вопросу об общине окончательно определилась – общину сохранить, но переделы ограничить, а желательно обходиться без них.

Наконец третьей причиной низких темпов развития сельского хозяйства в этот период было *малоземелье крестьян* и явная *перенаселённость* центральных районов страны. Причины этого – в общих положениях реформы 1861 г, по условиям которой крестьяне получили недостаточное количество земли, а из-за права помещиков делать так называемые *отрезки* (если после расчётов с крестьянами у них оставалось меньше 1/3 пахотных земель), крестьяне в среднем по России были лишены примерно 1/5 тех надельных земель, которые они обрабатывали до реформы [6. с. 617–618; 8]. В пореформенный период, благодаря земской реформе 1864 г. и появлению хотя бы минимальной медицинской помощи в сельской местности, сократилась женская и детская смертность, и при традиционно высоких темпах рождаемости крестьянское население к середине 1890-х гг. увеличилось примерно на 70%, а количество земли осталось почти прежним. В результате в центральных губерниях проблема малоземелья обострилась до предела, что было чревато социальным взрывом. На наш взгляд, было два возможных варианта выхода из этой непростой ситуации: либо проведение массового переселения «лишнего» населения из Центра на окраины (что потом и было предпринято П.А.Столыпиным), либо продажа в кредит на долгосрочной основе и по льготным расценкам государственных и дворцовых земель из резервного фонда, а если их не будет хватать, то выкупить часть помещичьих земель. Однако при Александре III правительство пошло по третьему пути – оно попросту проигнорировало эту проблему, которая вообще никак не решалась. Результаты такой политики пришлось пожинать сыну Александра III Николаю II. И как мы знаем, ничем хорошим, ни для него лично, ни для правящего режима это не закончилось. Время было упущено.

Раз уж мы заговорили о *социальной сфере* общественной жизни, то нельзя не упомянуть о так называемом *рабочем вопросе*, который возник, как острая социальная проблема, именно в рассматриваемый нами период. Главной причиной его появления стало резкое увеличение численности рабочих с примерно 600 тыс. человек в середине 1860-х гг. до 1,2 млн. человек к началу 1890-х гг. [7, с. 119]. Здесь имеются в виду рабочие крупных промышленных предприятий на постоянной основе, т.е. те, кто окончательно переселился в города, и для кого заработная плата являлась главным средством существования. К ним следует прибавить так называемых рабочих-отходников или сезонных рабочих, окончательно не порвавших с сельским хозяй-

ством, продолжавших числится в деревенской общине, но периодически устраивавшихся на подработки на предприятия мелкой и кустарной промышленности. Таковых к началу 1890-х гг. по разным подсчётам насчитывалось от 5 до 7 млн. человек. Суть рабочего вопроса заключалась в *отсутствии какой бы то ни было социальной защищённости* рабочих (не было пособий по нетрудоспособности, пенсий, отпусков и т.д.) при высоком уровне эксплуатации (рабочий день первоначально не был ограничен и достигал 16–18 часов при отсутствии норм гигиены и охраны труда) и одним из самых низких в Европе уровней оплаты труда (средняя зарплата российского рабочего была в 3–4 раза ниже, чем в Германии или Франции и в 7–8 раз ниже, чем в США). Большинство предпринимателей рассматривали рабочих как своего рода крепостных, отсюда безудержная эксплуатация в погоне за возможно большей прибылью. Проявлялось это в так называемой *вторичной эксплуатации рабочих*, когда им навязывали получение части зарплаты продуктами из местной лавки по повышенным ценам, обязывали проживать в казармах на территории предприятия с соответствующим вычетом из заработка. Сюда же добавлялась система штрафов и спаивание рабочих в фабричных кабаках. В результате у большинства рабочих от зарплаты, и так небольшой, оставалось меньше половины после всех вычетов. При этом создание профсоюзов и организация забастовок запрещались. [7. с. 120–121; 14, с. 279]. К сожалению, государство, по сути, самоустранилось от решения рабочего вопроса, исходя из положения, «пусть сами договорятся». Лишь рост стачечной борьбы на рубеже 1870-х – 1880-х гг. заставил правительство обратить внимание на существующую проблему. По инициативе уже не раз упомянутого министра финансов Н.Х.Бунге 1 июня 1882 г. был издан закон, запрещавший труд детей до 12 лет, а труд подростков от 12 до 15 лет ограничивался 8 часами. 3 июня 1885 г. был издан закон о запрете женского и детского труда в ночное время. Наконец, через год 3 июня 1886 г. появился закон, по которому штрафы не могли превышать 1/3 заработка рабочего, при этом штрафные деньги не считались доходом предпринимателя и должны были идти на нужды самих рабочих, запрещалось расплачиваться товарами с рабочими через фабричные лавки. Вводились обязательные расчётные книжки, куда вносились условия найма и размер заработной платы [7, с. 123]. Однако попытка государственной власти вмешаться во взаимоотношения рабочих и предпринимателей вызвало взрыв недовольства последних, и в 1887 г. под их нажимом

Н.Х.Бунге был отправлен в отставку. При новом министре финансов И.А. Вышнеградском, который сам был крупным предпринимателем, никаких мер по улучшению положения рабочих не предпринималось. Такая же политика проводилась и при С.Ю.Витте вплоть до 1897 г.

Итак, подведём некоторые итоги. При анализе ситуации, сложившейся в России в 1881–1894 гг., бросается в глаза её противоречивость и неоднозначность. С учётом того, что страна оставалась абсолютной монархией, понятно, что на направление её развития не могли не оказать влияние мировоззрение и черты характера императора как носителя высшей, ничем не ограниченной власти, в данном случае Александра III. И его апологеты (А.Н.Боханов), и критики (Г.И.Чулков, Н.А.Троицкий) признают, что его мировоззрение было сугубо консервативным, а уровень образования недостаточным для нормального управления страной. Александр III действительно не получил всестороннего образования, т.к. первоначально он не был наследником престола и его готовили к военной карьере. Отсюда односторонность его образования и мировоззрения в целом. В этом смысле он был похож на своего деда Николая I, причём сам это неоднократно признавал. Именно Николай I с его консерватизмом и идеей служения величию государства был для него образцом для подражания. Были и другие причины того, что в мировоззрении Александра III возобладали консервативно-охранительные начала. Это и влияние на него ближайшего окружения – К.П.Победоносцева, Д.А.Толстого, М.Н.Каткова, В.П.Мещерского, которые все были убеждёнными консерваторами. Это и обстоятельства прихода к власти в результате теракта народовольцев против его отца, убийство которого Александр III воспринял как прямое следствие излишне либеральных реформ («общество распустилось, пора закручивать гайки и наводить порядок…»). Это и сложные взаимоотношения с отцом в последние годы его жизни. Александр III не мог простить отцу постоянные измены и наплевательское отношение к памяти умершей матери (в частности скороспелое венчание со своей многолетней любовницей Екатериной Долгоруковой, спустя всего месяц после смерти законной жены). В итоге неприязненные отношения с отцом повлияли и на отношение к проводимой при Александре II политике преобразований, которую новый император, видимо, считал ошибочной. Отсюда и соответствующая внутренняя политика этого монарха, к которой, на наш взгляд, вполне применим эпитет контрреформ, данный ещё в советской историографии. Сам Александр III имел как положи-

тельные, так и отрицательные черты характера и личные качества. По нашему мнению, к первым можно отнести значительную силу воли, цельность и твёрдость характера, личное мужество, приверженность христианской морали в семейных отношениях, простоту в общении, скромность и непритязательность в быту. Ко вторым – весьма средний интеллектуальный уровень и недостаток знаний из-за одностороннего образования, что признают почти все его биографы (Александр III, например, часто писал резолюции с грубыми ошибками и особо этого не стыдился), грубость в личном общении (особенно ему почему-то нравились слова «скот» и «скотина», однажды этого эпитета по непонятным причинам удостоился знаменитый художник Верещагин), склонность к злоупотреблению спиртными напитками, невысокий общий уровень культуры [12, с. 89–91; 14, с 282–284].

В пользу Александра III были его внешние данные – высокий рост и мощное телосложение, что придавало ему величественный вид. При этом он не очень тщательно следил за своим внешним видом, не стриг специально бороду и поэтому немного напоминал крестьянина. Видимо, это сходство импонировало самому Александру III, и он всячески эксплуатировал образ «народного царя». Александр III не занимался самообразованием, книг читать не любил, но надо отдать ему должное, не комплексовал по поводу того, что кто-то из его окружения умнее его (в отличие, кстати, от его сына Николая II). Поэтому на ключевой должности министра финансов оказывались такие талантливые и яркие личности, настоящие профессионалы своего дела как Н.Х.Бунге, И.А.Вышнеградский и особенно С.Ю.Витте.

Что касается общих итогов правления Александра III, то они были столь же неоднозначны, как и личность этого монарха. К *положительным моментам* можно отнести, прежде всего, *достаточно успешное экономическое развитие*, особенно в сфере промышленного производства (хотя заслуга в этом скорее принадлежит талантливым министрам финансов, а не лично Александру III); достижение политической стабилизации; относительно миролюбивую внешнюю политику, благодаря которой Александр III получил прозвище миротворец, которая позволила сократить на время военные расходы и направить освободившиеся средства на развитие промышленности; поступательное развитие культуры. Причём это касается и литературы, и искусства, и науки. Несмотря на жёсткие цензурные ограничения, провала в этой области не произошло, скорее наоборот. Многие историки и культурологи считают, что именно с периода правления Алек-

сандра III следует вести отсчёт «серебряного века» русской литературы и культуры в целом. Была ли в этом заслуга правящего режима, сказать сложно. На наш взгляд, новый наметившийся подъём русской культуры можно объяснить и отсроченным эффектом реформ Александра II, а отнюдь не действиями правительства Александра III.

К *отрицательным моментам* правления Александра III мы бы отнесли *политику контрреформ* в *политической сфере* и в *сфере образования*. Кстати, то, что это были именно контрреформы, подтверждает, например, тот факт, что в 1886 г. по личному распоряжению Александра III было запрещено празднование 25-летия отмены крепостного права, а в прессе не допускалось даже упоминания об этом событии [7, с. 115]. К чему же это привело? Да, на время была достигнута политическая стабильность, но она была непрочной и явно кажущейся. Попытки затормозить развитие страны в направлении конституционной монархии, вернуться к временам Николая I, на наш взгляд, были изначально обречены на провал. Подобные меры могли дать только сиюминутный эффект, но в долгосрочной перспективе должны были неизбежно привести к отрицательным последствиям. Ведь что оставил после себя Александр III? Страну, единственную в Европе, которая оставалась абсолютной монархией, в которой отсутствовали Конституция и права и свободы для всего населения, в которой были запрещены политические партии и движения, профсоюзы, а любая политическая активность граждан преследовалась.

В результате даже самая умеренная оппозиция, не имея возможности легально выражать свою позицию, фактически выталкивалась в нелегальную сферу общественной жизни, что провоцировало переход к насильственным методам борьбы за осуществление своих идеалов. То же самое касается образования и культуры. Ужесточение цензуры и введение жёсткого контроля над деятельностью учебных заведений дало лишь сиюминутный эффект. Оппозиционные настроения никуда не исчезли, зато резко затормозился рост уровня грамотности населения. Ну и уж совсем *неэффективной* оказалась политика правительства в *социальной сфере*. Тактика замалчивания существующих социальных проблем привела к крайне отрицательным последствиям. Ведь именно нерешённость и обострение аграрного, рабочего и национального вопросов стали главными причинами социального взрыва и революционного кризиса в начале XX века.

Время правления Александра III, конечно же, не было полностью потерянным временем в истории нашей страны. Были достиже-

ния, описанные выше, но были и серьёзные просчёты. Отвечая на вопрос, поставленный в названии статьи, скажем следующее: было и то, и другое. Было и успешное развитие, особенно в сфере промышленного производства, но были и упущенные возможности, особенно в сельском хозяйстве, политико-правовой сфере, в социальной сфере и сфере образования. На наш взгляд, если бы правительство Александра III продолжило в целом реформаторский курс Александра II, вероятность обострения социальных проблем и скатывания страны к революционному кризису значительно уменьшилась. Но, к сожалению, этого не произошло.

***Литература***


1. Большакова О.В. Реформы и контрреформы 1860-1890-х годов в исторической науке XX в. (обзор) // Россия XX столетия в исторической науке: взгляды, концепции, ценностные подходы. 2000. №1. С. 76-82.
2. Боханов А.Н. Император Александр III. – М.: Русское слово, 1998. – 512 с.
3. Галкин П.В. Земская «контрреформа» или «коррекция реформ» (по материалам избирательных кампаний в Московской губернии) // Русская политология. 2017. №1(2). С. 152-165.
4. Зайончковский П.А. Российское самодержавие в конце XIX столетия. – М.: Москва: Мысль, 1970. – 442 с.
5. Захаров В.Ю., Иванова А.Н. Всеобщее начальное образование в Российской империи в XIX - начале XX вв.: причины неудачи реформы. // ЛОКУС, 2019, №2. С. 11-26.
6. Иванова Н.А., Желтова В.П. Сословное общество Российской империи (XVIII- начало XX вв.). М., «Новый хронограф», 2010. – 752 с.
7. История СССР 1861-1917. Учебник для студентов пед. унтов. Под ред. Тюкавкина В.Г.. М., «Просвещение», 1989. – 463 с.
8. Литвак Б.Г. Переворот 1861 г. в России: почему не реализовалась реформаторская альтернатива. М., «Политиздат», 1991. – 302 с.
9. Мазалова М.А., Уракова Т.В. История педагогики и образования. М., «Высшее образование», 2006. – 184 с.
10. Сухова О.А. Десять мифов крестьянского сознания. Очерки истории социальной психологии и менталитета русского крестьянства (конец XIX – начало XX вв.) по материалам Среднего Поволжья. М., Росспэн, 2008. – 679 с.

11. Троицкий Н.А. «Народная воля» перед царским судом. – М.: Саратов: Издательство Саратовского университета, 1983. – 428 с.
12. Троицкий Н.А. «На земле стоит комод…». Александр III: время, правление, личность. // Свободная мысль-XXI. 2000. №5. С. 88-98.
13. Чернуха В.Г. Внутренняя политика царизма с середины 50-х до начала 80-х гг. XIX в. – М.: Ленинград: Наука. Ленингр. отдние, 1978. – 248 с.
14. Чулков Г.И. Александр III. // Императоры. Психологические портреты. М., «Московский рабочий», 1991. С. 257-285.

*Екатерина Скоробогачева (Москва)*

# Сущности и парадоксы искусства К.А.Сомова в оценке современников

Искусство К.А.Сомова характерно для «серебряного века», в нем отражены все противоречия, вся сложность и неоднозначность его искусства, эстетики, философии, мировосприятия. Но и среди представителей «серебряного века» личность Константина Андреевича, отраженная в его творчестве, особенно многопланова. Он, как истинный представитель своей эпохи, искал красоту в добре и во зле, согласно высказыванию С.П.Дягилева, а потому в его отчасти реальных, отчасти фантастичных пасторалях, прогулках, маскарадах больше вопросов, чем ответов, больше намеков, чем ясно высказанных фраз, больше мечтаний, чем действительности. Каким же было отношение к столь неоднозначному искусству? Насколько возможно согласиться с ними в наши дни? Выразило ли творчество К.А.Сомова образ своего времени? Ответы позволят найти высказывания современников художника.

Закономерно, что их **отзывы контрастны**, что подтверждает яркую индивидуальность Константина Сомова, глубину и контрастность его образов, их новаторское звучание для своего времени. Наряду с высокими, а порой и восторженными оценками А.Н.Бенуа, С.К.Маковского, нельзя не отметить и ряд негативных высказываний – как, например, слова М.В.Нестерова в письме А.А.Турыгину в 1902 году: «Были мы в Москве на выставке “Мира искусства”… Сомов, хотя и оценен в 12 тысяч, но до жалости плох…» [4, с. 321]. Однако М.В.Нестерову принадлежит и совершенно иное высказывание 1911 года: «Выставленный здесь на “Мир искусства” новый большой портрет Сомова с некоей Носовой – вот, брат, истинный шедевр! – произведение давно жданное, на котором отдыхаешь. Так оно проникновенно, сдержанно благородно, мастерски законченно. Это не Левицкий и не Крамской, но что-то близкое по красоте к первому и по серьезности ко второму» [4, с. 321]. В.М.Васнецов, которому характер творчества К.А.Сомова, обращен-

ный, прежде всего, к Западной Европе, не был особенно близок, все же оценивает его достижения положительно, называя Константина Андреевича одним из тех молодых художников, кто составил основу объединения «Мир искусства» [2, с. 402]. Столь же уважительно отношение к его произведениям у В.А. Серова, о чем, в частности, свидетельствует их переписка [8, с. 318].

В отношении негативных высказываний в адрес произведений К.А.Сомова С.К.Маковский в монографии «Силуэты русских художников» замечает: «Скептицизм даже по отношению к таким бесспорным мастерам, как Сомов и Врубель, царит по-прежнему…» [3, с. 127]. Порой неоднозначность оценок свойственна и высказываниям одного и того же критика – как, например, прославленного искусствоведа и художника Александра Николаевича Бенуа, который писал о художнике: «Сомова мы причислили к художникам-западникам, но это верно только в известном смысле, а именно в том, что в нем нет ничего старорусского, московско-русского. Однако ж «русское», в конце XIX века, не может исчерпываться Москвой XVII века, и потому Сомов, не походя ни в чем ни на Васнецова, ни на Малютина, тем не менее, может и должен считаться вполне русским художником» [1, с. 418]. Данное высказывание, несомненно, справедливо, емко характеризует суть творчества К.А.Сомова. Также Бенуа, стремясь дать объективную оценку творчеству К.А.Сомова, заключает: «Сомов не может считаться великим художником» [1, с. 418], но затем, продолжая рассуждения, высказывается следующим образом: «…его искусство – настоящий, драгоценный алмаз, быть может, и не особенно крупный, чистейшей воды» [1, с. 417]..

Характеризуя творчество Константина Андреевича в статье «К.А.Сомов», А.Н.Бенуа высказывает не менее обоснованные и острые **суждения в отношении стиля, техники, мастерства, тем и идей произведений,** а также влияний на его творчество и, в свою очередь, воздействия его искусства на современных ему художников. О стиле, манере исполнения, технике художника А.Н.Бенуа пишет: «В неподдельной изломанности, в искреннем жеманстве Сомова… скрыта неувядаемая острота. Сомов большой рисовальщик. Он мастер линий, он маг линий» [1, с. 417]. Не менее профессиональным магом линий и вдохновенным стилизатором может быть назван современник Константина Сомова Иван Билибин, но если в «почерке» первого преобладало обращение к европейской старине, то доминан-

той художественного языка второго являлись фольклорные традиции Руси [9, с. 183].

Интересны воспоминания А.П.Остроумовой-Лебедевой в отношении самобытности ранних произведений К.А.Сомова – студента Императорской Академии художеств, мастерской И.Е.Репина: «Всеобщее внимание в классах обращал на себя Сомов… Этюды он писал престранные. Ученики Академии постоянно бегали смотреть, как он работает. Натурщики его были бледно-беловато-голубые, с розовыми коленями и локтями. Чувствовалась какая-то изломанность, неестественность, и в то же время этюды его привлекали общее внимание, притягивали, интересовали» [5, с. 55]. И.Е.Репин в письме 1899 года высказывался о своем ученике предельно кратко: «Наш гений Сомов!» [6, с. 1].

Несомненно, что индивидуальность творческой манеры К.А.Сомова во многом сложилась уже в студенческие годы. Так, художник С.И.Фролов, занимавшийся также как и Сомов в мастерской И.Е.Репина писал: «И недаром его (Репина – Е.С.) многолетние ученики…ни мало не утратили своей оригинальности, в смысле внешности мастерства, ни своей самобытности. Малявин и Сомов, Билибин и Кустодиев…ни на одном из них не сказалось столь обычное давление профессора» [7, с. 2].

Отмечая мастерство К.А.Сомова уже в зрелый период творчества, в частности, его акварели, С.К.Маковский пишет: «Акварели Сомова …могут украсить любую выставку…» [3, с. 133], а Павел Этингер делает такое заключение о творческой манере Сомова: «…Следует подчеркнуть преобладание декоративной стилизации в произведениях Сомова, его постоянное тяготение к пикантной игре и лукавой иронии…» [10, с. 464]. Их высказываниям соответствуют и слова Г.Уолпола: «Он пишет изысканно, с тщательностью и точностью, которые знают лишь немногие современные живописцы, но это сильно искушенная точность» [10, с. 475].

Определяя **темы искусства** К.А.Сомова, его особенно характерные образы, А.Н.Бенуа пишет о его «дачах» и «дамах в кринолинах», «скурильных господах», «маркизах и феях» и замечает: «Сомов редко изображает современность. Лишь в нескольких портретах удивительно сильных и характерных, лишь в своих серьезных, точных и тонких пейзажных этюдах прибегает он к копированию природы, действительности. Все остальные его произведения изображают или совершенно фантастичные явления или давно прошедшие времена»

[1, с. 414]. Его словно дополняют слова поэта М.А.Кузмина: «Фейерверк, радуга, иллюминация – любимые темы Сомова. Маскарад и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений, привлекают часто художника» [10, с. 471].

Данное высказывание необходимо пояснить, ибо оно вызывает множество вопросов, а именно: почему художник избирает такие сюжеты, почему столь узок и, на первый взгляд, ограничен набор его образов, персонажей, каково звучание, **настроение произведений**? Бенуа, рассуждая об этом, характеризует творчество Сомова, как «до последних пределов утонченное, болезненно-чуткое, горячечно-прекрасное и загадочное» [1, с. 415]. Ему вторит С.К.Маковский: «Сомов отдает дням минувшим тоску свою и насмешку. Призраки, которых он оживляет, знакомы ему до мельчайших подробностей. Он знает их мысли тайные и вкусы, и пороки, одним воздухом дышит с ними, предается одним радостям и печалям… Его искусство какое-то щемящее, сентиментально-ироническое и немного колдовское приятельство с мертвыми. Среди современников он чувствует себя одиноким» [3, с. 68].

Нельзя не признать объективность приведенных суждений, если рассматривать центральные, особенно характерные произведения Константина Сомова: «В боскете» (1898-1899), «Спящая молодая женщина» (1909), «Фейерверк» (1922) и многие другие. Однако ряд критиков оценивают настроение произведений К.А.Сомова несколько иначе. Например, С.П.Яремич пишет о пейзажах Сомова: «Но сколько здесь проникновения, сколько жизни, волшебного света» [10, с. 460].

А.Н.Бенуа находит некоторые **аналогии** искусства К.А.Сомова на Западе: «Сомов имеет близких себе художников на Западе. Несомненно, мюнхенцы Хейне и Диц, англичане Бердсли и Кондер, бельгийцы Минне и Дудле – все родственные между собой художники – имеют много общего с Сомовым. Но как и они все независимы друг от друга, так точно и Сомов, рядом с ними, вполне самобытное явление…» [1, с. 414]. В заключениях Бенуа особо ценно и то, что он находит созвучия искусства Сомова в ушедших эпохах: это творчество Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи, Ватто и Фрагонар. Его словам соответствует оценка С.К.Маковского: «Когда мы смотрим на «Колдовство» [другое название «Волшебство» – Е.С.] Сомова, на эту худую женщину с бледными зрачками и большим лбом – страшную в своем уродливом кринолине – держащую над головой чародейное

зеркало – мы положительно вспоминаем каких-то ранних «святых» треченто и кватроченто…» [3, с. 191]. Иное сопоставление проводит В.Пика, обращаясь к искусству Сомова: «В его манерности и утонченности, в его неустанном стремлении ко все большей легкости, воздушности замысла и выполнения есть нечто, глубоко роднящее их с тем миром, что воплотил Поль Верлен…» [10, с. 468].

И, пожалуй, именно А.Н. Бенуа, являющийся одним из наиболее характерных представителей «серебряного века» [1; 11], особенно точно характеризует **смысл искусства** К.А.Сомова и художников, близких ему по духу: «В их странной смеси уродливого и прекрасного, удивительного совершенства и странной немощи обнаруживается трагедия человеческой души, достигшей высшей точки своего развития, рвущейся уйти в другие загадочные миры и все же привязанной к житейской прозе, к скучной действительности» [1, с. 414]. И далее, в той же статье «К.А.Сомов» Бенуа делает заключение о соответствии искусства К.А.Сомова своей эпохе: «Все его произведения насквозь проникнуты духом нашего времени – безумной любовью к жизни…и в то же время каким-то грустным скептицизмом, глубочайшей меланхолией от «недоверия» к жизни» [1, с. 417].

Итак, сравнив высказывания современников об искусстве Константина Андреевича Сомова, обозначив наиболее емкие среди них, следует определить значение его творчества для эпохи конца XIX – начала XX века и для наших дней. Сомов является выразителем характерных настроений и идей своего времени, он – профессионал, причем отличающийся ярко индивидуальным образным языком, творчество которого цельно, определенно и законченно в идейном плане. Подтверждением этого могут служить слова С.К.Маковского: «…Передовые русские художники действительно ценны, интересны, нужны всему культурному миру – как оригинальные выразители современности, сумевшие не утратить национального акцента, воспользовавшись всеми “открытиями” западных мастеров. Главная заслуга в этом “освобождении” русской живописи принадлежит, бесспорно, группе “молодых”, объединившихся… под знаменем журнала “Мир искусства”: К.Сомов, Александр Бенуа, Лансере, Бакст, Добужинский, Остроумова-Лебедева. Этих художников, тонких стилистов формы, мне бы хотелось назвать “ретроспективными мечтателями”» [3, с. 188].

Значимость образов, настроений и идей произведений К.А.Сомова для его времени бесспорна – он тонкий выразитель одной

из граней мироощущения эпохи рубежа XIX–XX столетий. С этой точки зрения возможно согласиться со словами А.Н.Бенуа, который называет картины Сомова «самыми удивительными классическими произведениями» [1, с. 419], а также словами Е.С.Михайлова (племянник К.А.Сомова, сын его сестры А.А.Сомовой-Михайловой): «Сомов является одним из самых ярких выразителей петербургского объединения художников “Мир искусства”» [10, с. 488].

Однако, оценивая искусство К.А.Сомова с позиций современности, обращаясь к вершинам отечественного творчества, его едва ли возможно назвать классиком. И тем более важны слова А.Н.Бенуа, который прозорливо определяет место его искусства в истории культуры России, философии творчества и мировоззрении отечественных художников: «До сих пор русская духовная жизнь озарялась, правда, ослепительно яркими, иногда грозными, иногда дивно-прекрасными зарницами, обещавшими радостный и светлый день, но мы теперь во всяком случае переживаем не этот день…» [1, с. 419].

К.А.Сомов – исключительно талантливый, яркий представитель эпохи рубежа XIX–XX вв., сумевший совместить в своем столь емком творчестве многие контрасты: реалистический стиль и символику, следование традициям и новаторство, национальную самобытность и западничество, шутку и тоску, изысканность и гротеск. Следовательно, его условно можно назвать «классиком», но «классиком» только своего времени, выразителем сущностей и парадоксов полного противоречий «серебряного века».

### *Литература*


1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 446 с.
2. Васнецов В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с.
3. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с.
4. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Письмо И.Е. Репина А.А. Куренному. 29 января 1899 г. ОР ГТГ. 30/23, с. 1.
5. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Фролов С.И. Рукопись (отрывок) «Репин – руководитель

мастерской в Петербургской Академии художеств. 1900-1904». ОР ГТГ. 27/2. с. 1-2.
6. Нестеров М.В. Давние дни. Встречи, воспоминания. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
7. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М.: Центрполиграф, 2003. 1056 с.
8. Серов В.А. в переписке, документах и интервью. Т. I. Л.: Художник РСФСР, 1985. 486 с.
9. Скоробогачева Е.А. Специфика претворения художественных традиций Северной Руси и их значение в творчестве И.Я. Билибина // Обсерватория культуры. М., 2015. № 1. С. 77–83.
10. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. 624 с.
11. Сто работ Александра Бенуа. Каталог выставки галереи «Наши художники» 23 мая – 23 июля 2013 года. М.: Петроний, 2013. 247 с.

*Надежда Ганенко, Татьяна Зайцева (Петербург)*

# Неизвестный С.И.Танеев: «4-хголосная фуга. По случаю торжественного въезда полковника Горлопанова в столицу»

Опера «Орестея», кантаты «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма», симфонии, хоры, камерно-инструментальные циклы, романсы С.И.Танеева по праву входят в золотой фонд русской музыки. Эти произведения неоднократно издавались, а также рассматривались исследователями. Однако и поныне остается немало сочинений Танеева, обойденных вниманием издателей, исполнителей и ученых. Таковы произведения, созданные для рукописного любительского журнала «Захолустье»[1]. Отчасти это объяснимо: до сих пор не существует издания, которое включило бы все сохранившиеся «захолустные» миниатюры Танеева. Из сорока шести известных нам произведений издано тридцать пять: пять – самим композитором[2], остальные тридцать опубликованы посмертно.

В процессе подробного изучения произведений для «Захолустья» нам удалось обнаружить[3] в архивах ***одиннадцать неизданных*** миниатюр, из которых ***шесть*** ранее ***не были упомянуты*** в литерату-

---

[1] Впервые шесть завершенных, но неизданных «захолустных» романсов представил в статье Б. Асафьев (1916) [5]. С. Попов привел основные сведения о 32 неизданных произведениях (1925) [10]. Л. Корабельникова в своем исследовании рассмотрела некоторые стилистические особенности пяти «захолустных» миниатюр (1986) [7].

[2] Так, в 1881 году был издан *хор «Венеция ночью»* на стихи А. Фета (в составе трех хоров), в 1905 году – *романс для голоса и ф-но «Не ветер, вея с высоты»* на стихи А. Толстого (в первоначальной редакции 1884 года – романс для голоса и ф-но под другим названием «Серенада на отъезд маркизы де Фиджи»), в 1906 году – *дуэт «Как нежишь ты, серебряная ночь» для меццо-сопрано и тенора с орк. или ф-но* на стихи Ф. И. Тютчева (в первоначальной редакции 1883 года – дуэт для тенора и баса), в 1906 году – *дуэт «Вакхическая песня» для тенора и баса с орк. или ф-но* на стихи А. С. Пушкина (в первоначальной редакции 1884 года – дуэт для двух басов), в 1909 году – *терцет «С озера веет прохлада и нега» для сопрано, альта, тенора с орк. или ф-но* на стихи Ф. И. Тютчева (в первоначальной редакции 1881 года – дуэт для тенора и баса).

[3] В первую очередь в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского. Далее при упоминании этого архива будем использовать его аббревиатуру – ГМЗЧ.

ре. Это: «Сцена из итальянской оперы» (1877), хор «Фиджи» из «Двух триумфальных хоров для въезда гостей» (1879 год), драматическая интермедия «Появление Аполлона» (терцет для трех басов, 16 июля 1886 года), лирическая драма «Похищение Прозерпины» (без даты), авторское переложение итальянской песни «Addio mia bella Napoli» (слова и музыка Т. Коттрау) для четырехголосного смешанного хора (1880) [4].

Среди них – «4-хголосная фуга. По случаю торжественного въезда полковника Горлопанова[5] в столицу» для фортепиано в четыре руки (предположительно, это 1880–1890 годы). Познакомить с неизвестным произведением Танеева, изучить рукопись миниатюры – цель настоящей статьи.

Напомним кратко историю рукописного журнала «Захолустье»[6]. Идея его создания принадлежала Масловым, близким друзьям Танеева. Большинство материалов, входивших в журнал, рождалось в их имении Селище в период с 1876 по 1889 годы. Среди друзей прижилось и другое, шуточное название этого местечка – «Захолустье». Так был назван и журнал, в который помещались рисунки, рассказы, стихотворения всех участников альманаха. В Приложение к журналу входили музыкальные произведения Танеева.

Причем композитор, сочиняя для «Захолустья», пробует себя в разных жанрах, включая те из них, которые станут основополагающими в его творчестве – опера, кантата, романсы и хоры. Вот жанры, в которые Танеев вдохнул новую жизнь и в которых создал свои шедевры. Так, лирическая драма «Похищение Прозерпины», «Сцена из итальянской оперы», драматическая интермедия «Появление Аполлона»[7] предшествуют опере «Орестея». Обращается Танеев к став-

[4] Помимо рукописей ***шести неизвестных произведений*** нами введены в научный обиход: ***2 рукописи лишь упомянутых в литературе*** завершенных произведений: вокальный квартет «Сяду завтра я к окошечку» (3 июля 1887 года), хор «Эвклид» из «Двух триумфальных хоров для въезда гостей» (1879 год), а также ***неизданная кантата*** «Апофеоз художника», обнаруженные нами ***незавершенный вокальный дуэт*** «Доску любили» (без даты)**,** вокальное произведение под названием «Жаба», представляющее новую версию сочинения на стихи А. Фета «Вечер у взморья».

[5] Псевдоним Николая Ивановича Маслова.

[6] Более подробно история создания произведений Танеева для журнала «Захолустье» рассмотрена в наших статьях: *Ганенко Н.* О составе «захолустных» произведений С.И.Танеева [1]; *Ганенко Н.* Архивные находки: «Два триумфальных хора для въезда гостей» С.И.Танеева (к вопросу об истории создания) [2]; *Ганенко Н., Зайцева Т.* Говорят архивы: С.И.Танеев «Сцена из итальянской оперы» [3]; *Ганенко Н., Зайцева Т.* Об истории создания произведений Сергея Танеева для журнала «Захолустье» [4].

[7] Все приведенные сочинения не изданы.

шему позднее особо близкому ему жанру кантаты: для «Захолустья» он пишет небольшую юмористическую кантату-славление «Апофеоз художника». Композитор создает для журнала шесть романсов, а также делает переложение для хора двух итальянских песен. Но больше всего в «Захолустье» вокальных ансамблей (девятнадцать) и хоров (семь).

Думается, такая жанровая палитра не случайна. Сочиняя для «Захолустья», композитор учитывает интересы и возможности своих друзей – первых исполнителей произведений. Для подобного домашнего музицирования прекрасно подходили именно вокальные ансамбли. Тем более что исполнители, преимущественно мужчины, обладали хорошими голосами. Им композитор доверяет солирующие партии в ансамблях, тогда как женские голоса задействует в хорах. В рукописях возле строчек вокальных партий Танеев не раз указывает псевдонимы исполнителей – Федора Ивановича Маслова (Крючкотвор), Николая Ивановича Маслова (Горлопанов), Владимира Егоровича Маковского (Плодовитов)[8]. В то время, как в автографе «Двух триумфальных хоров для въезда гостей» возле партии сопрано написано: «дамы»[9]. В дальнейшем, перерабатывая и подготавливая к изданию некоторые из «захолустных» вокальных ансамблей, композитор меняет их состав, ориентируясь уже на профессиональных артистов и тембры их голосов. Таковы вокальные ансамбли на стихи А.Фета и А.Пушкина, ор. 18, Ф.Тютчева, ор. 25.

В годы тесного сотрудничества с журналом «Захолустье» Танеев сосредоточен на проблемах «национального», связывая с ними дальнейшие пути развития русской музыки. Свои мысли он нередко фиксирует в записных книжках за 1875, 1877, 1879 годы[10]. «Выработать форму русской фуги, и тогда до сложных инструментальных форм один шаг», – такую задачу он ставит перед собой и отечественными коллегами-современниками в заметке «Что делать русским композиторам?» [9, *312*]. В дальнейшем идея «русской полифонии» становится лейттемой всего его творчества, пронизывающей как музыкальные, так и теоретические опусы («Подвижной контрапункт строгого письма», «Учение о каноне»). И неслучайно свой капитальный труд «Подвижной контрапункт строгого письма» [12] (1909 год) дарит од-

[8] Так, псевдоним Маковского – Немврод Плодовитов — указан у вокальной партии в рукописи дуэта для двух басов «Соловей» (Рукопись В¹ № 556, ГМЗЧ).

[9] Ремарка зафиксирована в обеих рукописях (В¹ № 546 – партитура, № 390 – партии, ГМЗЧ).

[10] Материалы Записных книжек Танеева подробно рассмотрены в монографии Г. Лукиной [9, *12-29*].

ному их первых М.А.Балакиреву. Тем самым Танеев словно предлагает главе новой русской школы объединить усилия в поисках «русской идеи» современного музыкального искусства[11].

Причем, уже в «захолустных» произведениях Танеев прибегает не только к приемам полифонического развития, но и к полифоническим формам. Например, в основе вокальных миниатюр «Фонтан» и «Специалист подобен флюсу» лежит фуга. Композитор поясняет это соответствующими ремарками в рукописях: «3-х-голосная фуга»[12], «Фуга» [подчеркивание авторское][13].

Стремясь «выработать форму русской фуги», Танеев обращается к фортепианной фуге. В качестве пробы пера можно рассматривать его «захолустную» «4-хголосную фугу. По случаю торжественного въезда полковника Горлопанова в столицу» для фортепиано в четыре руки. И не предвосхитила ли «захолустная» полифоническая пьеса знаменитую Прелюдию и фугу gis-moll op. 29 (существующую к тому же в двух авторских версиях – для фортепиано и для двух фортепиано в четыре руки)?

Попутно заметим: фортепианных произведений композитором написано крайне мало. Известно всего тринадцать завершенных сольных фортепианных пьес[14], из которых только две изданы при жизни,[15] и шесть фортепианных ансамблей[16]. Из них пять (четыре скерцо и тема с вариациями) относятся к консерваторским студенческим работам 1873–1874 годов, семь сочинений (четыре сольных миниатюры и три фортепианных ансамбля в четыре руки) написаны для «Захолустья». Казалось бы, Танеев, этот блестящий пианист, должен был предпочесть фортепианную музыку. Однако после создания Прелюдии и фуги – блестящего образца полифонического письма Танеева и вершины всего его фортепианного творчества – композитор к сольным произведениям для фортепиано не возвращался вовсе. Не

---

[11] Подробнее о взаимоотношениях Танеева и Балакирева см. *Зайцева Т.* М. А. Балакирев. Путь в будущее [6, *243-245*].

[12] Рукопись В¹ № 387 из архива ГМЗЧ.

[13] В рукописи В¹ № 386 (ГМЗЧ) содержатся партии альта, тенора, баса, в каждой из которых записано автором: «Фуга».

[14] Кроме того, посмертно, в 1953 году, опубликован незавершенный концерт для фортепиано с оркестром Es-dur [13].

[15] Прелюдия F-dur (1904 год) и Прелюдия и фуга gis-moll op. 29 (1910 год).

[16] Сюда входят изданные композитором два авторских переложения для двух фортепиано Прелюдии и фуги op. 29, увертюры к опере «Орестея», три пьесы в четыре руки из «Захолустья»: два марша, опубликованные в 1981 году, «4-хголосная фуга. По случаю торжественного въезда полковника Горлопанова в столицу», а также юмористическая пьеса «День рождения композитора» (с чтецом). Две последние миниатюры до сих пор хранятся в архивах.

потому ли, что он максимально реализовал свои идеи в этом жанре? При этом Танеев неоднократно включает фортепиано в камерные ансамбли[17], используя богатые тембровые возможности рояля, способного создавать иллюзию звучания многих инструментов симфонического оркестра. Вслед за Прелюдией и фугой ор. 29 (1910) появляется еще один шедевр – фортепианный Квинтет ор. 30 (1911).

Но что же представляла из себя «захолустная» фортепианная фуга Танеева? Откроем страницы рукописи: она не типична для «захолустных» автографов композитора. Большинство рукописей миниатюр, написанных для журнала, Танеев подробно оформляет, сохраняя однажды выбранный тип записи. По этим ремаркам мы зачастую относим произведения к группе «захолустных» миниатюр. Так, в левом верхнем углу он ставит свои инициалы и порядковый номер сочинения: «Собр[ание] соч[инений] Э[хидона] Н[евыносимого][18] № (с указанием номера сочинения) / Приложение к «Захолустью» (с указанием года)».

В рукописи фуги подобных записей нет. Роль титула выполняет первый нотный лист, на котором в центре крупно размашистым почерком выписано название: «4-хголосная / фуга. / По случаю / торжественного въезда / полковника Горлопанова / в столицу»[19]. Тем не менее, произведение это без сомнений написано для журнала, что становится ясно из самого названия.

Пьесы «к случаю» в журнале не редкость. В их числе «Большой Торжественный марш (Jubel March) в четыре руки по случаю дня рождения Графини Рисуевой»[20] (3 апреля 1879 года), «Кадриль в память торжественного празднования 3-х летнего Юбилея журнала Захолустье и открытия Пинакотеки» (18 июля 1879 года), «Марш, написанный по случаю победы, одержанной П. И. Танеевым в Москве, во время катания яиц на пасхе в 1881 году». Названия миниатюр говорят о многом. Свои музыкальные зарисовки Танеев посвящает событиям из жизни авторов – участников журнала. Причем и действительно важные происшествия, и будничные эпизоды преподносятся в заостренной форме, что придает пьесам юмористический оттенок. Такова «4-хголосная фуга. По случаю торжественного въезда полковника

[17] Так, Танеевым написано четыре ансамбля с фортепиано: квартет ор. 20, трио ор. 22, квинтет ор. 30, соната для скрипки и фортепиано.
[18] Псевдоним Сергея Ивановича Танеева.
[19] Перед словами «в столицу» были записаны, но затем вычеркнуты одно или два слова. К сожалению, разобрать их невозможно.
[20] Псевдоним Варвары Ивановны Масловой.

Горлопанова в столицу». Здесь можно провести параллель с известным шуточным программным произведением молодого И. С. Баха – «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», в заключение которого звучит фуга, снабженная авторской ремаркой «В подражание рожку почтальона». И не стало ли это Каприччио прообразом музыкальных шуток Танеева? Тем более что в данной фуге явную оглядку на Баха выдает начало темы (первые четыре звука), ассоциирующееся с мотивом фуги As-dur из II тома Хорошо Темперированного Клавира. А с творчеством И.С.Баха – своего заочного учителя – Танеев был очень хорошо знаком.

Напрашивается и другое сравнение – с картинами известных русских художников XIX века Григория и Никанора Чернецовых. Напомним, что Григорий Чернецов, будучи придворным живописцем на содержании от Кабинета Его Величества, был призван запечатлеть особо значимые события в истории России.

В качестве своеобразного малого «государства» рассматривал «Захолустье» и Танеев. Не потому ли в духе придворных живописцев, но, конечно, куда в более скромных тонах он рисует приезд – парад военного Н.И.Маслова (полковника Горлопанова)[21]? Причем, у Танеева торжественное событие получает юмористическую окраску. Наряду с грандиозными по замыслу и воплощению полотнами Гр.Чернецова «Парад и молебствие по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837 год) и, написанной вместе с братом, картиной «Парад по случаю открытия памятника Александра I в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 года» (1834 год) «захолустные» музыкальные миниатюры Танеева с подобными названиями выглядят еще более забавно.

Здесь композитор продолжает и линию комического, идущую от Даргомыжского и «кучкистов». Такова 16-ти тактовая фортепианная «Элегия на смерть комара» М.Балакирева. Подзаголовком «Реквием» автор миниатюры подчеркивает всю комичность представленной сцены[22]. Обратим внимание: приведенные музыкальные произведения написаны молодыми композиторами для своих друзей в обстановке, способствующей свободному полету творческой фантазии музыкантов.

---

[21] О Николае Ивановиче Маслове (1853-1920) сохранилось не так много сведений. Известно, что он окончил Военно-юридическое училище в Петербурге [11, *61-62*].

[22] См.: *Зайцева Т.* М. А. Балакирев «Путь в будущее» [6, *685*].

Использование псевдонимов, акцентирующих особенности характера и поведения Танеева и его друзей, – еще одна отличительная черта их общения. Многие из вымышленных имен прижились надолго и со страниц журнала переходят в переписку приятелей. Так, Танеев слыл Эхидоном Невыносимовым или Ядовитовым. Этими прозвищами (или инициалами Э.Н.) он подписывает свои произведения. Псевдоним Н.И.Маслова (полковника Горлопанова), использованный в названии фуги, подтверждает принадлежность произведения «Захолустью».

К сожалению, пока не ясно, почему именно этот приезд полковника Горлопанова был торжественно отмечен фугой. Осложняет поиск ответа то, что в рукописи не указан год написания произведения, а стоит лишь дата. Так, в правой нижней части первого, титульного листа простым карандашом тонко, но крупно записано: «15 Декабря». Вероятно, эта ремарка сделана, когда произведение было полностью зафиксировано.

Автограф 4-хголосной фуги представляет собой беловик (52 такта)[23]. В нотной записи исправлений нет: случай для Танеева довольно редкий. Во многих его беловиках с полностью сложившимся нотным материалом встречаются исправления уточняющего характера. В данном случае, как можно предположить, Танеев переписывал нотный текст фуги с другой рукописи и при этом очень торопился. Неслучайно почерк становится все более небрежным к концу рукописи: ноты четко не прописаны, штили и ребра неровные, обозначение тремоло во второй партии записано неаккуратно, слишком размашисто. Вся запись выполнена черными чернилами разного насыщения. Там, где чернила заканчиваются, запись становится более четкой. Как только композитор обмакивает перо, вероятно, быстро и торопясь, из-за лишних чернил ноты выходят крупнее. Как результат – смазанные чернила, кляксы. Не дожидаясь, когда чернила просохнут (либо, не имея под рукой пресс-папье), Танеев переворачивает нотный лист. Таким образом, фрагменты нотного текста, записанные в нижней части второго и третьего листа отпечатывались на соседних (оборотах первого и второго) листах.

Для этой рукописи Танеев использует два двойных листа вертикального формата размером 335×260 мм по 14 нотных строк. Нотный материал располагается на обороте первого листа, втором, третьем

[23] Рукопись В¹ № 345 хранится в архиве ГМЗЧ.

листах и их оборотах. Нотный текст (как и положено пьесе в четыре руки) изложен на четырехстрочной системе с авторскими ремарками на втором листе *primo* (слева от 1-й и 2-й), *secondo* (слева от 3-й и 4-й нотных строк).

Для композитора эта фуга становится, в первую очередь, программным сочинением, аналогичным уже упомянутой фуге И.С.Баха из «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Подчеркивая особую торжественность события, Танеев открывает пьесу мощным вступлением, обозначенным в рукописи темпом *Adagio*. Используя вступление, а не традиционную для цикла прелюдию, композитор приближается к трактовке фуги Бахом в рамках сонатного цикла: «Бах рассматривает здесь вступление как незамкнутую, открытую часть, гораздо более непосредственно переходящую в фугу, чем то бывает в самостоятельном цикле» [8, *211-212*]. Вероятно, Танееву понадобилась трактовка формы, чтобы на страницах миниатюры кратко рассказать о торжественном и одновременно стремительном «въезде полковника Горлопанова в столицу». А, быть может, и передать энергичность характера или поведения героя.

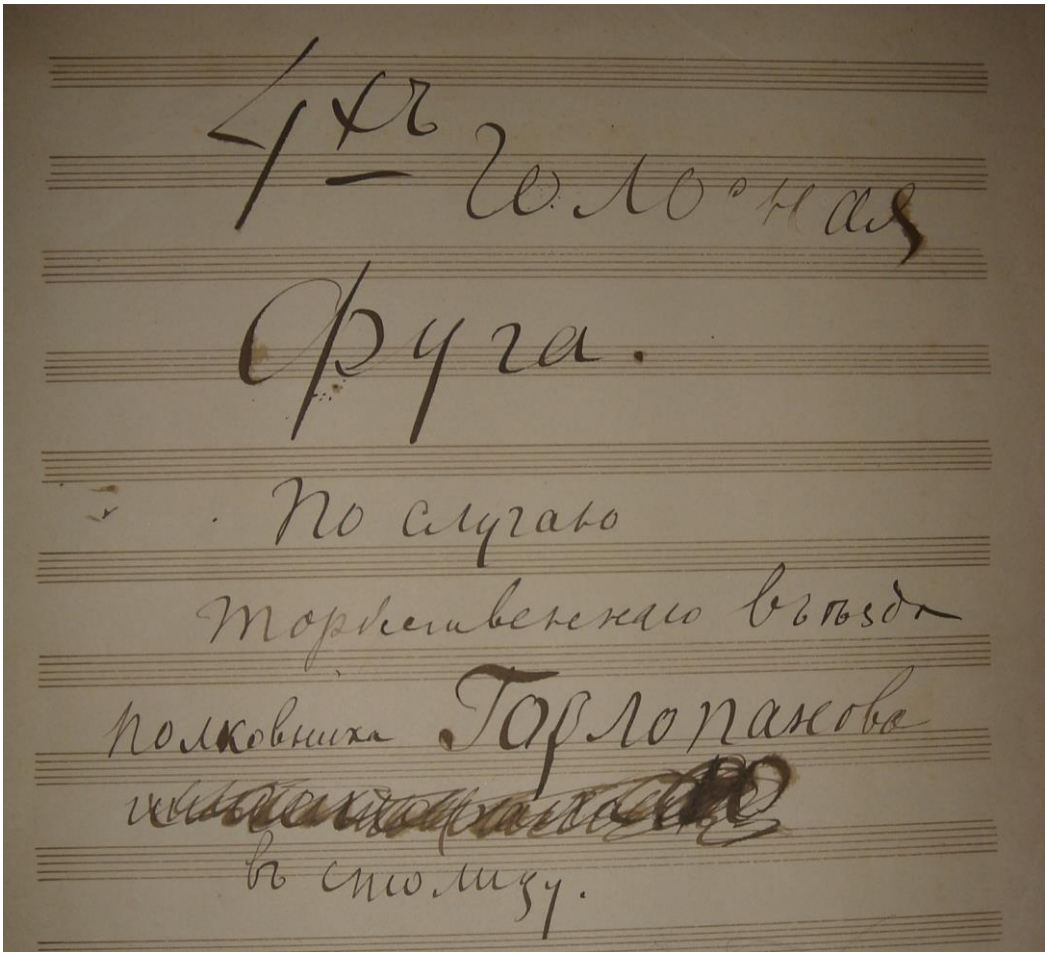
В 52-х тактах пьесы, написанной в светлом C-dur в размере *C*, Танеев вмещает и вступление (*Adagio*), и фугу (*Allegro*). Тоническое трезвучие, звучащее громогласно весь первый такт в обеих партиях с тремоло в басу, сменяет энергичная унисонная тема в пунктирном ритме, подводящая к доминанте. Указание *cresc.* в 8-м такте призвано для торжественного завершения раздела *Adagio.*

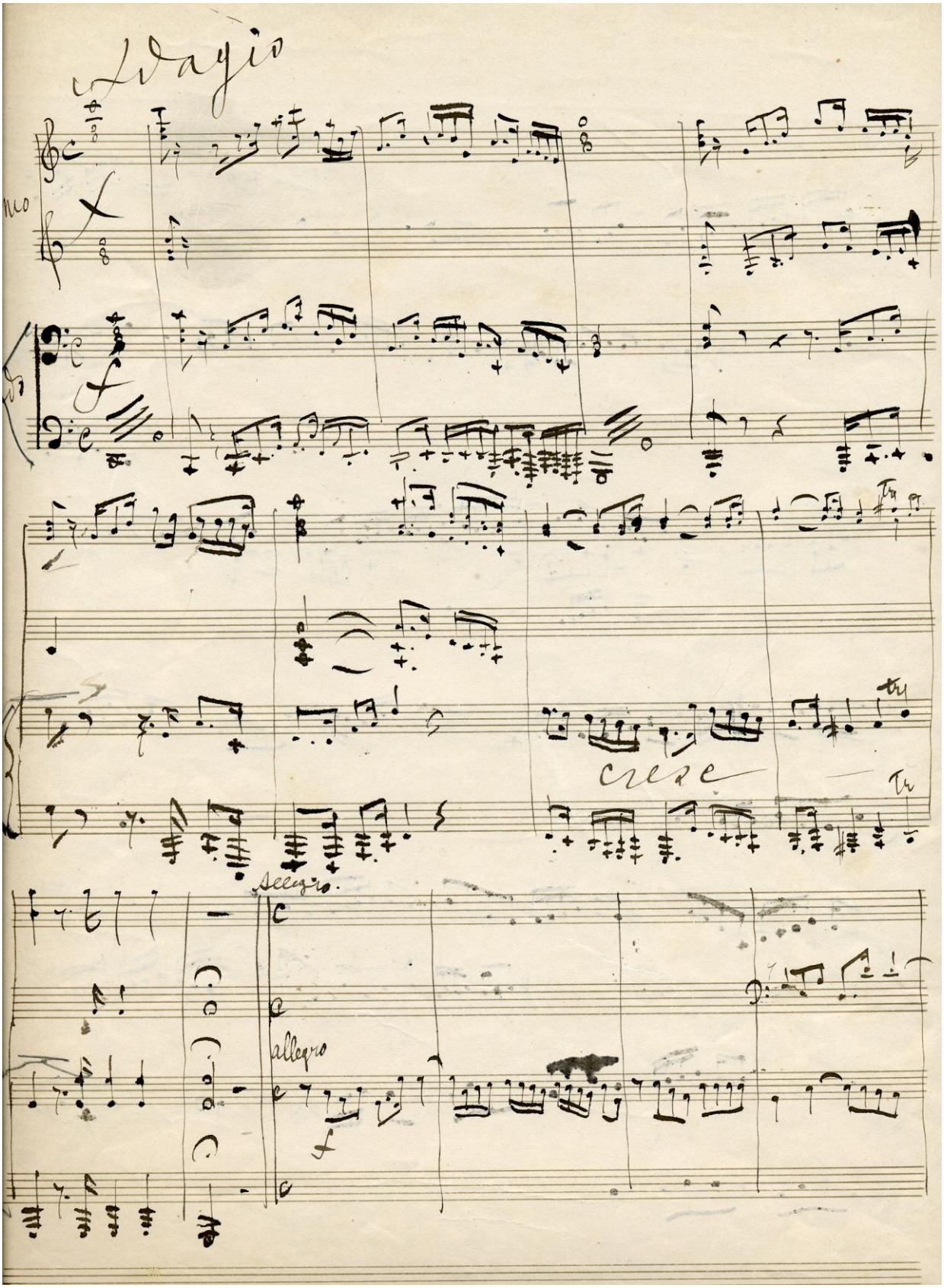
Мотивно-динамическая, быстрая, начинающаяся со слабой доли (ямбический мотив), тема фуги, словно сжатая пружина, наполнена внутренней энергией. Звучащая в темпе *Allegro* и в динамике *f* тема содержит и призывные скачки на квинту, октаву, и поступенный бег шестнадцатых. В миниатюре Танеев предстает мастером полифонического письма. В 40 тактах фуги композитор демонстрирует все этапы ее построения: от экспозиции, где тема проводится четырежды, поднимаясь постепенно в своих проведениях от баса к верхнему голосу, до укороченной репризы. Все события, будь-то проведения тем, модуляции, интермедии проносятся молниеносно. Так, например, модуляция в параллельный a-moll в интермедии (отмеченная ремаркой *dim.* в 25-м такте) всего за один такт подводит к свободной части, где на *p* звучит тема уже в G-dur (27-й такт). Органично обрамляет фугу тема вступления, проходящая в сокращении (четыре такта) и в темпе фуги (*Allegro*). Похожий прием объединения формы Танеев применит

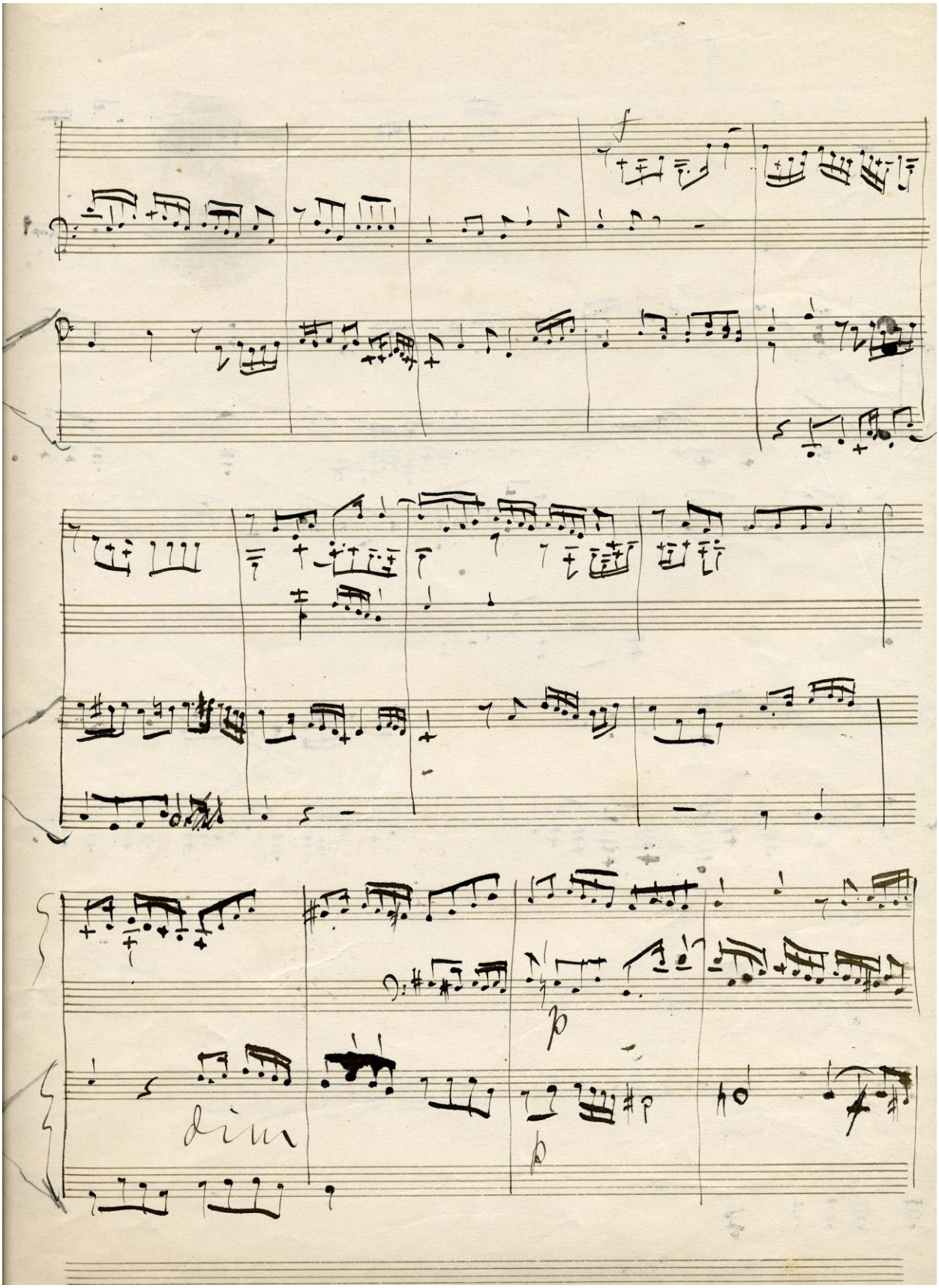
в своей Прелюдии и фуге ор. 29, где фрагмент из прелюдии прозвучит в кульминации фуги.

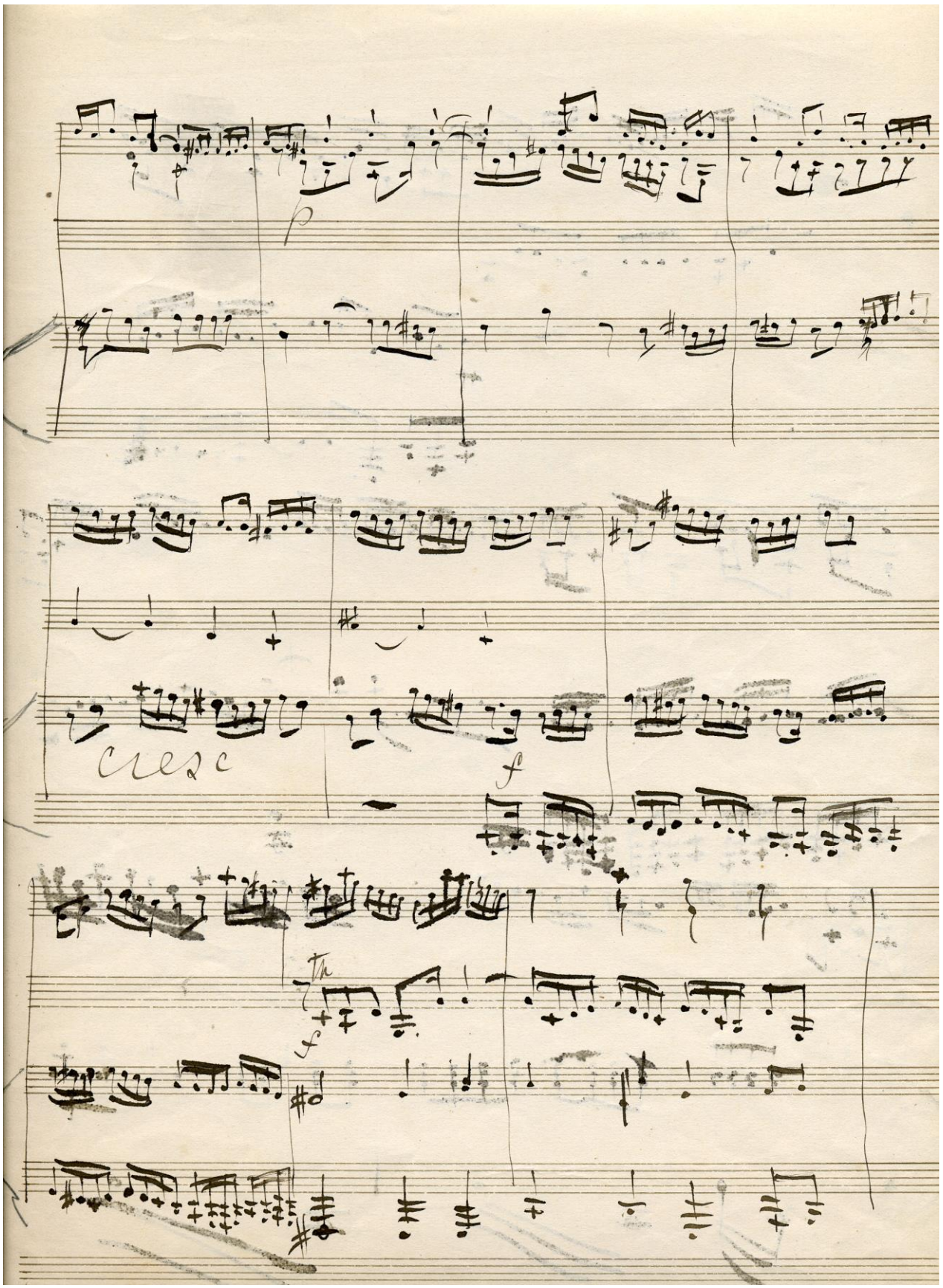
Композитор, вероятно, адресуя рукопись исполнителям, подробно выставляет динамику в особо важных фрагментах пьесы. Так, помимо разделов *Adagio* и *Allegro* ремаркой *f* снабжены основные проведения тем (в экспозиции и репризе в 19-м, 34-м, 37-м, 39-м тактах). Интермедия подготавливает мощное появление темы в репризе (c*resc.* в 33-м такте), которая звучит одновременно в двух голосах в нижнем регистре на *ff* (в 40-м, 43-м тактах). Завершение пьесы подчеркнуто указанием *rit.* (в 51-м такте).

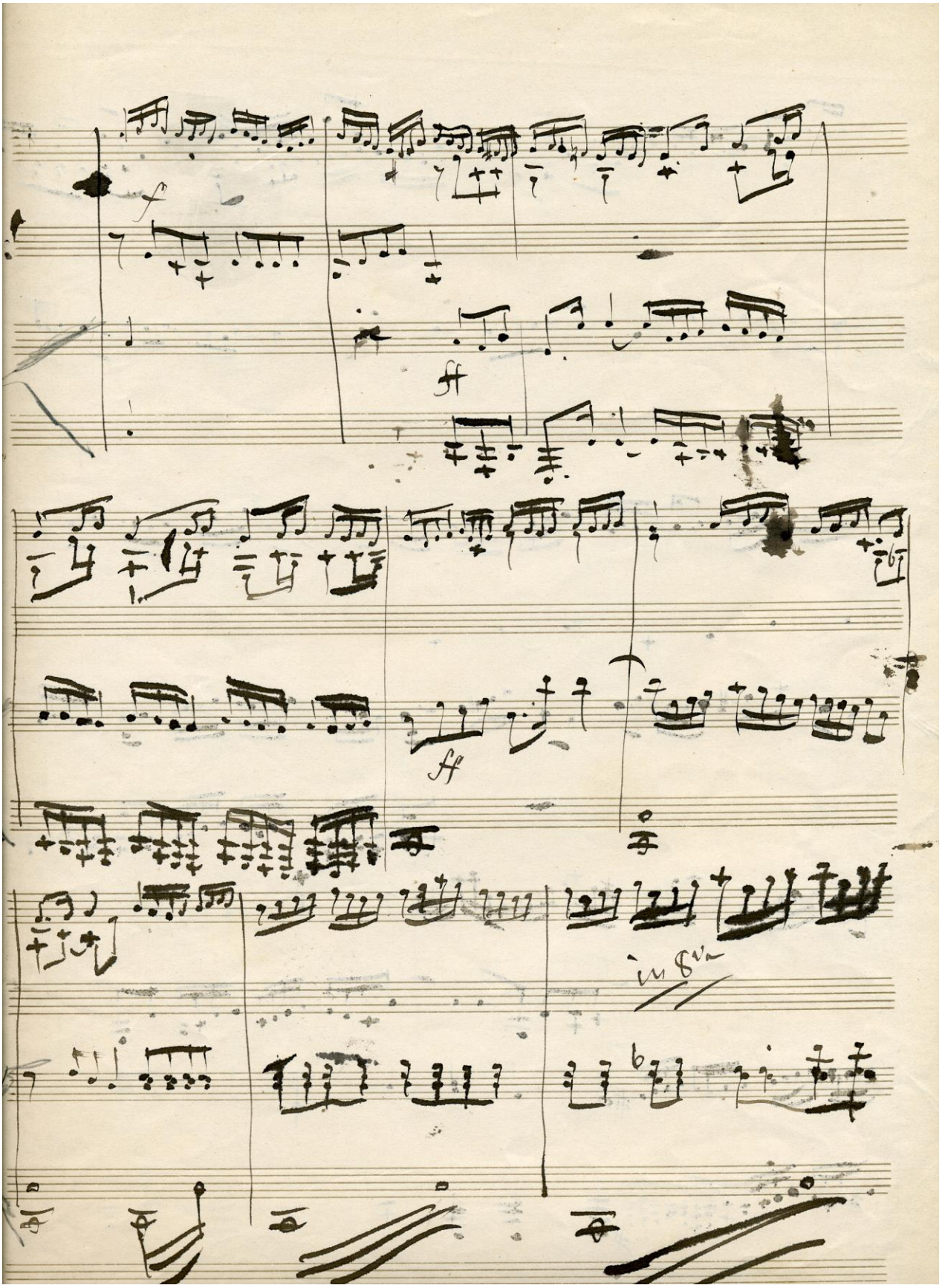
Заметим: фортепианные ансамбли в творчестве композитора редки. Известны два авторских переложения – Прелюдии и фуги gis-moll и увертюры к опере «Орестея». К ним следует добавить два изданных «захолустных» Марша в четыре руки и неопубликованную шуточную миниатюру «День рождения композитора». Тем ценнее находка еще одного ранее неизвестного фортепианного ансамбля. Впереди – его публикация и исполнение.

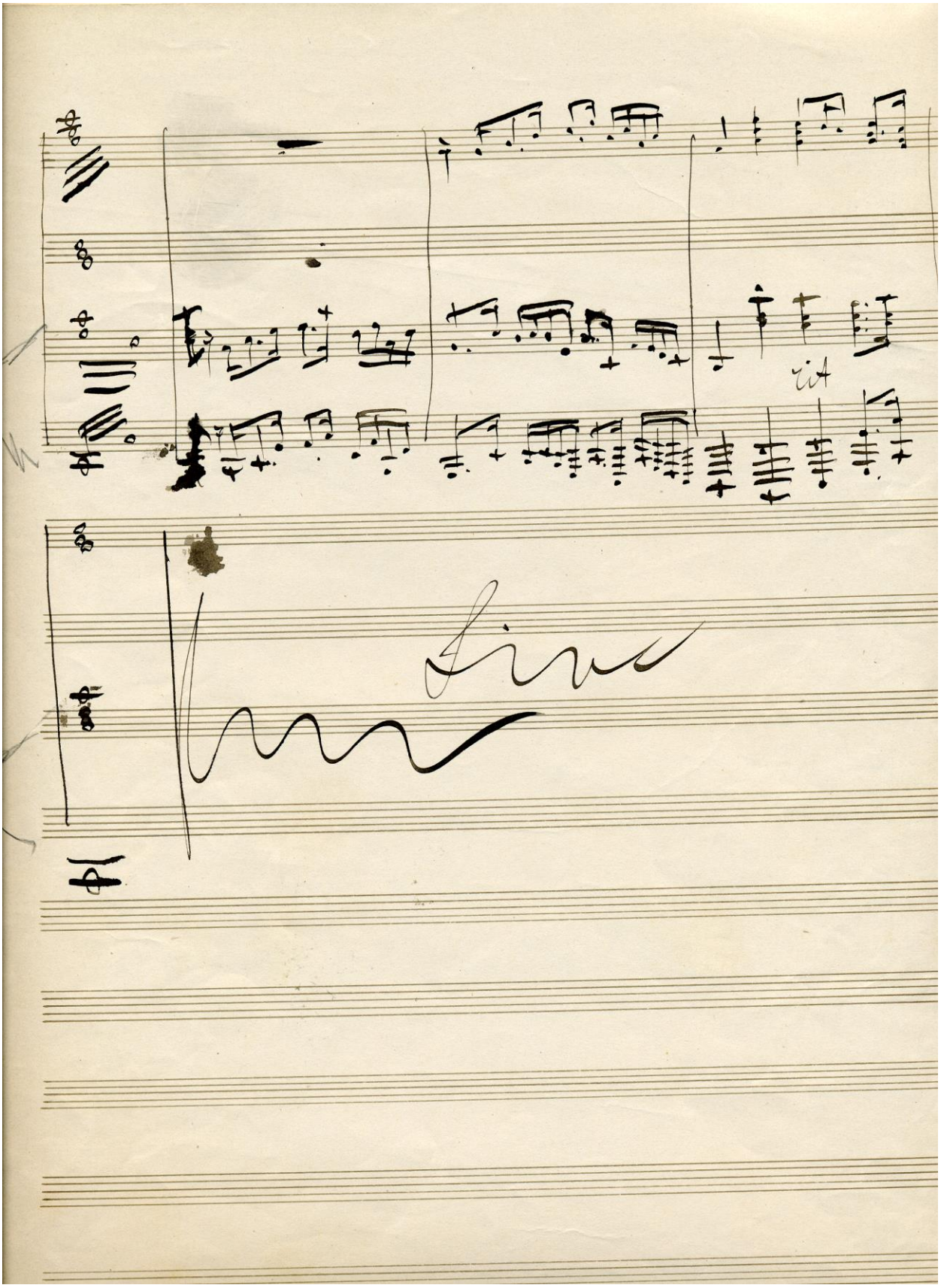



Adagio
cresc
Allegro.
allegro


f
p
dim
p


p
cresc
f
f


f
ff
ff



***Литература***

1. *Ганенко Н.* О составе «захолустных» произведений С. И. Танеева // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 61–68.

2. *Ганенко Н.* Архивные находки: «Два триумфальных хора для въезда гостей» С. И. Танеева (к вопросу об истории создания) // Музыковедение. 2014. № 5. С. 45–51.

3. *Ганенко Н., Зайцева Т.* Говорят архивы: С. И. Танеев «Сцена из итальянской оперы» // Художественное образование и наука. 2019. № 3. С. 85–89.

4. *Ганенко Н., Зайцева Т.* Об истории создания произведений Сергея Танеева для журнала «Захолустье» // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 122–137.

5. *Глебов И.* Романсы С. И. Танеева // Музыкальный современник. Петроград, 1916. 25 с.

6. *Зайцева Т.* М. А. Балакирев. Путь в будущее. СПб.: Композитор, 2017. 752 с.

7. *Корабельникова Л.* Творчество С. И. Танеева: историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.

8. *Ливанова Т.* Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч.1. Симфонизм. Москва-Ленинград.: Музгиз, 1948. 232 с.

9. *Лукина Г.* Творчество С. И. Танеева в свете русской духовной традиции. Москва.: Композитор, 2015. 364 с.

10. *Попов С.* Неизданные сочинения и работы С. И. Танеева // С. И. Танеев. Личность, творчество и документы его жизни / сост. К. Кузнецов. М.-Л.: Музгиз, 1925. С. 109–186.

11. *Слуцкая Т.* «Очень хочется в Селище…» (Танеев и семья Масловых) // Новое о Танееве. К 150-летию со дня рождения / сост. Е. В. Фетисова, научн. ред. М. В. Есипова, М. П. Рахманова. Москва: ООО «Дека-ВС», 2007. С. 57–68.

12. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма / Ред. С. С. Богатырев. Москва.: Музгиз, 1959. 383 с.

13. Танеев С. Сочинения для фортепиано / Ред. П. А. Ламм, В. Я. Шебалин. Москва.:Государственное музыкальное издательство, 1953. 165 с.

*Галина Скотникова (Петербург)*

# «Тютчев в русской музыке». Из переписки С.Н.Дурылина и Н.К.Метнера

Феномен масштабного эпистолярного общения русской интеллигенции, пережившей исторический перелом начала XX века, свидетельствует о её верности исконной национальной традиции «сердечной мысли», глубоко личностного и ответственного осмысления идей и событий. Кроме того, как известно, именно слово, живое и одухотворённое, является в русской культуре основной культуросозидающей силой, имеющей целью внутренний рост взыскующей правды личности.

В жизни Николая Карловича Метнера (1881–1951) и Сергея Николаевича Дурылина (1886-1954) переписка со многими корреспондентами играла значительную роль, как и у большинства представителей интеллигенции, дореволюционной поры. Достаточно сказать, что наследие каждого из них содержит около двух тысяч писем. Однако, в этом огромном наследии писем, которые они отправили друг другу, совсем немного, считанные единицы. Например, переписка Н.К.Метнера и его близкого друга и единомышленника – Ивана Александровича Ильина (1883–1954) [1], блистательного исследователя и истолкователя творчества музыканта [2] – содержит около 700 писем [III].

Для С.Н.Дурылина письмо – «окно в жизнь, в мысль, в искусство», «...самая свободная и таинственная форма письменного общения людей – и самая целомудренная. Письмо – однолюб: оно – по идее, по существу, по форме, по назначению всегда обращено *к одному*, рассчитано на *единственного* читателя, в мире и во времени, и потому те, кто, прочитав, сжигают письма или уничтожают их в конце своей жизни, правы: каждый второй, прочитавший письмо, уже разрушил его форму, его specificum, уже сделал его не *письмом*, а воззванием, обращением, прокламацией, чем-то, обращенным ко всем» [IV, с. 252–253]. Вероятно, Н.К.Метнер согласился бы с такими словами. Для композитора, с глубокой болью и горечью писавшего,

что он был дважды «выдавлен с родины» [3], переписка с соотечественниками, общение с родственными, понимающими душами в условиях не просто иной, но духовно чуждой среды [4] имела важнейшее значение.

Волею судьбы «С.Н.Дурылин стал фактически своим в кругу семьи Метнеров» [VI, 298], войдя в этот круг благодаря личному знакомству и сотрудничеству с Эмилием Метнером (1872–1936), основателем и главным редактором издательства «Мусагет» и журнала «Труды и дни», являясь домашним учителем племянника братьев Метнеров – Андрея Сабурова. Из всех членов семьи самым близким по духовному складу С.Н.Дурылину был Н.К.Метнер. Он называл последнего «гением чистой красоты», чувствуя в его душе звучание струн, созвучных пушкинским.

Познакомившись с Н.К.Метнером в 1910 г., сделавшись его глубоким почитателем, С.Н.Дурылин написал ему в 1912–1913 годах четыре письма, содержащие посвящённые композитору стихотворения [5]. В письме от 26 июля 1913 г. С.Н.Дурылин говорил: «Вы проверили бессмертье фетовских, пушкинских и тютчевских стихов бессмертной тайной Вашего творчества, и вдвойне зазвучали эти «“приветы”, встающие из гроба…». Вы создали то, что создали в своих песнях, только потому, что в Вас есть какие-то поющие частицы Пушкина, Фета и Тютчева, – Вы как-то вторично услышали то, что в первый раз заслышано было ими» [VII, с. 231]. По сути, С.Н.Дурылин обращается здесь к тайне «поэтического перевода» образного строя художественных явлений, отмечая безусловную родственность музыки Метнера и поэзии Тютчева.

Переписка между С.Н.Дурылиным и Н.К.Метнером, не будучи обширной, является необычайно значимой в смысловом, культурологическом аспекте, поскольку композиторское творчество Н.К.Метнера, его место в русской и мировой музыкальной культуре вызывало и вызывает противоречивые истолкования. Споры идут относительно верного ключа к сущностному содержанию музыкального мира композитора, и основ его национального самосознания [VIII]. Представляется, что этот ключ был прозорливо найден С.Н.Дурылиным в статье «Тютчев в музыке», написанной к 125-летию поэта и опубликованной в 1928 г. в сборнике «Урания. Тютчевский альманах».

К написанию статьи С.Н.Дурылина побудили сложившиеся обстоятельства. С 1926 г. он жил в Мураново, имении Баратынских-

Тютчевых, будучи учителем внука Ф.И.Тютчева Кирилла Пигарёва и разбирая архив поэта. Именно в это время он получил предложение подготовить материал для юбилейного сборника, посвященного поэту.

Статью С.Н.Дурылин начал следующими словами: «Есть у Тютчева стих, который выражает и основную тематику его поэзии, и образ её воплощения: “*Гармония в стихийных спорах*” [6]. “*Стихийные споры*” в природе, в человеке, в истории – это, конечно, и есть содержание поэзии Тютчева; “*гармония*” этих «стихийных споров» в *искусстве* – это и есть, конечно, эстетическое свойство поэзии Тютчева, делающее его учителем поэзии для поэтов» [IX, с. 269]. Завершали статью следующие строки: «В Метнере Тютчев нашёл композитора... конгениального, давшего подлинную музыкальную жизнь высоким созданиям его лирики. Творчеством Метнера русская музыка уплатила свой долг лирике Тютчева»[IX, с. 285].

Свой труд С.Н.Дурылин отправил композитору вместе с письмом от 31 января 1929 г., сделав на сборнике надпись: *«Тютчеву русской музыки и глубочайшему истолкователю его “гармоний в стихийных спорах” – Н.К.Метнеру с любовью, признательностью и сердечной давней приверженностью - автор*».

С.Н.Дурылин пишет [X, с. 396]: «самые (и единственно) дорогие для меня страницы написаны о Вас», говорит, что видит в Метнере «лучшего и совершеннейшего истолкователя вещего поэта», любимого с ранней юности; со смущением отмечает свою дерзость: «Я не музыкант – и пишу о музыке, пишу о Вас; я не “специалист по Тютчеву” – и пишу о великом поэте». В письме к А.А.Сабурову [VI, с. 303] С.Н.Дурылин называет музу Н.К.Метнера «музой скорби, величия и чистоты!»

Возможность написать ответ [X, с.395] появилась у Н.К.Метнера только в конце сентября 1929 г. Выражая благодарность за «чудесную и бесконечно лестную статью», музыкант отмечает «редко встречающуюся в подобных статьях ... любовь, то есть опять-таки то же самое *касание* до Вашей души того предмета, о котором Вы пишете». Н.К.Метнер подчеркивает: «А разве смеет кто-нибудь назваться “специалистом” по тому предмету, который не коснулся души его? Именно любовь одна делает “специалиста”, ...ибо она *зряча,* она терпелива, прилежна, верна и глубока. Правда, иногда и ненависть даёт права, но только как оборотная сторона любви, той же зрячей любви» [ X, с. 395].

Н.К.Метнер говорит, что поверил С.Н.Дурылину: «Но поверил не тому, что я в самом деле Тютчев в музыке, но поверил состоявшемуся касанию между нами тремя»[X, с.396].

Обращение к этистолярному диалогу двух высокоодарённых русских интеллигентов, в чьём творчестве трагедийная реальность отечественной культуры оказалась осмысленно преодоленной и высветленной, позволяет полноценнее понимать и историю, и современность.

Имя Сергея Николаевича Дурылина, удивительно разностороннего человека, литературоведа, искусствоведа, этнографа, поэта, прозаика, религиозного писателя, беседовавшего с Л.Н.Толстым, дружившего с В.В.Розановыми и М.В.Нестеровым, родившегося в царствование Александра III и ушедшего из жизни при Хрущёве, принявшего в 1920 г. сан священника, в 1949 г. награжденного орденом Трудового Красного Знамени, начиная с 1990-х годов вызывает неослабевающий интерес [7]. В 1993 году 26 сентября в Болшеве был открыт Дом-музей С.Н.Дурылина в здании, построенном в 1936 г. по совместному проекту С.Н.Дурылина и А.В.Щусева из остатков разрушенного Страстного монастыря. На протяжении многих лет этот дом был духовно-религиозным центром общения. Здесь бывали или находились в переписке с хозяином философы В.В.Розанов, К.Н.Леонтьев, С.Н.Булгаков, священники новомученики Алексей Мечев, Михаил Новоселов, оптинский старец Анатолий Потапов и др.

Неуклонно возрастает и внимание к композиторскому, пианистическому и литературно-эстетическому наследию Н.К.Метнера, человеку, для которого музыкальное творчество, наряду с другими искусствами, было святыней, музыканту-философу, жившему созерцанием существа вещей, представителю русского «творческого акта» [8], композитору, остававшемуся вне Родины национальным художником, классиком русской музыки [9].

### *Примечания*

1. Далеко не случайно текст книги Н.К.Метнера «Муза и мода (защита основ музыкального искусства)», впервые изданной в 1935 г. в основанном С.В.Рахманиновым издательстве «Таир», помещен в собрании сочинений И.А.Ильина.

2. Речь идёи о статьях: «Музыка Метнера (1929, журнал «Русский колокол», Берлин); «О музыке Метнера» (1932, газета «Возрож-

дение», Париж); «Музыка и слово» (1934, газета «Возрождение», Париж) и о трактате «Николай Метнер – композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке» (лекция, прочитанная Ильиным в 1943 в Цюрихе и в 1947 в Цолликоне). Впервые эти труды были опубликованы в России Ю.Т.Лисицей. Кроме того философ посвятил Н.К.Метнеру свои труды «Духовный смысл войны» и «Что такое художественность?»

3. Первый раз Н.К.Метнер оказался за границей на гастролях в 1921 г., отнюдь не стремясь «уехать из России на многие годы», ища стабильности для существования своей семьи в условия рушившейся художественной жизни. В 1933 г., оформив все необходимые документы для концертов в СССР, получил принципиальный запрет на возвращение на Родину.

4. Цивилизацию Запада композитор называет «бесцельной, самодовлеющей и самоуничтожающей», имеющей «также мало общего... с настоящей культурой, как заводная кукла с человеком»

5. «Бор» (08.09.1912), «В тихий нисходишь Аид, о путник путей мусикийских» (09.02. 1913 г., имеющие посвящение: *«Дорогому и бесконечно ценимому Николаю Карловичу Метнеру*»), «Телега» (26.07.1913), «У земли» (16.08.1913). Среди опубликованных сочинений Н.К.Метнера нет ни одного, написанного на слова С.Н.Дурылина 10.

6. *Est in arundineis modulatio*
*musica ripis*
Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.
Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.
Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?
*Ф.И.Тютчев*

7. Приведём ряд изданий: Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография». Кн. I: Исследования / Сост., ред.,

предисл. Анны Резниченко. М.: Российский издательский дом «Регнум», 2010. 512 с.; Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография». Кн. II: Тексты. Библиография / Сост., ред., предисл. Анны Резниченко. М.: Российский издательский дом «Регнум», 2011. 512 с.; *Стукалова И.* Метафизичность бытия в творчестве С. Н. Дурылина. Философия советского подполья. Издательство: LAP LAMBERT Academic Publishing. 72 с.; Творческое наследие С. Н. Дурылина. М.: Совпадение», 2013. 174 с.; *Торопова В. Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. 349с.; 27-28 сентября 2016 г. состоялась III научно-теоретическая конференция «Творческое наследие С.Н. Дурылина», посвященная 130-летию со дня его рождения (1886-2016).

8. Именно такой термин употребляет характеризуя его творчество И.А. Ильин.

9. Состоялся ряд музыкальных конкурсов: I Международный конкурс памяти Н.К. Метнера, сентябрь–ноябрь, 2016; Всероссийский конкурс юных композиторов и музыкальных журналистов имени Н. К. Метнера «Музыкальное творчество: создание и познание», 2018; II Международный конкурс памяти Н.К. Метнера, приуроченный к 140-летию со дня рождения Николая Карловича Метнера – пианиста, педагога и композитора, сентябрь 2019 – январь 2020; объявлен III Международный музыкальный конкурс памяти Н.К. Метнера, сентябрь–ноябрь 2021. Значительным событием стали Международные конференции: «Семья Метнеров и культура Серебряного века». М., 2002; «Семья Метнер в российской и мировой культуре». М. 2012. Осуществлено переиздание дополненной монографии *Долинской Е.Б.* Николай Метнер. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2013. 328 с.

### *Литература*

I. Метнер Н.К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // Ильин И.А. Собр. соч.в 10 томах. М. : Русская книга. Т.6, кн.1. 1996. С. 445-533.

II. Ильин И.А. Собр. соч. кн. в 10 тт. Т. 6, кн. II,III. 1996, 1997.

III. *Тарасова Е*. Иван Ильин о Николае Метнере (на материале статей и писем) // Вестник РАМ им. Генисиных,2009, № 2. С. 29.// http://www. gnesin-academy.ru/vestnikram/file/3tarasova.pdf (дата обращения 25. 05 2020)

IV. *Дурылин С*. В своем углу. К 120-летию С.Н. Дурылина 1886-1954. Библиотека мемуаров. М.: Молодая гвардия, 2006.

V. *Метнер Н.К*. Письма. Сост., ред. и вступ. ст. З.А. Апетян; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. М.: Сов. композитор, 1973. С.192.

VI. *Нефедьев Г.В.* С.Н. Дурылин и Метнеры: К истории творческих взаимоотношений //Литературный факт. 2018 № 10. С.294-306.

VII. *Резвых Т.Н*. «Долго, долго мог бы я беседовать с Вами…» Дурылин, Метнеры и Васильев: годы разговора// Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты. Исследования и материалы. Сост. и вступ ст. Резниченко А.И. М.: 2014 С. 230.

VIII. *Скотникова Г.В*. Творческие заветы Н.К. Метнера культуре современной России //Доклад на III конференции Международные «Слепухинские чтения - 2018»: Мировые войны XX века в наследии русских эмигрантов и репатриантов) (Рукопись).

IX. *Дурылин С.Н*.Тютчев в музыке // Урания: Тютчевский альманах. 1803-1928 . Под ред. Е.П. Казанович; Вступит. ст. Л.В. Пумпянского. -Л.: Прибой, 1928. 314 с.

X. Николай Карлович Метнер. Письма. Составление и редакция З.А. Апетян. М.: Советскийкомпозитор,1973.

***Чжоу Кэсинь (КНР)***

# Проблемы изучения системы Станиславского в Китае

Система Станиславского представляет собой интенсивную работу над сценическим созданием персонажей пьес. В результате развития характеров героев в действии получается «настоящий», а не искусственный спектакль. Великий русский режиссер и актер считал, что для того, чтобы персонаж стал правдивым, к нему нужно подходить «изнутри». Это означает использование реальной внутренней актерской жизни. Особенно важную роль в данном процессе играют воспоминания. Актер также должен создать внутреннюю жизнь персонажа: как он мыслит, его предысторию, убеждения, ответить на вопросы о персонаже от первого лица, т.е. «Я…», «Я хочу…». Обязательно использовать воображение: система не предназначена для решения собственных проблем на сцене в качестве терапии. К.С.Станиславский всегда акцентировал внимание на процессе: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве» [5, с. 251].

Именно поэтому в первой половине XX века, когда в Китае начал развиваться драматический театр (разговорный), на смену традиционному вокалу приходит речь, которая поначалу была импровизационной, но затем и литературно-зафиксированной. Поэтому в стране возникла необходимость в организации системы подготовки, позволяющей воспитать драматического актера. К этому времени русское театральное искусство было очень популярно благодаря гастролям МХАТ и, как следствие, распространению системы Станиславского [8, с. 299]. Ее повсеместное изучение и внедрение проходило при ряде проблем. Их необходимо было решить для того, чтобы провести китайскую реформу театрального искусства.

Первой проблемой являлось восприятие Системы как догмы, т.е. «механически». Китайские театральные деятели детально не разбирались в нюансах актерского существования по методике К.С.Станиславского. Все дело в том, что одна из задач школы Станиславского – сформировать у актера навык «импровизационного самочувствия». Это отрабатывалось во время обучения простым элемен-

там и этюдам. Однако не все китайские актеры могли понять смысл так называемого «импровизационного самочувствия» или «существования в персонаже». В пример можно привести Ш.Юньчжу, которая, хотя и успела прославиться как замечательная актриса, не могла впитать в себя смысл этюдов. Без такого понимания, как отмечал китайский актер Ч.Дань в своей работе «Врата ада», о создании образа героя не может идти никакой речи [2, с. 94].

Формализм следования китайских актеров Системе Станиславского привел к такому явлению, как «игра от разума», смысл которой заключался в оперировании следующими понятиями: сверхзадача, сквозное действие, внутренний план и т.д. В результате на сцене можно было наблюдать не аутентичную игру исполнителей, а строгое выполнение задач для достижения конкретной цели. Г.Н.Гулиев в своих работах отмечал, что большое количество театров Китая по неизвестной причине использует методику под названием «автобиография персонажа» [1, с. 57]. Чаще всего исполнители роли черпали основные характеристики персонажа из собственного воображения в отрыве от глубокого понимания создаваемого образа.

Распространенным явлением стало также отрицание «вхождения в образ» исполнителями. Данная проблема заключалась в неправильной трактовке слов самого К.С.Станиславского, который утверждал, что «перед актерами, работающими по системе, стоят две задачи: формирование навыка внутренних переживаний и тренировка тела и голоса». Известный театральный деятель в Китае Ц.Цзюйинь в своих работах указывал, что концентрация внимания только на внутренних переживаниях является большой ошибкой для актера ввиду того, что оно тесно взаимосвязано с внешними эмоциональными проявлениями [10, с. 6].

Таким образом, вышеотмеченные формальные приемы не способствовали раскрытию художественного потенциала актеров и приносили скорее вред.

Аналогичная ситуация наблюдалась и в китайской опере. В системе Станиславского предлагается «отталкиваться от реальных жизненных ситуаций» [6, с. 72]. Актеры, следуя им, должны были исполнять движения более естественно, чем было принято в китайской опере. Ко всему прочему, такие движения необходимо формировать исходя из собственных переживаний. Такое принципы как «погружение в контекст», «органическое молчание» и «жизнь в роли» требовали от актеров пренебрегать возможностью общения с зрительным за-

лом, т.е. совместным творчеством [4, с. 680]. Именно поэтому традиционные оперные движения утрачивали свою аутентичность, из-за чего многие оперные актеры не могли полностью понять систему Станиславского. От этого страдали непосредственно постановки, так как утрачивали свой характерный образ и динамику.

Еще одной проблемой явился тот факт, что в результате неправильного перевода и понимания основ системы Станиславского появилась так называемая «теоретическая путаница». Ее смысл заключался в том, что ученые, исследовавшие систему, сделали ложный вывод, что воспроизведение движений возможно только при собственных переживаниях актера. Данный факт породил еще одну проблему: замысел постановки должен появляться автоматически, т.е. без каких-либо усилий драматургов или режиссеров. Некоторые исследователи предполагали, что китайской опере вовсе необходимо отказаться от условности постановок и акцентировать внимание на правдивом изображении персонажей в соответствии с системой Станиславского [9, с. 70]. Таким образом, ее внедрение было не таким успешным, как предполагалось изначально. Результатом данной тенденции стало изображение бытовой жизни с большим количеством мелочей, при этом художественно-образному обобщению уделялось очень мало внимания.

Необходимо отметить, что в XX веке в Китае только система Станиславского пользовалась признанием, отвечала политической ситуации в стране.

Но в вузах система Станиславского изучалась всего два года, на протяжении которых студенты успевали с ней только ознакомиться. Ко всему прочему, учебные программы были сильно перегружены, в результате чего возникли методические проблемы в подготовке кадров. Недостаток производственной практики в театрах также пагубно влиял на развитие будущих актеров, равно как и плохое состояние материальной базы. Чаще всего у выпускников театральных вузов не были сформированы навыки самостоятельной работы, их движения в спектаклях были скованными, суетливыми, невыразительными. В погоне за акцентированием мелких деталей реальной жизни на сцене они забывали о художественной целостности постановки, отточенности исполнения, четкости речи и т.д. [7, с. 9].

Из вышеуказанной проблемы можно выделить еще одну – недостаточная подготовка преподавательского состава. Ее смысл кроется в том, что у китайских педагогов отсутствовала длительная профес-

сиональная подготовка. Проблему усугублял еще тот факт, что после того, как советские деятели перестали преподавать в Китае, у педагогов многих вузов появилось большое количество вопросов относительно системы Станиславского, на которые они не могли найти ответ. К тому же, большой критике подвергались именно выпускники за их академические результаты. Однако никто не задумывался о педагогической методике воспитания актера.[3, с. 108].

Такой тупик отчасти возник и ввиду отсутствия понимания сущности системы Станиславского. Его работы были неточно переведены на китайский язык, но переводы воспринимались как истинные слова Великого Мастера. Механическое подражание методике без ее адаптации к китайским традициям театра начинало нивелировать национальное театральное искусство. [3, с. 120]. К тому же, непонимание общей цели системы Станиславского, которая заключалась в воспроизведении «жизни человеческого духа на сцене», не позволяла в полной мере освоить методику русского реформатора в области театрального искусства.

Таким образом, при детальном рассмотрении методики внедрения системы Станиславского в китайском театре и театральном образовании в первой половине XX века следует отметить, что это способствовало появлению систематизированной программе обучения драматических актеров. Проведенный анализ показал, что театральному искусству Китая было необходимо адаптировать данную систему под национальные сценические реалии для устранения проблем, с которыми столкнулись педагоги. Впоследствии улучшилась режиссура, многие актеры сформировали навыки понимания художественной целостности создаваемых образов и законченности спектаклей.

### *Литература*

1. Гулиев, Г. Н. Высказывание о системе Станиславского / Г.Н. Гулиев. – Пекин: 1957.

2. Дань, Ч. Врата ада / Ч. Дань. – Шанхай, 1980.

3. Либинь, Лю. Преподавание актерского мастерства в китайских театральных академиях / Лю Либинь // Традиции и новаторство: сб. статей. – Пекин, 2006. – С. 89-120.

4. Сошников, В. Д. Театральная режиссура: теория и практика / В.Д. Сошников // Молодой ученый. – 2017. – № 14 (148). – С. 678-681.

5. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва: Вагриус, 2007.

6. Сюэлай, Ч. Сборник статей, посвященных системе К.С. Станиславского / Ч. Сюэлай. – Пекин, 1984.

7. Сяо-юй, Юй. Рассуждение о режиссуре традиционного театра / Юй Сяо-юй. – Пекин, 1993.

8. Фу, В. Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20-40 гг. XX в. / В. Фу // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – С. 295-301.

9. Цзя, А. Система Станиславского и актерское искусство китайского традиционного театра / А. Цзя // Исследование литературы и искусства: сб. статей. – Пекин, 1987. – С. 68-78.

10. Цзюйинь, Ц. О системе Станиславского / Ц.О. Цзюйинь // Театральная газета. – 1954. – № 1. – С. 5-7.

*Чжоу Чжэньюй (КНР)*

# Взаимовлияния дворцовой живописи династии Цин, западного, русского искусства эпохи «серебряного века» и их воздействие на современное образование в России

Художественный обмен Китая, западных стран и России эпохи «серебряного века» во времена династии Цин был первым значительным контактом между тремя различными культурными системами. Живописные произведения китайского дворцового искусства этого периода несут в себе совершенно отличающиеся от других династий характеристики времени, которые определяются особыми экономическими формами, социальными системами и дипломатическими отношениями той эпохи. Стиль дворцовой живописи достиг высокой степени зрелости, развиваясь на протяжении более 130 лет правления династии Цин. И этот живописный стиль был унаследован современным китайским искусством, став основой современной китайской традиционной живописи.

Автор полагает, что традиционные китайские эстетические идеи, содержащиеся в дворцовых картинах династии Цин, сохранились, выдержав испытание западными эстетическими веяниями и художественными приоритетами «серебряного века» России. Изучение дворцовой живописи династии Цин – это изучение современного искусства китайской живописи. Благодаря русскому народу, уважающему и ценящему искусство, осмысление искусства дворцовой живописи династии Цин постепенно углубляется; также китайская дворцовая живопись оказывает определённое влияние на современное художественное образование в России. Увеличение и расширение экономического и культурного обмена между странами России и Китая благотворно влияет на современное российское художественное образование и содействует его обогащению. В данной статье рассматривается влияние дворцовой живописи династии Цин на современное российское художественное образование, осуществляемое через изучение коллекции китайской дворцовой живописи, находящейся в Государственном Эрмитаже.

I. Современное состояние произведения китайской живописи исследуем на примере композиции «На озере» из коллекции Государственного Эрмитажа и произведений того же периода из китайских собраний.

«На озере» – это образец коллекции дворцовой живописи династии Цин, созданный художником этой династии Цао Куйинь и хранящийся в эрмитажном собрании. Одноимённая поэма «На озере» поэта Бай Цзюйи, в тот период занимающего пост министра кадров и организационного отдела, послужила источником названия произведения. Другие периоды роста и расцвета школы дворцовой живописи пришлись на времена правления императоров Канси, Юнчжэна и Цяньлуна. Во времена династии Цин западные миссионеры служили при императорском дворе в качестве дворцовых художников, что поспособствовало их влиянию на некоторых прогрессивных, инновационно ориентированных мастеров при дворце – они впитали в себя многие западные техники живописи, применяли стилизованные образные решения и условность колорита «серебряного века».

В период правления династии Цин у власти находились маньчжуры, тогда как представителями предыдущей династии были ханьцы. В связи с этим стилистика дворцовой живописи династии Цин и династии Мин приобретала совершенно различные черты.

Цао Куйинь превосходно копировал технику и стилистику произведений древних мастеров и являлся одним из самых известных дворцовых художников периода Цяньлун. Он работал в Академии дворцовой живописи при Императорском дворе. Имитация древних произведений Цао Куйинь представляла собой большую ценность, поскольку каждое созданное им живописное произведение не просто живо и натурально передавало визуальный компонент оригинальных картин, но несло в себе сами идеи древних произведений. Цао Куйинь воссоздавал образы выдающихся творений многих великих художников от династии Тан до династии Мин. Он был одарён необыкновенным талантом: каждый раз при работе с произведением другого художника, он быстро и метко улавливал все характерные черты данной картины, в том числе был способен отразить художественный язык западных художников, живописцев и графиков «серебряного века». Мастер не просто следил за согласованностью работы кисти и туши в передаче достоверного художественного мазка как в аутентичном произведении, но и стремился наделить своё творение всеми стилистическими особенностями оригинала.

Отличительной чертой картин Цао Куйинь, имитирующих древнюю живопись, является его подпись “министр Цао Куйинь”.

Каждое созданное Цао Куйинь произведение имеет печать, поставленную императором того времени Цяньлуном: «Шик Баочжэнь（石渠宝笈), три серии Баочао（宝笈三编), Цяньлун Юйчжанбао（乾隆御览之宝), Цзяцин Юйчанбао（嘉庆御览之宝), тибетская печать Фэн Гунду（冯公度鉴藏印）», печати отмечают выдающиеся достижения Цао Куйинь в технике имитации древней живописи. В альбоме «Имитация пейзажной живописи древних мастеров» каждое произведение Цао Куйинь отмечено стихотворением, где описаны древние техники, в которых преуспел художник. Все вышесказанное позволяет сделать вывод о значительном положении мастера Цао Куйинь в искусстве живописи во времена правления династии Цин.

(1) “春山新雾。法董源笔。本幅作品乾隆题诗：春仲田盘六辔纡，千峰雨后翠模糊。倚窗竟日拈吟处，不意今朝入此图。”«Гора после весеннего дождя» Стихотворение императора Цяньлуна: Горы после весеннего дождя. Имитация произведения Донг Юаня. Весна, шесть запряжённых лошадей вспахивают поле, после дождя зеленеют горы. Созерцание вида за окном привело к неожиданному обнаружению столь прекрасной сцены.

(2) “层峦叠嶂。法黄公望笔。本幅乾隆题：隐轸溟蒙逼太行，山容霍霍树苍苍。恍疑晓事黄公望，为我读书开草堂。”«Цепь горных вершин» Стихотворение императора Цяньлуна: Изображены поднимающиеся друг за другом пики гор. Имитация стилистики письма Хуан Гунвана. Туман в горах, несколько человек отправились в путь в горы Тайхан. Высоко вздымаются горные вершины. Император предполагал, что Хуан Гонгванг оценил бы такой живописный вид, поэтому художник выполнил картину в этой художественной стилистике.

(3) “苍山飞瀑。法关仝笔。本幅乾隆题：画家谁不写飞流，个里神筌未易酬。约略指南参活句，听如有响望如浮。绿色的山和瀑布。”«Горный водопад» Стихотворение императора Цяньлуна: Зелёные горы и водопады. Имитация изобразительной техники Гуан Тхон. Изображение водопадов встречается в творчестве многих художников, каждый из них обладает своими стилистическими особенностями, и изложение этих особенностей должно быть гибким, таким как белая пена, взбиваемая у подножия водопада, способная передать весь его звук.

(4) “**秋江**渔隐。法李成笔。本幅乾隆题：**芦荻**萧萧霜叶新，阖闾静对水涟沦。依然石室磻溪侧，**复**见当年跽饵人。”«Осенняя рыбалка отшельника» Стихотворение императора Цяньлуна: Отшельник, живущий в горах, ловит рыбу в осенней реке. Имитация техники рисования Ли Чэна. Склонился унылый тростник, старый мудрец созерцает рябь на воде. Смутно видны каменные дома и рыбаки на речных берегах.

(5) “**山静日**长。法马和之笔。本幅乾隆题：佳话从来说鹤林，岩居清事乞幽寻。日长山静人争道，谁识景纶太古心。”«Тихая гора» Стихотворение императора Цяньлуна: Описание тишины в горах в давние времена. Имитация техники художника Ма Хэ. Хорошие истории всегда рассказывают люди, живущие в уединении, в их рассказах не встречается ненужных, отдалённых от сути вещей. В современном мире царит гармония, но тем не менее в некоторых людях живёт дух борьбы и желание соревнования, и сложно распознать, чьё сердце наполнено добром.

(6) “**秋林亭子。法倪**瓒笔。本幅乾隆题：**寒筱枯槎**间几株，**夕阴朝**霭万千殊。无多邱壑有多趣，**妙**处天然是老迂。”«Осенние деревья и павильоны» Стихотворение императора Цяньлуна: По образцу проивзедений Ни Цзань. Ощущение холода передано через несколько растений бамбука и засохшее дерево. Туман на закате или ранним утром выражается в разных формах. На картине нет множества холмов – извилистая дорога даёт это ощущение.

(7) “**携琴**访友。法范宽笔。本幅乾隆题：**廉折和平理可**观，**高山流水感多端。相逢底用班**荆论，**便向松**风深处弹。”«В гостях у друзей с гуцинь» Стихотворение императора Цяньлуна: Картина изображает встречу друзей за игрой на гуцинь – старинной китайской арфе. По произведениям Фана Куаня. В картине витает чувство гармонии и душевного спокойствия, присутствует особенный ритм. Встреча оставляет после себя ощущение разговора с музыкой, и звук музыкального инструмента летит с ветром в глубины соснового леса.

(8) “**夏山**耸秀。法王蒙笔。本幅乾隆题：**山川**缪结树扶疏，**大似王家一笔**书。最爱浓青刚过雨，**白云旋复罨林**闾。”«Возвышающиеся горы летом» Стихотворение императора Цяньлуна: Имитация живописной техники Ван Мэн. Горы расположены очень близко, деревьев мало, что очень напоминает работы Ван Мена. Изображена любимое художником состояние природы после дождя, в картине присутствует ощущение задержавшихся в горах белых облаков.

(9) “古木竹石。法沈周笔。本幅乾隆题：老干槎枒怪石狞，几梢烟筈间而生。抗怀拟谢柴桑老，不与凡柯共向荣。”«Мёртвые деревья, бамбук и камни» Стихотворение императора Цяньлуна: Имитация техники живописи Шэнь Чжоу. Картина засохших деревьев и камней оживляется облаками, зависшими на концах ветвей. Поза мёртвого дерева напоминает сопротивление, что подобно позе мудреца, не такого слабого, как обычный светский человек.

Все эти слова взяты из сорок первой главы первого эпизода стихов Императора, написанных Императором Цяньлун, «12 пейзажей Цао Куйинь». В конце династии Цин император Пу И был сослан на северо-восток Китая, и в процессе его изгнания многие произведения искусства, в том числе и картины Цао Куйинь, и конкретно эти 12 работ были утрачены. Поэтому сохранившиеся произведения Цао Куйинь представляют собой уникальную ценность. Наибольший интерес к картине «На озере» Цао Куйинь из коллекции Зимнего дворца объясняется её сложностью, а именно тем, что техника исполнения здесь комбинирует в себе живописные техники пяти картин из «Имитации пейзажной живописи древних мастеров» для передачи наиболее полного художественного выражения «На озере». Цао Куйинь высоко ценится за своё мастерство в произведении «На озере». Деревья и бамбук на картине «Мёртвые деревья, бамбук и камни» точно соответствуют живописным техникам изображения деревьев и бамбука у древних мастеров. Характер персонажей и архитектура в картине «В гостях у друзей с гуцинь» напрямую отсылают к работам художника Линьи Фань Куаня. То же выражение строгой, спокойной структуры домашней архитектуры, то же душевный покой персонажей создаёт во всей работе состояние лёгкой строгости и приятного комфорта. Камни и берега реки выражены в соответствии с особенностями древней живописной техники в «Горе после весеннего дождя». Размытость гор и скал после шторма создаёт мягкое ощущение лени. Это отражается в рисунке тростника и ряби на поверхности воды. Водная поверхность описана древним художником точно так же, как в «Осенней рыбалке отшельника». В картине из эрмитажной коллекции также изображено облако, которое совпадает с художественным исполнением произведения «Цепи горных вершин». Оно очень уместно разделяет средний и дальний план, что создаёт интересную многослойность изображения. Картина не просто не содержит внутренних конфликтных отношений, напротив, – она гармонична, рождает у зрителя ощущение спокойствия, очарования сельского уюта.

Усиливает её ценность то, что это произведение было создано Ван Юдунь, в тот период занимавшего пост министра кадров и организационного отдела правительства Цин. Она была лично рассмотрена и отмечена печатью Императора Цяньлуна из династии Цин. Исследование коллекции Цао Куйинь в собрании музея Запретного города в Пекине и изучение литературы императора Цин о творчестве художника позволяет сделать вывод о том, что мастера при императорском дворце в то время имели высокий статус в школе дворцовой живописи. Произведения художника Цао Куйинь во всем мире представлены в очень небольшом количестве, что определяет высокий уровень ценности данных предметов искусства и важности исследования данного культурного достояния.

II. Влияние дворцовой живописи династии Цин на современное художественное образование в России и его будущее развитие

1. Культурный и художественный обмен между Китаем и Россией сформировался при правлении династии Цин, вследствие чего китайская живопись династии Цин оказала значительное влияние на искусство России, в том числе на представителей «серебряного века» (А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева); об этом могут свидетельствовать произведения китайской живописи, собранные в Государственном Эрмитаже. Большая часть произведений искусства периода династии Цин принадлежат собраниям в Китае. На протяжении всей долгой истории русско-китайских взаимоотношений искусство китайской живописи высоко ценится и уважается российскими учёными, миссионерами, художниками, руководством страны и простыми гражданами. Благодаря такому продвижению и распространению искусство китайской живописи широко признано в России. Это влияние не ограничивается лишь коллекциями произведений искусства и исследованиями, но ещё значительно воздействует на современное художественное образование в России.

Многие студенты Санкт-Петербурга могут организовать посещение собрания китайской живописи из коллекции Зимнего дворца, помимо этого существует потребность приглашать специалистов с целью объяснения студентам истории, символики и выразительных особенностей произведений, чтобы искусство живописи династии Цин могло широко использоваться в художественных кругах русской молодёжи. Несколько поколений уже поспособствовали заложению фундамента китайско-русских отношений: с углублением экономиче-

ских и культурных обменов между Россией и Китаем всё больше китайских студентов приезжают в Россию изучать западное традиционное искусство живописи, главным образом исследуя его в рамках разных уровней обучения в России. Многие китайские студенты, обучающиеся на высших ступенях образования, преподают русским учащимся традиционную китайскую живопись на практических занятиях в школах и университетах. Такие занятия могут включать введение в базовые материалы китайского искусства и обучение традиционной живописи, необходимые для формирования у русских студентов фундаментального понимания традиционного искусства Китая. Это позволит обучающимся российским студентам узнать о традиционном искусстве китайской живописи и поспособствует тому, что русские студенты смогут расширить своё художественное видение, впитав художественные идеи и методы рисования других стран, интегрировав их в свои собственные творения. Подобным образом действует художник-живописец, преподаватель Академии художеств им. И. Е. Репина, Юрий Калюта. Переняв традиционную китайскую технику свободного стиля в живописи и освоив другие методы живописи западных мастеров, он генерировал свой собственный художественный стиль, став признанным и уважаемым художником.

2. Имеющийся опыт влияния китайской живописи на современное российское художественное образование показывает эффективные, убедительные результаты её изучения и распространения. В перспективе развития художественное образование в России может смело включить уже существующие формы обучения искусства Китая, обогатив их содержание при помощи преподавателей традиционной китайской живописи, учёных, специалистов, представителей этих профессий, которые будут приглашены для работы с российской молодёжью.

Традиционное китайское искусство живописи – это система живописи, восходящая к давним временам и выдержавшая испытание западных эстетических влияний; включение в программу российских университетов курса традиционной китайской живописи имеет весомые основания. Профессиональные китайские художники и учёные могут лично преподавать лекционный и практический материал в рамках данного курса. Это поспособствует распространению и популяризации форм китайского искусства и позволит российским молодым специалистам подробно изучить сущность традиционного китайского искусства.

III. Заключение

В данной статье представлена история исследуемых произведений, изучена техника живописи, описана художественной стилистики, что аргументирует ценность данных картин и музейной коллекции. Подробная работа по изучению живописных произведений данного периода поспособствует более глубокому осознанию сущности китайского искусства в России, взаимовлияний китайского, западного и русского искусства эпохи «серебряного века», отражению этого в российском искусствоведении и внедрению в художественное образование в будущем. Это служит значимым основанием для углублённого и подробного исследования произведений китайской живописи, представленной в Государственном Эрмитаже.

Дворцовая живопись династии Цин являлась формой искусства, которая постоянно совершенствовалась в течение правления нескольких династий, в ней развилась собственная художественная система, сыгравшая очень важную роль в истории китайской живописи. Этот период является связующим звеном между древнекитайской и современной живописью. Произведения дворцового искусства этого периода содержат в себе стили живописи почти всех династий в Китае. Вся современная китайская живопись находилась под влиянием искусства династии Цин и является их наследником, поэтому произведения династии Цин являются настоящими учебниками истории китайской живописи. В китайском образовании изучение искусства живописи династии Цин упорядочено, и в каждом независимом художественном заведении есть отдел исследования изобразительного искусства династии Цин. Все вышесказанное свидетельствует о значимости изучения китайского искусства в этот период для российского молодого поколения, поскольку только систематическое изучение искусства династии Цин может по-настоящему передать всю суть искусства китайской живописи. В условиях все более активного культурного обмена между Китаем и Россией российские люди углубили своё понимание истории китайского искусства, оценку его художественной ценности и сыграли позитивную роль в содействии культурному общению и художественному развитию Китая и России.

### *Литература*

1. Сяо Юйцю О дисбалансе китайско-российского культурного обмена в династии Цин. Историческая коллекция. 2008.

2. Сяо Юйцю  Русская миссионерская группа и китайско-русский культурный обмен в династии Цин. Тяньцзиньский народный издательский дом. 2009.

3. Цинь Сиин,  Ма Чжэньцин Интерпретация живописи русского современного художника-живописца Юрия Калюта. Искусство. Технология. 2014.

4. Ван Чжун Русский художник Юрий Калюта, впитавший дух китайской живописи. Русская литература и искусство. 2008.

***Александр Демченко (Саратов)***

## Эссе второе. На исходе Классической эпохи

«**Серéбряный век»** (вариант обозначения *Серебряный век*) – особый художественный феномен европейской культуры конца XIX – начала XX столетия. Под эгидой данного феномена развивались многие влиятельные творческие направления того времени – романтизм и импрессионизм в их поздней стадии, символизм, стиль модерн и т.д.

Специфичность данного явления состояла в трёх постулатах:

- индифферентность к открыто социальной проблематике;
- приоритет того, что связано с жизнью духа и души человеческой (причём с сильными субъективно-личностными акцентами);
- непосредственная преемственность с завершавшей свою эволюцию художественной классикой предшествующего времени.

Исходной предпосылкой ментальности «серебряного века» служил статус врождённой интеллигентности с отвечающими этому признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства и высокой культуры интеллекта.

Это было интернациональное явление, и среди множества представлявших его фигур можно назвать английского литератора О.Уайльда, австрийского живописца Г.Климта, композиторов К.Дебюсси и Р.Штрауса.

Свою неповторимую страницу в искусство «серебряного века» вписала русская художественная культура, где среди ключевых фигур выделились композитор С.Рахманинов и поэт А.Блок, в живописи И.Левитан (пейзаж) и В.Серов (главным образом портретный жанр), а из артистической среды – певец Ф.Шаляпин и балерина А.Павлова.

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

***Сергей Рахманинов***
**Концерт для фортепиано с оркестром № 2** (1901)
**Завершение I части**
В.Ересько (2.10)

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

* * *

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

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

На память сразу же приходит имя *Исаака* ***Левитана***, который после великолепного цветения пейзажной живописи второй половины XIX века (И.Айвазовский, И.Шишкин, А.Саврасов, А.Куинджи, Ф.Васильев и др.) сумел сказать в красках неизъяснимо проникновенное слово о русской природе. Тяготение к «осенним мотивам» Левитан обнаружил уже в самых ранних работах.

Среди них особый интерес представляет картина **«Осень. Сокольники»** (1879). Дело в том, что 18-летнему художнику удалось здесь за целое десятилетие до прихода «серебряного века» предвосхитить его живописно-символический образ. Одинокая, изящная фигура женщины, в раздумье идущей по аллее среди нежной позолоты листьев на хрупких деревцах. Её обступила высокой стеной теснина густого и мрачного бора с нависающей узкой полосой хмурого неба. Подтекст этой двуплановости читается сам собой: оазис «элегической» культуры, буквально сдавленный тёмной громадой окружающей русской жизни.

*Исаак **Левитан*** **«Осень. Сокольники»** (1879)

Впоследствии Левитан предпочитал пейзаж «без человека», добиваясь поразительного разнообразия смысловой нюансировки даже в сходных сюжетах. Начнём, к примеру, с картины **«Долина реки осенью»** (1896): здесь природа ещё совсем немного тронута позолотой, словно только что умыта и чарует удивительной свежестью и сияющей чистотой трепетно вибрирующих красок.

Не случайно художник выполнил эту работу в технике пастели, то есть цветными карандашами на бумаге, что даёт мягкую приглушённость тонов, бархатистый оттенок фактуры и вместе с тем яркую нарядность колорита. И, хотя выбран вроде бы совершенно непритязательный аспект привычного русского ландшафта, как впечатляюще передано здесь ощущение национального и сколько поэтического обаяния в прихотливой излучине реки, в темнеющем за ней массиве леса и в раскинувшихся вокруг неё лугах с нежно-салатной зеленью трав.

*Исаак* ***Левитан*** **«Долина реки осенью»** (1896)

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

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

Это радостный, праздничный миг существования, наполненный мягким перезвоном солнечных красок, когда к благодатному небесному сиянию присоединяется свет, словно бы излучаемый земной

флорой. При всём том, присутствует в этой светоносности нечто чуть блёклое и незримо никнущее, что как раз и резонировало мироощущению финальной фазы эволюции классической культуры.

*Исаак* ***Левитан*** **«Золотая осень» (1895)**

* * *

Разумеется, «осенние мотивы» получили широкое распространение и в творчестве других художников рубежной поры. Вот три разноплановых образца из наследия шедших тогда одно за другим десятилетий.

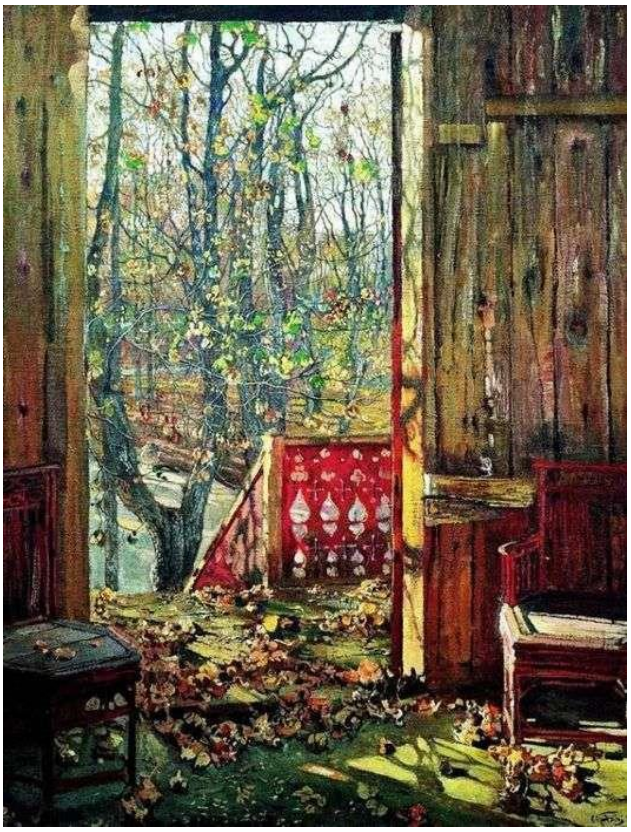
*1890-е годы* – **«Золотая осень»** *Василия* ***Поленова*** (1893). Картина чрезвычайно показательна в отношении эволюции, которую автор, подобно многих другим представителям искусства второй половины XIX века, совершил на выходе в 1890-е. Теперь он отказывается от столь характерного прежде бытописания повседневной жизни (вспомним знаменитый «Московский дворик»), поднимаясь к надвременны́м категориям. Бескрайний простор, величаво раскинувшийся перед взором зрителя, вознесённого волей художника на очень высокую точку обзора, да и сама манера живописи (очень широкая, свободная) рождают впечатление могучего приволья родной земли, изобилия её богатств.

*Василий* ***Поленов*** **«Золотая осень»** (1893)

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

*Михаил* ***Нестеров*** **«Осенний пейзаж»** (1906)

*1910-е годы* – **«Опавшие листья»** *Исаака* ***Бродского*** (1915). Взгляд на осенний сад дан из полузаброшенного дачного интерьера. Неухоженность, запустение как в жилье, так и вокруг него, порождают ассоциации с бунинскими мотивами разорения «дворянских гнёзд». Тающий огонь ещё теплых, но уже пожухлых золотых красок наводит мысль о жизни, покидающей когда-то обжитой уют – вот почему в этой, казалось бы, непритязательной пейзажной зарисовке чувствуется ностальгия по уходящему укладу.



*Исаак* ***Бродский*** **«Опавшие листья»** (1915)

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

*На севере диком стоит одиноко*
*На голой вершине сосна*

*И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим*
*Одета, как ризой, она…*

Этот поэтический образ развёрнут художником в совершенно особую плоскость. Что сразу же бросается в глаза в одной из самых поздних работ выдающегося пейзажиста, несравненного мастера русского леса? В сравнении с тёплым, реально-достоверным среднерусским ландшафтом привычных для нас полотен Шишкина здесь кардинально иная эстетика: полуфантастический колорит, завораживающее волшебство цвета и композиции, подчёркнутая нестандартность художественного решения (начиная с асимметричного нагромождения куп хвои).

И самое главное – всё здесь находится как бы вне человеческого измерения. Ослепительная, но «леденящая» красота (на память приходит облик андерсеновской Снежной королевы), зияющая чернота земных далей, таинственная мгла бесконечного космического пространства, угадываемого за несущимися редкими облаками – от всего веет всепроникающим холодом бытия.

*Иван* ***Шишкин*** **«На севере диком…»** (1891)

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

Всё в этой мистической картине напоминает некий сон – волшебный и в то же время пугающий. Чувство губительной загадочности усиливает силуэт фигуры седобородого мужчины, опрокинутой на ковёр лепестков по диагонали правой части холста. Что это, жертва лунного чародейства или грёза старца о юной деве? Не будем мучиться разгадкой. Важно то, что зашифрованность образа и труднопостигаемая символика, к которой тяготел художник, а также характерная для него мозаичная техника светящихся изнутри кристаллов, позволили создать здесь одно из олицетворений таинства ночи.

*Михаил* ***Врубель*** «**Сирень»** (1900)

* * *

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

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

*Михаил* ***Нестеров*** **«Пустынник»** (1889)

Скульптурный бюст *Анны* ***Голубкиной*** «**Портрет Шарлотты Андреевны Брокар»** (1911) выполнен в очень характерной для неё технике бугристой лепки (своеобразная трактовка импрессионистских принципов), позволяющей передать буквально «слезоточащую» поверхность. Вроде бы случайные «капли», выступившие на лице, поразительно напоминают то, что можно наблюдать на коре старых деревьев. Острой выразительностью наделён взгляд потухших глаз,

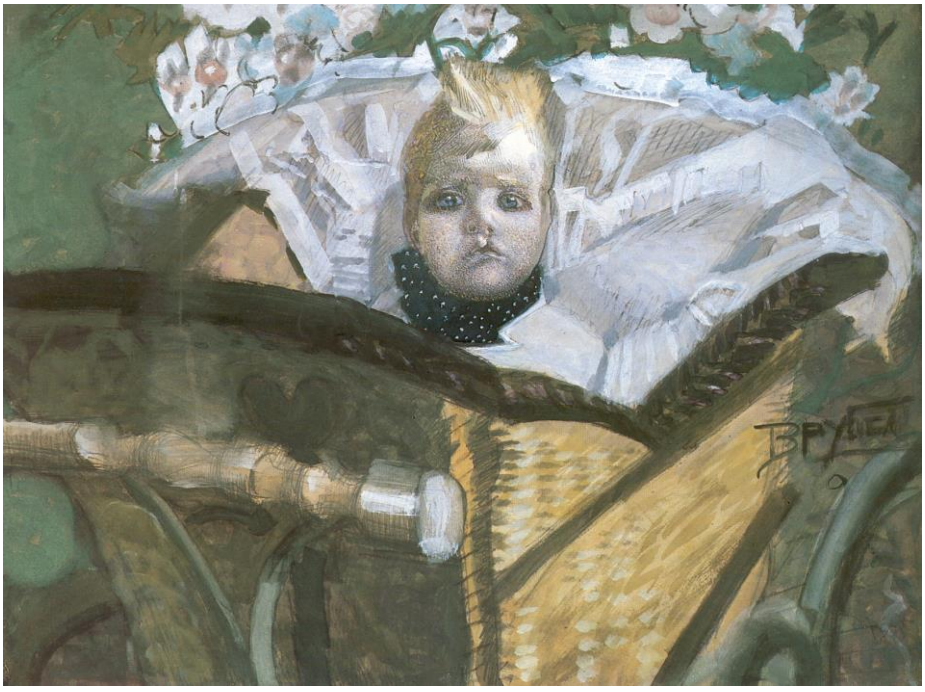
из которых тихо сочится неизбывная горечь. Болезненной желтизной тонированного гипса подчёркнут землистый цвет измождённого лица. Угловатая масса словно бы необработанного материала, дающего деформированные очертания плеч, завершает образ, несущий в себе тяжёлый осадок пережитых невзгод и утрат.

*Анна **Голубкина*** «**Портрет Шарлотты Андреевны Брокар»** (1911)

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

**«Демон поверженный»** показан в страшном изломе распластанного тела, брошенного на камни. Иссиня-серый, почти трупный оттенок скелетообразных мощей лермонтовского персонажа выглядит особенно мертвенным среди красочных обломков его оперения и фантастического многоцветия заснеженных гор. В выбранном ракурсе подачи фигуры читается мотив распятия, и вместе с отчуждённостью природного запустения это говорит о полном одиночестве героя и крушении его судьбы. При всём том жест рук, охвативших голову (поза мыслителя!), презрительно-гневное выражение лица и яростное сияние, исторгаемое из мрачных глазниц, свидетельствуют о непоколебленной гордыне.

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



* * *

Отмеченный в картине Поленова «Золотая осень» мотив изобилия богатств даров природы приобретал в условиях закатной поры Классической эпохи многосторонний смысл. Прежде всего он выражал себя в переполняющем богатстве чувства и мысли. Особую явственность это приобретало в произведениях гедонистической направленности. Наиболее адекватно подобную настроенность удавалось раскрыть средствами музыкального искусства.

В этом отношении выделилось сделанное *Александром* ***Глазуновым***. Дух высокого наслаждения благами жизни он передавал в благородной пластике широких мелодических линий, в величаво-неспешных ритмах, в пышной отделке звуковой ткани, в импозантности общей конфигурации форм.

***Александр Глазунов***
**Антракт ко 2-й картине балета «Раймонда»** (1897)
Е.Светланов (1.27)

Обрисованное здесь состояние блаженства и более того – упоительной истомы воссоздается через чувственную обольстительность мягко накатывающих звуковых волн, через плавную текучесть ритма и «ленивую» заторможённость движения-покачивания (своего рода вальс-бостон, который, кстати, зародился как раз в конце XIX века). И, конечно же, свою лепту в гедонистическую палитру вносит столь характерная для Глазунова роскошь чрезвычайно насыщенной оркестровой фактуры.

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

*Я видел осенью – сквозь тучи дождевые*
*Прорвётся бледный луч, усталый и больной,*

*Какой-то нежною и светлою мечтой,*
*Нежней, чем грёзы молодые.*

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

*Так нас среди забот вдруг окружа́т толпой*
*Виде́нья, встающие из глубины сознанья,*
*И вспомним мы  всё то, что было лишь мечтой,*

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

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

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

***Сергей Рахманинов***
**Кантата «Колокола»** (1913)
**II часть**
Е.Шумская (1.55)

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

***Пётр Чайковский***
**«Пиковая дама»** (1890)
**Ариозо Германа (2 картина)**
Г.Нэлепп (2.05)

Переданная в вокальной мелодике глубокая подавленность, сдерживаемая, но жгучая тоскливость, выраженная на болевом пределе, опирается на скованный, в сущности – траурный ритм оркестрового сопровождения. Звучащие от лица обречённого взывания к сочувствию и милосердию *(«О, пожалей! Я, умирая, несу к тебе мольбу…»)* в своей скорбной проникновенности оказываются равнозначащими обострённому чувству человечности, которое обычно сильнее всего заявляет о себе именно в ситуации жизненного слома.

* * *

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

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

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

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

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

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

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

ческому прозрению разверзшейся бездны, к страшному пророчеству последней катастрофы.

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

И у него же – **«Сонет»** (1908).

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

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

*Дома и призраки людей –*
*Всё в дымку ровную сливалось,*
*И даже пламя фонарей*
*В тумане мёртвом задыхалось.*
*И мимо каменных громад*
*Куда-то люди торопливо,*
*Как тени бледные, скользят,*
*И сам иду я молчаливо,*

*Куда – не знаю, как во сне,*
*Иду, иду, и мнится мне,*
*Что вот сейчас я, утомлённый,*
*Умру, как пламя фонарей,*
*Как бледный призрак, порождённый*
*Туманом северных ночей.*

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

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

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

***Владимир Катасонов (Москва)***

# Галлюцинация
## *Религиозная драма художника И.Н.Крамского*

Передвижники… Поражает это цветение русских талантов, на протяжении двух-трех десятилетий создавших современную русскую живопись. Все они очень разные: И.Н.Крамской, И.Е.Репин, В.Д.Поленов, Ф.А.Васильев, Н.Н.Ге, и др., но все они так или иначе отмечены духом своего времени. Духом откровения свободы, и ее трагических противоречий, духом ответственного и высокого понимания значения искусства, духом поиска новых путей для России… Споры о значении их наследия продолжаются и сегодня[24]. И в особенности, конечно, когда речь заходит об их идеологе Иване Николаевиче Крамском.

### § 1. *Идеал и ремесло*

Крамской никогда не понимал свою деятельность живописца как ремесло. Уже в «бунте 14» против устаревших форм педагогики в Академии (1863), в котором Крамской играл роль застрельщика, чувствовался этот запрос на серьёзность в отношении к сюжету картины, в осенности исторического жанра. Неправильно, использовать историю как простой полигон для демонстрации изобразительной техники конкурсантов. У истории есть свой смысл, свои ценности и святыни, и если все это не должно касаться художника, если главное, что от него требуется, это демонстрация живописной техники, то это даже и безнравственно!.. Художник должен, как бы, отказаться от своего сердца, от своей любви и склонности, и… и как же тогда можно создать историческую картину, вырванную из жизни человеческой души ?.. Но еще за пять лет до этого, в рукописи «Взгляд на историческую живопись» Крамской, которому всего 21 год, который только

[24] *Фомина А.* Василий Поленов и Александр III // Русское искусство, №4, 2019; *Дмитриева Н.* Передвижники и импрессионисты // Искусство, 209, №10; *Верещагина А.* Академия художеств и передвижники // Галерея, 2007, №1(14); *Варенцова Ю.О.* Передвижники. М., 2020.

начал учиться в Академии, пишет о своем понимании отношения художника к истории: «Настоящему художнику предстоит громадный труд – закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу, и заставить каждого сказать, что он увидит там свой портрет, и тот только будет истинным историческим художником, кто, оставшись верным своему идеалу и началу всего изящного в природе, покажет расстояние, отделяющее начало от его проявления»[25].

Художник должен быть верен идеалу. Для этого он его должен иметь. Текст, из которого взята цитата, написан сразу после смерти А.А.Иванова, которая потрясла молодого художника. Иванов 20 лет работал заграницей над своей монументальной картиной «Явление Христа народу», с трудом перевез ее в Россию, с трудом добился ее экспозиции и… встретил холодное непонимание со стороны профессионалов и публики. Через несколько месяцев он умер.

Крамской очень точно определяет причины произошедшей трагедии. Иванов не хотел видеть в своем произведении просто «картину на евангельский сюжет». Тоги, сандалии, драпировки, археологическая утварь не были для него главным в картине. Иванов хотел от имени евангельского идеала, от имени Христа напрямую обратиться к своему современнику. Исторический антураж картины был здесь как бы только поводом. И потерпел неудачу. Почему? Крамской видит это очень ясно: «Руководители искусства не нашли в ней творчества, композиции, и объявили вещью плохой и несогласной с законами исторической живописи! А публика? А публика живет другой жизнью, жизнью Фауста, и в ней нет уже тех элементов, из которых вылилась эта картина, - она утратила веру, она погружена в свои ученые результаты, она гордится своим знанием, она поклоняется иному богу и ей ли слушать слова пророков, когда она им уже не верит, ей ли вслушиваться в слова Спасителя, когда она уже их взвесила и отвела место Ему между гениями земли? Нет, она уже не может увлекаться этим, она переросла этот период! И вот участь этого произведения решена, а с нею вместе и участь художника - творца ея. И он умер. Да он и не мог жить одной головой, без участия сердца, - ему надобна жизнь полная, человеческая. А чем же он будет дышать, когда эле-

[25] Взгляд на историческую живопись. С.581 // Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837–1887. Издал Алексей Суворин. Санкт-Петербург, 1888.

мент питания сердца был отнят у него, как только он стал лицом к лицу с действительностью?..»[26]

Публика живет жизнью Фауста, т.е. жизнью новоевропейской капиталистической цивилизации, жизнью науки и верой в прогресс. Как ни трагична ситуация художника в этом смысле, но *настоящий исторический художник*, согласно молодому Крамскому, должен сохранять мужество, и напоминать людям об их идеале. «Хотя и жаль, и грустно расстаться с образцами древних, – художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен расстаться с ними потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми и что с этой вечной красоты дерзкая пытливость и самопоклонение сорвали покрывало, под которым она жила между нами; сорвали покрывало с религии, бытия мира сего и не нашли под ним ничего»[27].

Вечная божественная красота жила под покрывалом религии, т.е. под покровом христианства. Покрывало религии сорвали, под ним ничего нет. Но художник, истинный исторический художник, «оставшийся верным своему идеалу и началу всего изящного в природе» должен не уставать напоминать своему современнику об этом идеале, об этой божественной красоте, которой питалась живопись и жизнь прошлых христианских веков… За религией ничего нет, но есть божественная красота христианского идеала. Художник, говорит Крамской, может хранить в себе верность этому идеалу, этой красоте. Но есть ли доступ к этому идеалу без религии?.. Здесь в этом небольшом неопубликованном тексте молодого Крамского, в напряжении этого неразрешенного противоречия как в зародыше уже готова вся будущая драма художника…

«Публика утратила веру», – пишет Крамской. А художник?.. Осталась ли у самого Крамского вера во Христа Спасителя, вера, в которой он был воспитан и которой жил его народ, и которому он хотел служить?.. Годы мужания, становления профессиональных и мировозренческих взглядов художника были годами больших общественных трансформаций в России. Реформа 1861 года привела в движение все слои населения, заставила заново поставить и решать множество вопросов экономической, политической, и культурной жизни. Перед многими молодыми людьми по-новому вставал вопрос духовного самоопределения. У Крамского был свой путь.

---

[26] Цит.соч., С.580.
[27] Цит.соч., С.581.

Отказавшись от конкурса на первую золотую медаль, Крамской вместе с товарищами создали в ноябре 1863 года Артель художников с общим помещением, столом, общим бюджетом[28]. Артель была не просто совместным экономическим и культурным предприятием. Создатели ее вдохновлялись новыми идеями, народничеством, столь популярным в среде разночинной интеллигенции своего времени. В том же 1863 году в журнале «Современник» был напечатан написанный в тюрьме роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?» Роман и его идеи стал своеобразным манифестом для молодых людей своего времени. Организованная на кооперативных началах швейная мастерская героини романа Веры Павловны послужила образцом для многих новообразованных объединений. Как и в романе, эти объединения преследовали не только финансовые цели, но и служили выражением определенной идеологии: идеологии свободных людей, живущих своим трудом, на разумных основаниях устраивающих свою жизнь. Для Крамского, воспитанного на статьях «Современника» и «Отечественных записок», на работах Н.А.Добролюбова и В.Г.Белинского, эта идеология была руководством к действию. В жизни артели ярко проявились организационные способности Крамского. Здесь же рос и его талант рисовальщика и портретиста.

Но не только художественное мастерство оттачивалось здесь в работе по заказам, в карандашных набросках, в постоянных обсуждениях взаимных работ и проблем живописи в целом. На артельных четвергах читались журнальные статьи русской и зарубежной периодики, обсуждались актуальные вопросы политики и философии, вспыхивали горячие споры о судьбе пореформенной России, о социализме. Не получившие высшего образования разночинцы, такие как Крамской, приобщались здесь к современной европейской мысли, вместе с отечественной революционно-демократической идеологией впитывали в себя, если не букву, то дух секулярной европейской культуры.

К концу 60-х годов Артель как форма независимой организации художников уже изжила себя. Совместно с московскими художниками активные члены Артели создали в 1870 году Товарищество передвижных художественных выставок. В своем уставе Товарищество сознательно ставило цели развития любви к искусству в народе, про-

[28] Биографические данные о художнике можно найти, в частности, в работах: *Стасов В.В.* Иван Николаевич Крамской. С-Петербург, 1887. Типография А.С.Суворина; *Гольдштейн С.Н.* Крамской. Жизнь и творчество. 1837 – 1887. Из-во «Искусство», 1965.

паганды отечественного искусства. «И в большей мере именно Крамскому, человеку твердых принципов и убеждений, Товарищество передвижных художественных выставок было обязано тем, что оно переросло задачи собственно выставочной деятельности и стало идейной школой передового русского искусства.

Крамской же, руководя творческой и организационной жизнью Товарищества, сам нашел в нем ту среду, которой он в свою очередь был обязан своими наиболее высокими художественными достижениями», – справедливо пишет С.А.Гольдштейн в своей монографии о Крамском[29]. Не только пропаганде русского искусства, не только художественному просвещению народа, не только решению экономических вопросов художников должно было служить Товарищество, согласно стремлениям Крамского. В общении художников для него всегда было важно обсуждение и мировоззренческих вопросов, и их отражения в судьбе искусства. Крамской обеспокоен этим всегда.

И позже, уже будучи признанным художником, он все время ищет возможностей организовать «клуб» единомышленников. Так, в 1877 году Крамской пишет Репину «об обстановочке», которую художнику хотелось бы организовать: «Я говорю об обстановочке вот какой: хорошо, если бы был, знаете, этакий центр, т.е. не центр, куда сходиться, а *центр умственный*, вроде каких-либо очень широких принципов, которые бы все признавали, прилагать которые на практике, в творчестве, было бы сердечной потребностью каждого из нас, словом, *нечто, вроде философской системы в искусстве, религии там, что ли*, ясно и талантливо сформулированной каким-нибудь писателем, и чтобы каждый из нас, где бы ни находился, какие бы рожи его ни окружали, но чтоб он чувствовал, что где-то там, в другом месте, другой такой же, как и я, стремится к тому же, работает в том же направлении, хотя и все разно.

Это удесятеряет силы человека и держит постоянно на высоте тех задач, которые одни оправдывают специальность… Ну, словом, эта штука вам во мне уже знакомая, я на этом коньке могу забраться очень далеко, а потому… а потому можно было бы быть благоразумнее и остановиться (*курсив мой – В.К.*)»[30]. Вот он весь здесь, Крамской-мыслитель, для которого жизнь в искусстве есть не просто ре-

---

[29] *Гольдштейн С.Н.* Крамской. Жизнь и творчество. 1837 – 1887. Из-во «Искусство», 1965. С.78

[30] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 26 декабря 1877. С.356 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2. Письма художникам. Из-во «Искусство». Москва, 1954.

месло, а жизнь как служение истине, поиск истины, истины всеобъемлющей, без отражения которой в искусстве даже и само искусство, которому отдается вся его жизнь, может быть, и не так важно. Крамской-идеолог, Крамской-организатор: эту философскую систему искусства, однажды сформулированную, нужно донести до других художников, преподавать ее, ибо истина есть сила, она удесятеряет человеческие силы, помогает выстоять в борьбе против пошлости и безыдейности мира, и своей убежденностью подобна религии…

Эта мечта о философии искусства, «религии искусства», объединяющий художников-адептов в своеобразную «церковь» неотделима от Крамского. Но как ни дорога ему эта греза, его трезвый аналитический ум видит ее утопичность. Потому что все очень разные… И эта разность нередко оборачивается трагическими напряжениями между людьми, пусть порой, и глубоко запрятанными. Поэтому, «можно было бы быть благоразумнее и остановиться…» Это заключение в письме к Репину совсем не случайно. Крамской всегда помнит о расхождениях своих представлений со взглядами своего ученика Репина. Которого он искренне любил, и «не хотел обострять…»

Несколько примеров этих расхождений, иллюстрирующих позицию обоих. Репин, получивший по окончании в 1872 году стипендию Академии художеств для продолжения образования в Европе, очарован Парижем, и новыми веяниями в изобразительном искусстве, в частности, нарождающимся импрессионизмом. Вдохновленный новым опытом жизни и искусства, он пишет картину «Кафе на бульваре» и выставляет ее на Парижском Салоне живописи в 1875 году. Там картина не имела успеха, а вот на родине ее нередко и критиковали, и не столько за живопись, сколько за сюжет. Так и для Крамского, эта картина повод поговорить о народности искусства.

После оглушительного успеха картины «Бурлаки на Волге» Репин для Крамского художник  русской жизни, в самой своей «сермяжной» истине, а тут Парижское кафе с кокотками… «Я одного не понимаю, – пишет Крамской в своем письме, – как могло случиться, что Вы это писали? Неправда ли, нахальный приступ? Ничего, чем больше уважаешь и любишь человека, тем обязательнее сказать прямо. Я думал, что у Вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств и специально народная струна. Что ни говорите, а *искусство не наука, оно только тогда сильно, когда национально*. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве

только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят, это раз, да кроме того, они тем удобны, что их всякий обрабатывает на свой манер, не боясь быть уличенным. Что касается теперь текущей жизни, то человек, у которого течет в жилах хохлацкая кровь, наиболее способен (потому что понимает это без усилий) изобразить тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уж никак не кокоток. Я не скажу, чтобы это не был сюжет, еще какой! Только не для нас; нужно с колыбели слушать шансонетки, нужно, чтобы несколько поколений раньше нашего появления на свет упражнялись в проделывании разных штук, словом, надо быть французом. Короче, искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея (*курсив мой – В.К.*)»[31].

Репин, «у которого в жилах течет хохлацкая кровь», бурно выражает свое несогласие: «Коснемся теперь «относительно главных положений искусства, его средств», этого вопроса действительно можно только касаться в разное время, так как это самые неположительные и переменчивые явления <…> Средства искусства еще более скоро преходящи и еще более зависят от темперамента каждого художника… Как же тут установить «главные положения искусства, его средства»; не говоря уже для других, сами мы иногда бросаем завтра, как негодное, то, чему вчера еще предавались с таким жаром, с таким восторгом. И почему это человек, у которого в жилах течет хохлацкая кровь, должен изображать только дикие организмы?! («потому что понимает это без усилий». – Да почему бы ему и не понатужиться иной раз, чтобы сделать то, что он хочет, что его поразило?) «Специально народная струна!» Да разве она зависит от сюжета? Если она есть в субъекте, то он выразит ее во всем, за что бы он не принялся; он от нее уж не властен отделаться, и его картина Парижа будет с точки зрения хохла; и незачем ему с колыбели слушать шансонетки и быть непременно французом; тогда была бы уже другая картина, другая песня; короче, «от этой формы зависит и идея»»[32].

В этом же письме Репин с горечью критикует представления о русской самобытности, которые столь часто остаются только недовоплощенными мечтаниями, «восточный сон, в котором спит и грезит

---

[31] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 20 августа 1875 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2…С. 341-342.

[32] И.Е.Репин – И.Н.Крамскому. 29 августа 1875 // Цит.соч., С.344.

много русских». Меркантильная Европа, считает он, отрезвляет художника от этого гашиша мечтательности: «…Возникает трезвая, холодная критика ума и неумолимо требует судить только сравнением, только чистоганом, - товар лицом подавай, бредни в сторону, обещаниям не верят, а считается только наличный капитал… Увы! Мы все прокурили на одуряющий кальян; что есть, все это бедно, слабо, неумело; мысль наша, гигантски возбужденная благородным кальяном, не выразилась и одной сотой, она непонятна и смешна… сравнения не выдерживает…<…> Действительно, у нас есть еще будущее: нам предстоит еще дойти до понимания тех результатов, которые уже давным-давно изобретены европейцами и поставлены напоказ всем»[33].

В ответ на эту либеральную прозападническую позицию Крамской в следующем письме опять возвращается к мысли о духовных *законах творчества*. Природу не обманешь: человек, художник есть не только дух, но плоть, и его кровная связь со своей землей, с народом, его породившим, существеннейший фактор в искусстве. «Тут нельзя сказать: люблю или нет, хочется или нет, а они, эти проклятые *законы*, существуют помимо моего и Вашего личного вкуса и темперамента. С ними приходится ведаться всю жизнь: не сумел им подчиниться – погиб, а поскольку каждый из нас в состоянии их понять и свободно подчиниться им – настолько долговечен; хотя темперамент и вкус играют роль проводников – телеграфных проволок, но только проводников – ни больше, ни меньше.

Это неприятно – согласен, мешает своеволию – более того, согласен, это, наконец, надоедает, чорт побери, как старая богомольная старуха, – верно, – а они, законы эти, все-таки есть, были и будут. И тут нет противоречия несмотря на то, что я в первом письме поставил смысл картины в зависимость от характера человека, и не только от характера, но и от нации. Вы говорите, что теперь уже не так велика разница между нациями – будто? В городах это, пожалуй, верно, а если взять массу, миллионы, то… призадумаешься решить. Не согласны? Жаль, а мне позвольте остаться при своем»[34].

Свою собственную национальную ориентацию Крамской высказывает очень определенно. «Относительно же слабости воображать себя народом, имеющим будущность, можно только сказать, что мысли подобного сорта не наносят обиды Западу! Вы скажете – но

[33] Цит.соч., С.343–344.

[34] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 10 сентября 1875 // Цит.соч., С. 347–348.

самообольщают нас; может быть, тут и правда есть, даже наверное; но что делать, когда молодая особь начинает сознавать в себе некоторые склонности, отличительные от других себе подобных; в том, что я думаю, что русские внесут некоторую долю в общее достояние и что теперь очередь за ними, нет никакого противоречия с логикой вещей. Вы видите из этого, что я принадлежу к партии славянофилов, блаженной памяти; но это не беда. До сих пор это не мешало еще мне смотреть в оба, а не спать. Вы смотрите на это иными глазами. Вам это кажется грезами и одуряющим гашишем – зависит от натуры: на одного мысли эти действуют усыпляющим образом, на другого обратно – он становится еще внимательнее, сознавая ответственность перед самим собою, еще строже он работает и думает…»[35]

Эта полемика между двумя большими художниками России длится всю их жизнь, явно или скрытно, порой выходя на поверхность резкими словами, порой смягчаемая уважительными пассажами… В январе 1881 года умер Ф.М.Достоевский. Крамской сделал монохромный портрет умершего. Гроб писателя несли на руках. Похороны собрали цвет российской интеллигенции. Репин, не присутствовавший на похоронах, пишет об этом Крамскому: «Вчера Павел Михайлович [*П.М.Третьяков – В.К.*] рассказывал подробности похорон. О перенесении я слышал раньше, в воскресенье Елизавета Григорьевна Мамонтова была, рассказывала. Да, это событие в русской жизни замечательное. Я более всего восхищаюсь тем, что Россия начинает жить жизнью интеллектуальной. Сознательно ценит проявления собственной жизни и горячо, задушевно к ним относится, уже не как холопы, с вечным раболепием только перед высокопоставленными властями, а как свободные граждане, отдающие дань заслуженному члену, этому великому страстотерпцу Федору…»[36]

Крамской откликается на это в своем письме: «Да, я и сам доволен, что *мы* догадались проводить Достоевского. Да и как не проводить, когда он оказывал на всякого русского человека такое огромное морализирующее влияние, – его еще не оценили. Вообразите, я думаю, что, несмотря на всю торжественность, овации, энтузиазм, – еще не совсем ясно понимают, кто был Достоевский и что он сделал!»[37] Художником В.В.Васнецовым был написано письмо от имени московских художников. Подписал его и Репин, однако, его взгляд на

---

[35] Цит.соч., С.347

[36] И.Е.Репин – И.Н.Крамскому. 4 февраля 1881 // Цит.соч., С.402.

[37] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 14 февраля 1881 // Цит.соч., С.403.

творчество Достоевского существенно отличался от взгляда его бывшего учителя Крамского. «Теперь Вы уже, конечно, получили наше письмо, написанное Васнецовым, и подписанное всеми здешними «истинными» членами (ибо есть здесь и не истинные, суетные, они отсутствуют). Признаюсь Вам откровенно, я не совсем согласен со смыслом этого письма нашего. Достоевский – великий талант художественный, глубокий мыслитель, горячая душа; но он надорванный человек, сломанный, убоявшийся смелости жизненных вопросов человеческих и обратившийся вспять (Чему учиться у такого человека? Тому, что идеал – монастыри? От них бо выйдет спасение земли русской). А знания человеческие суть продукт дьявола и порождают скептических Иванов Карамазовых, мерзейших Ракитиных да гомункулообразных Смердяковых. То ли дело люди верующие, например Алеша Кар[амазов] и даже Дмитрий, несмотря на все свое безобразие, разнузданность пользуется полною симпатией автора, как и Грушенька. И потом, как согласить с широкой примиряющей тенденцией христианства эти вечные грубые уколы полякам? Эту ненависть к Западу? Глумление над католичеством и прославление православия? Поповское карание атеизма и неразрывной якобы с ним всеобщей деморализации, сухости и пр.?.. Все это грубоватые натяжки, достойные московских мыслителей и публицистов с Катковым во главе… А художник он большой. Чего стоит галлюцинация Ивану Карамазову! «Великий инквизитор»! Ну об этом поговорим подробнее»[38].

Вряд ли Крамской согласился бы с тем, что Достоевский был человеком, «обратившемся вспять»… Слова П.М.Третьякова, написанные ему в письме от 5 февраля 1881 года, были конечно, ближе: «Много высказано и написано, но сознают ли действительно, как велика потеря? Это, помимо великого писателя, был глубоко русский человек, пламенно чтивший свое отечество, несмотря на все его язвы. Это был не только апостол, как верно вы его назвали, это был пророк; это был всему доброму учитель; это была наша общественная совесть»[39].

[38] И.Е.Репин – И.Н.Крамскому. 16 февраля 1881 // Цит.соч., С.405.
[39] П.М.Третьяков – И.Н.Крамскому. 5 февраля 1881 // Переписка И.Н.Крамского. Т.1. И.Н.Крамской и П.М.Третьяков. 1869 – 1887. Из-во «Искусство». Москва, 1953. С.277.

## § 2. *«Галлюцинация»*

Был ли Крамской верующим человеком?.. Когда смотришь на его замечательную картину «Христос в пустыне», то отрешиться от сомнения невозможно. Имя Христос дает нам нить понимания: это Иисус Христос, погруженный в трагические размышления о судьбе человека в мире, о господстве зла, о предательстве книжников и фарисеев, о грядущей личной трагедии. Своей реалистической формой картина естественно апеллирует и к современности: если бы Христос пришел сегодня опять, разве бы изменилась его судьба в нашем мире?.. Но представим, что не было бы этого названия «Христос в пустыне», соединялся ли бы у нас этот образ с личностью Христа?.. Совсем не обязательно. В особенности потому, что мы имеем иконописную традицию изображения Спасителя.

Картина соотносится с евангельским рассказом о 40-дневном посте Иисуса Христа, и о дьявольском искушении в пустыне. Но в картине всего этого нет. Просто мыслитель, да, мучающийся вопросом о судьбе человека, о его трагическом существовании, о разнузданности зла в мире, о греховности и неверии людей в возможность другой жизни… Христос Крамского, при всей трагичности его образа готов на подвиг. Но на какой подвиг? Христос Евангелия готов на подвиг искупления грехов человечества. Он, Сын Божий, и ему по плечу эта задача, как ни смертельно тяжело это для его человеческой природы… На какой подвиг готов Христос Крамского?..

Мы видим просто человека, глубокого мыслителя, болеющего за все человечество, все существо которого сосредоточено на одной мысли: как помочь людям, как победить зло?.. Но он только человек, скорее просто Иисус, чем Христос, чем «Помазанник»… И даже если он отдаст свою жизнь ради спасения всех людей, то разве что-то изменится на земле?.. При всей нравственной высоте образа эта дребезжащая нота безнадежности неотделима от картины Крамского. Эта двусмысленность, эта смесь благородства, героизма, решимости и… маловерия создает неустранимый диссонанс. Крамской видел это, и это было основой его неудовлетворенности картиной…

Впервые картина была представлена публике на Второй выставке Товарищества передвижных художественных выставок, в декабре 1872 года в Петербурге. Картина сразу же породила острые дискуссии по поводу ее смысла. Крамской пишет об этом своему ученику Ф.А.Васильеву: «Картина моя расколола зрителей на огромное число

разноречивых мнений. По правде сказать, нет трех человек согласных между собой. И странно, только теперь как будто даже сами зрители начинают отдавать отчет себе, что это такое. С начала выставки зрители как будто не замечали ее, она такая серенькая, но чем дальше, тем больше, и только к концу выставки у картины толпа горячится, разговаривает, жестикулирует; есть приятели, которые озлились решительно, и, знаете, – даже до помешательства. Ей-богу, не преувеличиваю. Что их так тревожит – не знаю, но думаю, что лично я для них предмет особенно ненавистный»[40].

Л.Н.Толстой говорил, что «это лучший Христос, которого я знаю». Другие порицали картину, видя в ней просто разночинца-нигилиста. Секретарь Академии П.Ф.Исеев привел на выставку министра внутренних дел А.Е.Тимашева, и пожаловался ему, что картина будет сеять ереси в народе. Министр сказал, что «ему в голову не вмещается идея о таком убитом Христе»… Но в то же время, Императорская Академия художеств предложила Крамскому звание профессора за картину и хотела купить ее, однако художник отказался и от одного, и от другого. В конце концов, картина была куплена Третьяковым за 6000 рублей, беспримерная сумма для своего времени.

Это конечно, также не прошло незамеченным, помимо богословия и идеологии в дело вмешивалась и зависть… В 1878 году картина «Христос в пустыне» в составе других картин Третьяковской галереи была выставлена в Российском павильоне на Всемирной выставке в Париже, и Крамской получил за нее медаль. Казалось бы, художник должен быть доволен. «…Я был свидетелем такого впечатления, – писал он еще после первого представления картины, – которое может удовлетворить самого гордого и самолюбивого человека, – одним словом, результат сверх моего ожидания. Вперед!..» Но Крамской не принадлежал к тем, кого бы мог удовлетворить только внешний успех. Слишком много художнической совести было у этого русского разночинца…

В письме к своему ученику Ф.А.Васильеву 1872 года, когда Крамской «кончил, или почти кончил «Христа»», он пишет о своей картине: «Во время работы за ним я много думал, молился и страдал (будемте уж говорить высоким слогом). Бывало, вечерком уйдешь гулять, и долго по полям бродишь, до ужаса дойдешь, и вот видишь

[40] И.Н.Крамской – Ф.А.Васильеву. 10 октября 1872 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2. Письма художникам. Искусство. Москва, 1954. С. 169-170.

фигуру, статую. На утре, усталый, измученный, исстрадавшийся, сидит один между камнями, печальными, холодными камнями; руки судорожно и крепко, крепко сжаты, пальцы впились, ноги поранены, и голова опущена. Крепко задумался, давно молчит, так давно, что губы как будто запеклись, глаза не замечают предметов, и только время от времени брови шевелятся, повинуясь законам мускульного движения. Ничего он не чувствует, что холодно немножко, не чувствует, что у него все члены уже как будто окоченели от продолжительного и неподвижного сидения <…> И он все думает и думает. Страшно станет. Сколько раз плакал я перед этой фигурой ! Ну что ж после этого? Разве можно это написать? И Вы спрашиваете себя, и справедливо спрашиваете: могу ли я написать Христа? Нет, дорогой мой, не могу, и не мог написать, а все-таки писал, и все писал до той поры, пока не вставил в раму, до тех пор писал, пока его и другие не увидели, – словом, *совершил, быть может, профанацию*, но не мог не писать. Должен был написать. Уж как хотите, не мог я обойтись без этого. Я могу сказать, что я писал его слезами и кровью. Но, вероятно, как слезы мои, так и кровь, должно быть были не совсем доброкачественны, потому что мне иногда то кажется, что это как будто и похоже на ту фигуру, которую я по ночам видел, то вдруг никакого сходства. Словом, грустное сознание, что мне нет другого удела, как изображать самые тривиальные портреты, с самых обыденных личностей, – это не ложное смирение, а Вы понимаете, и, надеюсь, поймете как я это говорю [*курсив мой – В.К.*]»[41].

Удивительное признание, раскрывающее нам ту внутреннюю «кухню», на которой готовятся «явства» искусства… Как это сложно написать то, что и задумано мной самим, и, казалось бы, в моей полной воле, и однако, как бы живет своей собственной жизнью… Однако, признание это отнюдь не сенсация в истории искусства. Множество художников оставили нам красноречивые свидетельства о том, что прежде чем начать писать катрину, они имели некие видения. Так, Вакенродер передает рассказ Рафаэля, о том как ему удалось создать знаменитый образ Мадонны.

Рафаэль уже с раннего детства испытывал особую близость к Деве Марии и мечтал создать ее живописный образ. Он много молился, желая как бы приблизить ее святой образ, но чувствовал все время, что еще не готов к написанию картины. «И так душа его томи-

[41] И.Н.Крамской – Ф.А.Васильеву. 10 октября 1872 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2. Письма художникам. Искусство. Москва, 1954. С. 90-91.

лась в постоянном беспокойстве; черты Пресвятой Девы порой лишь мелькали перед ним, и его смутное предчувствие никак не могло вылиться в ясную, отчетливую картину. Наконец, не в силах более себя сдерживать, трепетной рукой он стал писать образ Пресвятой Девы; и во время работы все более и более воспламенялось его сердце. Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился Пресвятой Деве, он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сияньем на стене, как раз насупротив его ложа, и когда он вгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим светом его незавершенное изображение Мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной.

Божественность ее лица так поразила его, что он разразился светлыми слезами. Она смотрела на него взглядом, неописуемо трогающим душу, и, казалось, вот-вот шевельнется; и ему почудилось, что она точно шевельнулась. Более всего изумило его, что это был как раз *тот самый образ, которого он все время искал, хотя до сих пор имел о нем всего лишь смутное и неясное предчувствие*. Рафаэль не помнит, как снова овладел им сон. На следующее утро он проснулся как бы вновь рожденным на свет; видение навеки четко запечатлелось в его душе, и теперь ему удавалось всегда изображать Матерь Божию такой, какою она виделась его внутреннему взору, и сам он с тех пор смотрел на собственные картины с благоговением (*курсив мой – В.К.*)»[42].

Священник Павел Флоренский, посвятивший немало страниц философии и богословию живописи, пишет в «Иконостасе»: «Всякая живопись имеет целью вывести зрителя *за* предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику – быть тем, что они символизируют. А если своей цели живописец не достиг, вообще ли или применительно к данному зрителю, и произведение никуда *за* самого себя не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении художества; тогда мы говорим о мазне, о неудаче и т.п.»[43]

«Живописное произведение выводит за свои пределы…» В богословии православной иконописи это понимание символичности изоб-

---

[42] *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., Из-во «Искусство», 1977. С.31.

[43] *Священник Павел Флоренский*. Сочинения в четырех томах. Том 2. М., Изд-во «Мысль», 1996. С.444.

ражения, соотнесения его с первообразом, с сущностями невидимого мира имеет онтологическое значение. Но искусство всегда символично, произведение искусства, создание художника всегда приглашает нас к погружению в другой мир, мир, наполненный смыслом и значением. Даже и так называемое, реалистическое искусство, по обывательскому пониманию, изображающее все «как в жизни». Обычная жизнь со своей суетой и поверхностностью не позволяет нам, как правило, видеть истинные, глубинные смыслы происходящего. Своим произведением художник как бы ставит перед нами лупу, через которую мы рассматриваем *действительность*, открывая нам истинную *реальность* происходящего[44]… Это касается любого живописного произведения, портрета, пейзажа, натюрморта, анималистки и т.д. Но тем более это загадочно тогда, когда художник рисует нечто воображаемое, в особенности портрет, или воображаемого человека. Что за реальность открывает нам здесь художник? Каков ее смысл? Как связан он с этой реальностью? Именно поэтому так важны для исследователя рассказы авторов о своих видениях, предшествовавших созданию картин.

Поэтому так и интересен рассказ Крамского Васильеву о той «фигуре», «статуе», которая предносилась художнику, когда он настойчиво пытался осознать, что же он в действительности хочет нарисовать. И почему он пишет, что «совершил, быть может, профанацию»?.. Почему он утверждает, что не может написать Христа?.. При всей нецерковности своей жизни, Крамской был, конечно, верующим человеком. И его отношение к искусству вообще, а к живописи особенно, никогда не было чисто эстетским, хотя как профессионал своего дела он постоянно обсуждал, критиковал и преподавал технику художественного мастерства. Помимо *как* его всегда интересовало *что* художественного произведения, его смысл, его философское и нравственное значение.

В 1875 Крамской писал в письме к Репину: «Вы теперь уже не ищете смысла и значения, а если иногда поймаете себя на этом, то смеетесь. Хотя я это понимаю как возможное и естественное, только не во всех и не всегда, т.е. не как общее правило. Стараться о смысле, искать значения, – значит насиловать себя, вернейшая дорога не по-

[44] См. мои статьи: *Катасонов В.Н.* К вопросу об онтологии культурных ценностей. Часть I // Культурное наследие России, №3, 2017. С.3-16; *Катасонов В.Н.* К вопросу об онтологии культурных ценностей. Часть II. Проблема наследования культурных ценностей // Культурное наследие России, №4, 2017. С.3-11.

лучить ни того, ни другого, надо, чтобы это лежало натуральным пластом в самой натуре. Надо, чтобы эта нота звучала естественно, не намеренно, органически, оно так, и баста! Не могу иначе. Мир для меня так окрашен; причем же тут рассуждения? Я утверждаю, что это в славянской натуре. Я утверждаю, что в искусстве русском черта эта проявилась гораздо раньше, чем было выдумано *направление*. И когда оно натурально (а оно натурально), оно неотразимо, роковым образом разовьется. Хотите ли Вы этого или не хотите, а оно будет так, так должно быть. Хотя бы весь свет твердил иначе!»[45] И далее в письме: «Вы видите, дорогой Илья Ефимович, что я все тот же наивный человек, все еще о Боге помышляю, и признаю – еще нужно молиться. Я понимаю, что я очень отстал от века…»[46]

Картина «Христос в пустыне» была для Крамского не просто конкретным приложением его мастерства и художественного опыта, а значимым жизненным событием, *встречей* со своим идеалом, идеалом смутно предчувствуемым, одновременно влекущим и скрывающимся… Таково художественное творчество всегда: в своих лучших произведениях художник всегда совершает не только акт творчества, но и некий акт самопознания, открывая, нередко, в себе то, чего и не мог даже предположить... Это самопознание художника есть, одновременно, и самопознание общества, к которому он принадлежит, самопознание духа времени, оно не просто субъективно, но и выражает глубинные интенции современной ему жизни. «Христос в пустыне» был именно таким произведением, почему Крамской, с его сознательным аналитическим пафосом, постоянно и возвращается к нему в своей переписке, желая, как бы лучше уяснить самому себе, что же он все-таки написал…

В этом смысле, наряду с вышеприведенным письмом к Васильеву, необыкновенно значимо письмо к писателю В.М.Гаршину. «Художников существуют две категории, – пишет Крамской, – редко встречающихся в чистом типе, но все же до некоторой степени различных. Одни – объективные, так сказать, наблюдающие жизненные явления и их воспроизводящие добросовестно, точно; другие – субъективные. Эти последние формулируют свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца, под впечатлениями жизни и опыта. Вы видите, что это из прописей даже, но это ничего.

[45] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 16 мая 1875 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2. Письма художникам. Искусство. Москва, 1954. С. 334.
[46] Цит.соч., С.337

Я, вероятно, принадлежу к последним. Под влиянием ряда впечатлений, у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье – пойти ли направо, или налево?.. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов. И вот, у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству натуры, язык иероглифа для меня доступнее всего. И вот я, однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и проч. и проч., вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумье.

Я очень осторожно начал всматриваться, ходил около нее, и во все время моего наблюдения, очень долгого, она не пошевелилась, меня не замечала. Его дума была так серьезна и глубока, что я заставал его постоянно в одном положении. Он сел так, когда солнце было еще перед ним, сел усталый, измученный, сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, что он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили – то подымится одна, то другая.

Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он нечувствителен. Он точно постарел на 10 лет, но все же я догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, потому что я его видел, что, чтобы он ни решил, он не может упасть. *Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его.* Мне казалось, что это всего лучше подходит к тому, что мне хотелось рассказать. Тут мне даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопиро-

вать. И когда кончил, то дал ему *дерзкое название*. Но если бы я мог в то время, когда его наблюдал, написать его, Христос ли это? Не знаю. Да и кто скажет, какой он был? Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен. Я уже знал и дальше: я знал, чем это кончится. И меня нисколько не пугала та развязка, которая его ожидает. Я нахожу уже это естественным, фатальным даже. Да даже лучше, что оно так кончилось, потому что вообразите торжество: его все признают, слушают, Он победил – да разве-ж это не было бы в тысячу раз хуже? Разве могли бы открыться для человечества те перспективы, которыми мы полны – которые дают колоссальную силу людям стремиться вперед? Я знаю только, что утром, с восходом солнца, человек этот исчез. И я отделался от постоянного его преследования. // Итак, *это не Христос. То есть, я не знаю, кто это*. Это есть выражение моих личных мыслей. Какой момент? Переходный. Что за этим следует? Продолжение в следующей книге. // Извините, что я наговорил много и ничего ясного [*курсив мой – В.К.*]»[47].

Любопытный документ. Прежде всего, поражает весомость, сила и осязаемость, так сказать, видения. Крамской «ходит вокруг» этой фигуры, она «не замечает» его. Художник наблюдает фигуру на закате, потом при раннем рассвете; разглядывает ее, видит руки, губы, лицо, брови… Что это было? Привидение?.. Для нашего «постсекулярного», но во многом еще позитивистского времени, странно говорить о действительности этой фигуры.

Этому позитивизму причастен уже и Крамской: «*Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его».* Но поразительна значимость этого видения для художника! Оно «преследует» Крамского, преследует до тех пор, пока он наконец не «отделался» от него. «Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен». Крамской знает «чем все это кончится». Он связывает эту фигуру со Христом и драмой его земной жизни. Желание рассказать «о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов», желание, порожденное тяжелым личным опытом, находит свой язык в этом образе. Казалось бы, все решено.

---

[47] К В.М.Гаршину. 16 февраля 1878 // *Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837 – 1887*. Издал Алексей Суворин. Санктпетербург. Типография А.С.Суворина. 1888. С.381-382.

Однако «*это не Христос. То есть, я не знаю, кто это*». И почему Крамской считает свое название картины «дерзким»? Только ли потому, что трудно сказать «какой он был»?.. Ясно одно: тот образ Христа, который создает Крамской в этой картине ***не удовлетворяет его самого***. Да, видение, да, «почувствовал успокоение», и… и тем не менее «*это не Христос. То есть, я не знаю, кто это*»…

Христос Крамского двоится. Тот вопрос, о котором художник говорит в начале своего письма, «пойти ли направо, или налево», в общем очевиден. Перед тяжелым опытом жизни, опытом зла, разлитого в мире, предлагается как бы два ответа. Один, это насильственное устранение зла, и второй – нравственная проповедь. Обсуждение первого пути, революция, ниспровержение несправедливого общественного строя, социализм, – эти идеи кипят и бурлят в жизни демократической интеллигенции России 60–70 годов. «Рахметовские» идеалы разночинной интеллигенции (1863), подпольные революционные организации, покушение Д.Каракозова на императора Александра II (1866), убийство студента И.Иванова «нечаевцами» (1869), «Колокол» А.И.Герцена, анархические учения М.Штирнера и М.А.Бакунина, – все это есть та атмосфера современной Крамскому общественной жизни, которую он осмысляет, делает грустные выводы, и только боязнь цензуры не позволяет ему пространно рассуждать об этом в письмах.

Второй путь – путь нравственной проповеди. Здесь Евангелие и сам образ Христа предлагали идеал для ищущих людей. Именно на этом идеале и сосредотачивается Крамской. Также как и многие его товарищи, друзья и знакомые: Н.Н.Ге, В.Д.Поленов, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой и т.д. Но необходимо подчеркнуть, что для Крамского важен образ Христа не как Искупителя и Основателя Церкви, а именно как Учителя нравственности. Крамской, как и немало интеллигентных людей его времени, хотя и крещенных в Православной Церкви, далеко отошли от духовной жизни в понимании этой Церкви. Дух времени, дух секуляризации, грехи самой Православной Церкви России, связанной с государственной властью, западные властители дум, внимательно читаемые в России (об этом речь будет ниже), – все это оторвало от Церкви целые поколения русских интеллигентных людей, поставив их на путь нередко трагических нравственных блужданий, во всем диапазоне жизненных устремлений, от анархизма и революционного терроризма до опрощеннического народничества и религиозного сектантства.

Кто-то, как и Крамской выбирал в качестве идеала Христа. Но у него это был не Христос Церкви, а Христос, вычитанный в Евангелии через очки позитивистского мировоззрения, протестантской критики, анархистских течений времени. Перед некоторыми интерпретациями Христа просто берет оторопь!.. На какие экстравагантные мнения был способен Крамской показывает, в частности, его дискуссия с Репиным в начале 1874 года. Автор «Христос в пустыне» пишет: «Мой Бог – Христос, величайший из атеистов, человек, который уничтожил Бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа и идет умирать спокойно за это»[48]. В ответном письме Репин высказывает несогласие: «Христос не был атеист; это для него мелковато»[49]. Крамской продолжает дискуссию: «А ведь Христос все-таки атеист, как Вам угодно. Вы говорите: это для него мелковато. Значит, Вы недостаточно цените атеистов, настоящих, высоких. Если принимать атеизм в его ходячей и обыкновенной форме, то, разумеется, – Вы правы, но ведь что такое настоящий атеист? Это человек, черпающий силу только в самом себе. И если у Христа есть ссылки на «пославшего его», то это только восточные цветы красноречия; посмотрите, как он запанибрата обходится с Богом – он всюду отождествляет себя с ним. А ведь он не больше как человек – человек! Мало Вам этого?»

Вообще то, было бы достаточно… Но не для идеолога Крамского. Он продолжает отстаивать атеизм: «Атеизм, как я понимаю (а может быть, это только мое личное измышление), есть последняя, высшая ступень развития религиозного чувства, и посмотрите – в истории человечества, у величайших умов есть неудержимое стремление сделаться, стать богами, но все как-то выходило как будто не совсем натурально, были отступления, колебания, и только миф о Прометее ярко выделяется на этом фоне, но и тут нет победы и торжества; тогда как для Христа нет сомнения, что он Бог. Это огромная разница…»[50] Здесь нет прямой ссылки, но чувствуется, что Бакунинская проповедь атеизма не обошла Крамского стороной[51]…

Здесь же Крамской дает свое магическое понимание молитвы: «Вы скажете – он молился! Еще бы – это и необходимо. Его молитва – стихийное состояние человеческого духа в трагические моменты.

---

[48] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 6 января 1874 // Переписка И.Н.Крамского. Т.2…, С.285.

[49] И.Е.Репин - И.Н.Крамскому. 30 января 1874 // Цит.соч., С.287.

[50] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 30 января 1874 // Цит.соч., С.289.

[51] См., например: БакунинМ.А. Анархия и порядок (Сборник). Public Domain. М., 2004.

Это самоуглубление, беседа бога с самим собой. Недаром хорошие люди говорили, что молитва творит чудеса. Молитвенное состояние – это одна из самых таинственных лабораторий в человеке. Когда горы несправедливостей, эгоизма, тупости и зверства людского опрокидываются на благороднейшие побуждения наши, человеческий дух как бы стихает, не противоречит, и только ищет места, где бы спокойно можно было заплакать, чтобы никто не видал этого, и два-три часа такого состояния достаточно для того, чтобы *все, что еще химически не соединилось, приняло ту новую, до страшной упругости, силу, которая способна заставить затрепетать окружающее* <…> И если молитвенное состояние было действительно, причины к нему были уважительны, тогда мое влияние на действительность будет несокрушимо, а последствия необъятны и качественно и количественно. // Мудрено что-то выходит, - *немцы на этот счет молодцы*, и так как я не немец, то останавливаюсь на полдороге, пока еще есть время [*курсив мой – В.К.*]»[52].

Репин не согласен с толкованием атеизма Крамским. «Я понимаю атеизм иначе: по моему, атеизм есть отрицание Бога полное; человек же ставящий себя Богом (как великие умы, говорите Вы) или объявляющий ему открытую войну, как Прометей, – очень живо его чувствуют, чтобы отрицать. // Настоящий атеист, если он не из детского каприза отрицает Бога, что бывает со многими даровитыми людьми, - есть холодный, мертвый человек, не видящий никакого смысла в жизни, верящий только в органическую жизнь и презирающий ее. Геологическая формация – вот его будущее, вот его глубокая идея; вместо теплой жизни, он исполняет печальный долг необходимости – жить; не есть ли это уже смерть»[53].

Не согласен Репин и с толкованием своим бывшим учителем образа Христа: «Вы можете быть каких Вам угодно убеждений на этот счет, но не навязывайте этого Христу. Евангелие, как всякая великая истина, дает материал самым противоположным партиям, взглядам, но почувствуйте сердцем это время, этих людей, и Вы сейчас увидите, что это натяжка с Вашей стороны; нет, к этим вещам надо относиться объективней, проще. Главное же, мне кажется, что от этого может проиграть Ваша картина[54] <…> Христа же возвышает здесь

---

[52] И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 30 января 1874 // Цит.соч., С.289.

[53] И.Е.Репин - И.Н.Крамскому. 19 февраля 1874 // Цит.соч., С.292-293.

[54] Речь идет о будущей картине Крамского «Хохот», задумку которой он не раз обсуждал в письмах. Об этом ниже.

глубокое религиозное чувство. Он знает, что на это послал его Отец-Бог, чтобы сделать добро людям, чтобы направить их на настоящую дорогу в жизни. Он любит этих людей потому, что знает, что они добрые люди и горько восплачутся по нем и будут мучиться совестью; насчет себя он спокоен, потому что он твердо убежден, что он в третий день воскреснет после смерти, для того, чтобы уже царствовать *вечно*, в добре и правде, *по всему миру»*[55].

Репин критикует также и индивидуалистическое и магическое понимание молитвы: «Я не думаю, что молитва есть «самоуглубление, беседа бога с самим собою», нет, это есть непосредственное, восторженное обращение к Богу, едва ли не высший момент в человеческом духе. И чем сильнее натура, тем больше призыва, тем полнее экстаз и тем несокрушимее воля, так как она уже есть божья. Отсюда и происходит твердое убеждение в себе, как посланнике Бога, как исполнителе его воли. Он чувствует себя в нем необъятном ( и любящем, как Отце) и Его в себе, частицу Его, горящую в нем божественным огнем Св.Духа»[56].

В словах Репина, что нередко даровитые люди из «детского каприза отрицают Бога», есть некий скрытый упрек в неискренности Крамского… Конечно, в его споре о Христе-атеисте и об атеизме вообще чувствуется некоторая воспаленность и сознательная эпатажность. Тем не менее, для по-настоящему верующего человека вряд ли возможны подобные кощунственные определения Христа. Откуда это в Крамском? Верит ли он в Христа Богочеловека?.. Думается, это и был главный пункт препинания для Крамского-художника и для Крамского-мыслителя. Именно потому, что этот вопрос не был решен в сердце самого художника, – говорим в сердце, ибо речь идет о вере, а не просто о знании, – потому никак и не мог он закончить своего «Христа в пустыне», а выставив его для публики, дал ему название, которое сам же определял как *дерзкое*, потому что по совести, не мог сказать, что же он на самом деле нарисовал… Христос Крамского двоится.

В письме к Гаршину он говорит, что явившийся ему образ, «имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его *животные наклонности*»… Не просто образ революционера примешивается к традици-

[55] Там же.
[56] Там же.

онному, церковному образу Христа, задолго до появившейся еще только в XX веке *теологии освобождения*. В воздухе 60–70 годов уже бродит призрак Сверхчеловека… В 1872 году его пророчески угадывает Ф.М.Достоевский в своих «Бесах». О безграничной свободе личности уже давно проповедует М.А.Бакунин. Н.К.Михайловский в своих критических статьях говорит о «героях и толпе». В России 70-х читают анархистов П-Ж.Прудона, М.Штирнера и др. В 1878 году выходит в свет «Человеческое, слишком человеческое» Ф.Ницше. Христос Крамского отнюдь не заигрывает с этими идеями, художник просто не может отвязаться от них, оторваться от представлений о чисто земном, насильственном преодолении зла… И хотя лично он как бы находит успокоение в традиционном образе Христа, выдрессированная мастерством рука рисует то, что хранится в глубине сердца. И художник с удивлением смотрит на результат: что же я такое нарисовал?..

***Иван Горский (Москва)***

# В.И.Суриков и картина «Исцеление слепорождённого Иисусом Христом»

Статья посвящена творчеству одного из наиболее ярких и самобытных художников второй половины XIX – начала XX века В.ИСурикова. В.И.Сурикова невозможно сравнивать ни с одним из его современников. Живопись, созданная им, стала во многом эталоном в историческом жанре, подражать которому было невозможно. Время расцвета «Серебряного века» застало В.И.Сурикова уже признанным и сложившимся мастером. Его реалистический язык и поэтический дар воплотились в смелых, грандиозных, своеобразных творческих замыслах. Художественные принципы мастера во многом не соответствовали академическим и опережали время. Он подчинял их содержательной стороне, внутренней идее. Картина, о которой пойдёт речь, имеет важнейшее значение в творчестве художника, сблизив духовное прозрение и личную драму. Она родилась как ответ художнику, пребывающему в поиске.

Великий русский художник В.И.Суриков создал непревзойденные шедевры, в которых он неизменно руководствовался исторической правдой. Содержание его образов раскрывает глубину переживаний, связанных с историей Отечества, на которую способен русский человек. В.И.Суриков «представил человечеству в своих образах трагическую, загадочную душу своего народа»,[57] – так писал в 1916 году после кончины художника, М.В.Нестеров.

Реализм – вот, в чем черпает художник вдохновение, средоточие поисков, размышлений. Это поле, на котором творческая свобода художника обильно сеяла семена подлинного искусства, раскрывающего красоту. Картины художника – это ожившие страницы истории великого русского народа, лишенные идеализации, и потому не всегда удовлетворявшие эстетствующие вкусы. С его полотен взирают лица людей, реально встреченных художником, иногда случайно, а иногда

[57] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. Издательство: М.: Искусство. 1959. С. 80.

натурщиками становились люди, поиск которых занимал значительное время. Работа художника в создании портретов созвучна стремлению Ф.М.Достоевского показать самое «дно» человеческой души, ее глубину.

Реализм художника лишен натурализма, его портреты глубоко психологичны, пронизаны идеей правды и причастности к происходящему. К изучению исторических деталей предполагаемой картины художник подходил с научной скрупулезностью, выверяя все до мелочей, от одеяний, предметов быта, до архитектуры и природного ландшафта.

В.И.Суриков являет собой пример художественного благочестия и строгости к своему таланту и высокой ответственности в его реализации. Иногда подчеркивают его тайнозрительность, буквально мистическое переживание, или прозрение. М.В. Нестеров передал впечатления от впервые увиденной им картины В.Сурикова: «Покорение Ермаком Сибири», купленной Царем Николаем II такими словами: «минуя живопись, показавшуюся мне с первого момента крепкой, густой, звучной, захваченной из существа действия, вытекающей из необходимости, я, прежде всего, вижу самую драму»[58].

Созданные картины стяжали ему славу, как одного из лучших русских художников. Жизнь художника протекала в непростые времена для России. Художник замечал и бурные процессы расцерковления общества, нигилизма, застал и Революцию 1905–1907 гг., и, Первую мировую войну. Удивительным образом полотна художника переплетаются с голосом русских христианских писателей и художников того времени Ф.М. Достоевского и М.В. Нестерова. Их объединяет пророческое видение исторической судьбы России, которую случившиеся потрясения вихрем надломят и перекроят ее многовековые устои и изменят нравственные идеалы, породят человека «нового мира», с атеистическим мировоззрением.

Искусство В.И.Сурикова – это служение красоте. Вспоминая свои детские годы, художник говорил: «А главное, я красоту любил. Во всем красоту. В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются»[59]. Его творчество наполнено изнутри энергией любви к простому человеку, вниманием и уважени-

[58] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. Издательство: М.: Искусство. 1959. С. 84-85.
[59] *Волошин М.А.* В.И. Суриков. – Л. «Художник РСФСР», 1985. С. 46.

ем к каждому образу человека, как иконы, как он сам говорил: «Каждого лица хотел смысл постичь»[60].

Полотна художника наряду с такими известными галереями как Третьяковская галерея и Русский музей пребывают и в довольно скромном музее – в Церковно-археологическом кабинете при Мос-Московской Духовной Академии. Картина В.И.Сурикова «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» занимает почетное место в зале Русской живописи музея. Картина была выкуплена за 50000 рублей и преподнесена в дар патриарху Алексию I в 1955 году. Эта необыкновенная картина имеет непреходящую ценность не только для экспозиции музея, но является большим явлением в русском искусстве. Картина автобиографична. Сам художник говорил, что писал ее для себя и выставил ее в 1893 году на XXI передвижной выставке в Петербурге лишь спустя четыре года после написания. В картине присутствуют загадки и тайна, раскрыть которую помогают события, происшедшие в жизни художника в этот период.

В картине так мощно и гротескно передано состояние слепого после исцеления, что зритель невольно проникает под завесу тайны состоявшегося чуда и оказывается лицом к лицу с самим Господом Иисусом Христом, с Его тихим и кротким, напряженным и проницательным взглядом. С неимоверной, превышающей себя силой кричал, взывал к Христу слепой. Его дерзновенная вера, охватившая все его существо, получила похвалу в очах Господа. Он получил исцеление.

Художник написал необыкновенно психологичную картину по содержанию и очень простую по композиции. Это в какой-то степени сближает язык картины с языком иконы. Основой смысловой акцент делается художником на содержании сюжета из Евангелия, на диалоге между Спасителем и слепым. Образ прозревшего человека, никогда до того не видевшего свет, словно зеркало всего человечества, которое через Голгофу получает исцеление от прародительской клятвы, от вечной смерти, получив вечную жизнь.

Внутренней силой, черпающей истоки в подлинной вере, обладает Евангельский персонаж. Не случайно, именно к этому сюжету обращается В.И.Суриков после личной драмы, им пережитой в связи со скоропостижной кончиной его супруги Елизаветы Августовны Шарэ в 1888 году. Сорокалетний художник тяжело переживал потерю

[60] Там же. С. 204.

любимой супруги. Этот надлом навсегда изменит жизнь художника, как в творческом отношении, так и в личном.

На фоне происходящего художник ищет дальнейший смысл жизни. Внутренние борения художника обостряются. Душевная боль становится испытанием духа, когда он находился между сводами храма, и после бросался к могиле супруги на кладбище со слезами досады, что не мог уберечь ее[61]… Свет, всепобеждающий и всепроникающий Свет, о котором говорит сам Христос, помогает художнику выйти из этого мятущегося состояния и с новой силой продолжить жить ради других.

Так, на картине появляется еле уловимый образ его жены, соединившейся с Христом в вечности, и ее душа принадлежит теперь Ему. Освещенное мерцающим светом горящих свечей лицо ушедшей супруги художника не обнаруживает тревожного чувства, напротив, взгляд, отведенный в сторону скорее полон покоя, а вместе с тем тайны. Это скорее символический портрет души его супруги.

В образе слепого на картине художник подразумевал самого себя. Могло ли быть иначе, ведь именно эту картину художник написал спустя полтора года творческого забвения. В картине необыкновенным образом сочетаются простота, экспрессия и жизнеутверждающая сила, выраженная в убедительности изображения евангельского сюжета. Психологичность портретов передает внутреннее напряжение, которое художник уловил. Сходство внутреннего переживания художника с тем, что происходит в душе исцелённого из Евангелия, подчеркивается смелостью символического решения картины. Близость характеров отражена в действиях обоих: дерзко взывающего слепого, и художника – мощной силы сибиряка, потомственного казака огромного интеллекта. Человека с широкой русской душой, ищущего ответа у Христа с той же самоотверженностью и готовностью последовать за Ним. Ради детей – Оли и Леночки, брата Саши, матери, художник забывает себя.

М.В. Нестеров вспоминал о времени переживаемой В.И. Суриковым драмы: «Но миновала эта пора, как миновало многое в его незаурядной жизни. Успокоились нервы, прошли приступы тоски-печали. Стал Василий Иванович жить, работать, как и раньше. Написал как финал, как заключение к пережитому – свое «Исцеление сле-

[61] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. Издательство: М.: Искусство. 1959. С. 83.

пого». Целая полоса жизни миновала, ушла в вечность»[62]. Но есть ли что-то в самой картине, что говорило бы нам о том, что художник исцелен, что недуг, сковывающий его творческую силу, оставил художника? Можно предположить, что ответ на этот вопрос, также очевиден. Для художника, безусловно, важнейшее значение играют руки, которые руководят движением кисти. В нижней части картины мы видим руки слепого, цепляющиеся за воздух, словно передавая ту силу эмоционального и физического напряжения слепого в сам момент исцеления. На них падает мощный луч еще одного источника света, чтобы выделить их, показать животворящее воздействие света и на них. Так и в жизни художника: уходит темная полоса забвения, сменяясь светом, озарившим душу и наполнившим жизнь новым смыслом существования, в котором единственно оправданным является путь следования своему таланту.

К изображению ликов на картине художник подошел крайне бережно. Он использовал краски так, что они светятся внутренним «мягким» светом, льющимся изнутри. Об этой черте красок В.И. Сурикова говорил М.В. Нестеров: «краски Василия Ивановича «светятся» внутренним светом, излучая теплоту подлинной жизни»[63]. Наибольшей силой, убедительностью, обладает лик Спасителя. Как на иконах, он сам является светоносным, излучающим внутренний свет. Суриковский образ Христа созвучен внутренней идее икон раннехристианского искусства. Например, Спаса Синайского, в котором нашла отражение тема реальности Боговоплощения, Теофании. Сила веры художника находит выражение в картине в изображении супруги художника за правым плечом Спасителя. Здесь видится и надежда на то, что ее ожидает благая участь.

Таким образом, к теме исцеления слепорожденного добавляется сюжет притчи о Страшном суде, смысл которого становится понятен в связи с пережитой личной драмой художника[64]. Эта тема очень глубока и находится в тайне времен. Но художнику важно уже здесь и сейчас увидеть свою супругу живой, ведь «Бог не есть Бог мертвых, но живых» (Мф. 22:31-32). Как вспоминал брат художника Александр Иванович: «Жена брата, Елизавета Августовна, была религиозная женщина, в праздничные дни она с детьми всегда ходила к обедне, а в

---

[62] Там же.

[63] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. Издательство: М.: Искусство. 1959. С. 84.

[64] Мф. 25:31-46

будничные помогала маме на кухне стряпать, сама обшивала своих детей и даже сшила маме великолепное платье из привезенной из Москвы черной материи»[65]. Религиозность, воспринимаемая как опыт жизни с Христом, живая вера, соединяющая с Богом. Не об этом ли рассуждает художник в своей картине? Словно прозревая будущее, вместе с взглядом Христа, обращённым в вечность, художник призывает зрителя задуматься о краткости жизненного пути человека, пример которого стоял перед глазами художника.

Образ супруги художник пишет тончайшими лессировками, в дымке. Ее мир уже не доступен его человеческому зрению. Контуром, словно просачиваясь через материю цвета, проступает ее портрет. Здесь, вероятно, свет свечи играет также важную роль. Её свет созвучен с темой молитвы, обращения к Богу, дающему надежду. Огонь свечи, как символ молитвы, материализует мир, о котором художник так много думает, о чем его сильнейшие переживания. Сблизившийся особенно с В.И.Суриковым в эти годы М.В.Нестеров напишет: «тогда говорили, что он после тяжёлой, мучительной ночи вставал рано и шёл к ранней обедне. Там, в своём приходе, в старинной церкви он пламенно молился о покойной своей супруге, страстно, почти исступлённо бился о плиты церковные горячим лбом…»[66].

Как для слепорожденного, так и для художника, получившего исцеление, приобретают важный смысл слова Христа: «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12).

Вернувшись в 1891 году в Москву после посещения родного Красноярска художник написал яркую, жизнерадостную бытовую картину «Взятие снежного городка». Художник вспоминал о том, что посещение родного Красноярска на него подействовало ободряюще, «тогда от драм к большой жизнерадостности перешёл»[67].

Картину «Исцеление слепорожденного» можно назвать единственным полотном в творчестве художника, которое было создано под впечатлением от пережитой личной драмы. И здесь, как нигде после проявилась смелость, острота духовного зрения художника, создавшего удивительно символичную картину по содержанию, которая стала единственным островом в своем роде среди жанра истори-

---

[65] *Ясникова Т. В.* Суриков / Татьяна Ясникова. – М.: Молодая гвардия. 2018. С. 97.

[66] *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. Издательство: М.: Искусство. 1959. С. 83.

[67] *Волошин М.А.* В.И. Суриков. – Л. «Художник РСФСР», 1985. С. 46. С. 131.

ческого реализма, которому был всегда верен художник. Картина «Исцеление слепорожденного» стала самым ярким явлением XXI передвижной выставки в Петербурге в 1893 году. Вероятно, для многих она стала неожиданностью. Критика не была единогласна в оценках. В художнике В.И.Сурикове, прежде всего, видели автора исторических картин, полотен, с которых словно живая, представала история Отечества.

В.И Суриков, пережил трагедию личной драмы, не сломленный, пронесший свой крест до конца, сумел реализовать талант так, что в конце свой жизни видел лишь надежду на спасение всего человечества. В его произведениях мы встречаем, несомненно «высокие человеческие порывы»[68], свойственные людям искренним, сильным духом, масштабным явлениям в русской культуре. Картина «Исцеление слепорождённого Иисусом Христом» несомненно, является произведением, сыгравшем заметную роль в жизни русского искусства конца XIX века, став символическим «откровением» художника.

### *Литература*

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2006. – 1376 с.

2. *Волошин М.А.* В.И. Суриков. – Л. «Художник РСФСР», 1985. – 224 с., ил.

3. *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. Издательство: М.: Искусство, 1959. – 400 с.

4. *Нестеров М.В.* Из писем. Ленинград.: Искусство, 1968. – 452 с., ил.

5. *Ясникова Т. В.* Суриков / Татьяна Ясникова. — М.: Молодая гвардия, 2018. – 455[9] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1672).

[68] *Нестеров М.В.* Из писем. Ленинград.: Искусство. 1968. С. 166.

*Ирина Дабаева (Ростов-на-Дону)*

# О формировании моделей духовных концертов в русской культуре XIX – начала XX века

Концерты с духовной тематикой стали неотъемлемой частью современной культурной жизни России. В их организации и проведении на протяжении последних двадцати пяти лет можно выявить определенные тенденции, характеризующие состояние общества. Если в конце 80-х – начале 90-х годов прошлого века интерес к духовным концертам был вызван новизной и непривычностью программ, желанием познакомиться с запрещенным ранее пластом музыкальной культуры, то по прошествии времени картина значительно изменилась. Уже к концу 90-х годов уменьшилось их количество, а качество музыкального материала и самого исполнения повлияло на сокращение слушательской аудитории. Среди негативных тенденций – эклектичность программ, случайность в выборе песнопений. Отлученные в советское время от церкви, современные слушатели часто не понимают смысла слов исполняемых произведений и, привыкшие к яркости и динамичности шоу-программ, не находят удовлетворения в малоинформативных и статичных духовных концертах.

Тем не менее, значение духовных концертов для культуры трудно переоценить. Следует вспомнить исторические факты, свидетельствующие об их мощном расцвете на рубеже XIX–XX вв. В то время именно они выполняли важнейшие функции в культуре России: нравственно-религиозную, просветительскую, воспитательную, дидактическую, эстетическую, адаптационную [1]. Это способствовало повышению культурного уровня населения, воспитанию патриотических и нравственных качеств, а в свете секуляризации церковной жизни и укрепления сектантства – подъему религиозности.

На протяжении XIX века складывались определенные модели духовных концертов. Обсуждение в прессе их специфики, выявление недостатков способствовало укоренению наиболее оптимальных образцов организации концертов. Несомненно, накопленный позитив-

ный опыт может быть полезен и сегодня. В этом видится актуальность статьи.

Осмысление данного пласта духовно-музыкальной культуры нашло отражение на страницах периодической печати, в журналах и газетах конца XIX – начала XX века, среди которых наибольший интерес в связи с изучаемой проблемой представляют такие как «Хоровое и регентское дело», «Русская музыкальная газета», «Музыкальный труженик», «Музыка и пение», ведомости различных епархий. Значительным подспорьем могут стать документы, хранящиеся в архивах П.Г. Чеснокова, А.Д.Кастальского, А.В.Никольского и др. деятелей на церковно-певческом поприще того времени. Из изданий последнего десятилетия необходимо отметить многотомный труд «Русская духовная музыка в материалах и документах» и, в частности, том II, книгу 2 «Синодальный хор и училище церковного пения: Концерты. Периодика. Программы», выпущенную в 2004 году благодаря усилиям группы музыковедов, возглавляемой М.П.Рахмановой, а также небольшой параграф под названием «Духовные концерты» в разделе «Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы» в книге «История русской музыки» (Т.10Б), вышедшей также в 2004 г.

Опыт организации духовных концертов в дореволюционной России позволяет систематизировать ведущие типологические признаки этого явления. Основными критериями в определении моделей духовных концертов стали тематический и организационный.

Прежде чем перейти к рассмотрению моделей духовных концертов, необходимо подчеркнуть, что богослужебно-певческий репертуар большинства церковных хоров того времени представлял собой конгломерат самых различных стилей: от песнопений Обихода и сочинений композиторов XVIII века до композиций современных авторов. То, что пелось в церкви, выносилось и на концертную эстраду. Неудовлетворенность данным положением на страницах периодической печати высказывали передовые деятели музыкальной культуры: Н.И.Компанейский, С.В.Смоленский, А.Д.Кастальский, П.Г.Чесноков и мн. др. Анализируя и критикуя программы концертов и исполнительские качества выступавших коллективов, они, тем самым, способствовали их совершенствованию, избирательному подходу к формированию репертуара.

Главным в подходе к организации духовных концертов критики считали наличие определенной ***идеи*** в составлении программ.

А.Д.Кастальский в автобиографии отмечал: «Поучительны такие концерты, где чередовались бы пьесы положительного направления и направления отрицательного (к вопросу о церковности и нецерковности музыки)» [2: 24]. К «положительному направлению» он относил, прежде всего, сочинения композиторов новой московской школы, представителей Синодального училища церковного пения, главой которой с начала XX века был сам Кастальский. В основе их композиторской деятельности лежала идея возрождения мелоса древнерусских песнопений и их обработка в соответствии с духом и ладовыми особенностями данного материала. Сравнение в программе одного концерта сочинений композиторов московской школы и других авторов приводило к мысли о явном превосходстве первых и постепенному укоренению в репертуарах хоров именно их сочинений. Так, в программах Синодального хора с начала XX века сочинения москвичей явно превалируют, а в 10-е годы составляют их основу. В качестве примера можно привести духовные концерты, данные этим коллективом во время гастрольной поездки в города Европы в 1911 году – в Варшаву, Рим, Флоренцию, Вену, Дрезден. Среди имен исполнявшихся авторов – П.Чесноков, А.Кастальский, А.Гречанинов, К.Шведов, С.Рахманинов, В.Калинников, С.Смоленский. Но не только в деятельности Синодального хора можно отметить эту тенденцию – со временем сочинения москвичей вытеснили песнопения других авторов из концертных репертуаров не только столичных, но и провинциальных хоровых коллективов. Иногда в программах концертов в одном отделении исполнялись сочинения москвичей, а в другом – петербуржцев. Так 14 февраля 1910 года в зале петербургской городской Думы Сампсониевским народным хором при участии духовных композиторов Гольтисона, Компанейского и Лисицына была представлена подобная программа, где в первом отделении прозвучали сочинения Кастальского, Иполитова-Иванова, Никольского, Гречанинова и Чеснокова, а во втором – Архангельского, Компанейского, Лисицына, Панченко. Концерт имел благотворительную направленность, и часть сбора была направлена в фонд памятника Бортнянскому, Львову, Турчанинову [3].

Далее, в автобиографии Кастальского находим следующее его утверждение: «Содержательна была бы программа с одним отделением из песнопений общеевропейского западного склада и с другим – из песнопений национального склада» [4: 24]. Такой тип концертной программы культивировал в своих выступлениях А.А.Архангельский.

В отзыве критика на ежегодный концерт, состоявшийся 19 ноября 1900 года в Санкт-Петербургском зале Кредитного общества и прошедший с большим успехом, отмечается: «Публика очень любит его концерты, а потому посещает их весьма охотно, тем более, что программы концертов бывают интересны в смысле новизны. Благодаря Архангельскому мы познакомились с композициями Лотти, Анерио, Палестрины, Пероззи и др.» [5: 1181]. В тот вечер петербургской публике была впервые представлена Месса Иосифа Рейнбергера и Гимн Ave verum corpus (на 8 голосов) В.Руста.

Второе отделение полностью состояло из песнопений русских композиторов. Подобные программы оказали значительное влияние на выступления других коллективов. Так, в рецензии на концерт хора Императорской оперы, состоявшийся 25 марта 1903 года, Н. И. Компанейский отмечал, что первое отделение, подобно Архангельскому, было посвящено духовно-музыкальным сочинениям латинской церкви (Палестрина, Роберти, Руто и др.), а второе – песнопениям русских композиторов новейшего времени (Балакирев, Римский-Корсаков, Чайковский, Гречанинов и др.), за что критик выражал особую благодарность составителям [6].

В отзыве рецензента на выступление хора И. И. Юхова, открывшего сезон великокопостных концертов весной 1908 года, также подчеркивается разнообразие программы за счет исполнения духовных сочинений западноевропейских композиторов в первом отделении (Lacrymoza из Реквиема Моцарта, Ave Maria Блейхмана и Noöl Адама) и русских авторов (Бортнянский, Архангельский, Аллеманов) – во втором. По поводу первой части программы автор отзыва выражал одобрение, отметив, что «от этого концерт только выиграл» [7: 10]. Вторая же была подвергнута критике: более сложные и менее известные сочинения русских композиторов дали бы хору больше возможностей «обнаружить прекрасные качества» [там же]. Подобные концерты имели большое просветительское значение, так как благодаря им слушатели знакомились с новыми произведениями западноевропейских композиторов.

В вышеупомянутой автобиографии А.Д.Кастальский отмечал: «Концерты, посвященные одному автору, если талант достаточно ярок, также оставят целостное впечатление, как и сопоставление в двух отделениях двух авторов резко различающихся направлений» [8: 24]. Среди монографических концертов можно выделить две разновидности:

1. В выступлении одного или нескольких хоров представлены отдельные песнопения композитора. Такие программы часто составляли основу торжественных, юбилейных концертов. Так, 12 декабря 1901 года Синодальный хор под управлением В.С.Орлова чествовал память выдающегося русского композитора Д.С.Бортнянского. Вся программа концерта была посвящена его духовным сочинениям. Лучше всего прозвучали концерт «Вскую прискорбна», «Чертог Твой», «Херувимская». Критик отмечал, что «<…> пение хора настолько в этот раз выделялось своею артистическою законченностью, что в зале вопреки обычаю проносились даже аплодисменты» [9: 1065]. Напомним, что согласно регламента духовных концертов аплодисменты («рукоплескания») были запрещены – об этом сообщалось на афишах предстоящих мероприятий. Нередко в монографических концертах сам композитор выступал в качестве дирижера, знакомя слушателей со своим творчеством. Например, в программе духовного концерта хора любителей под управлением П.Чеснокова, состоявшегося 19 марта 1909 года, были представлены исключительно духовные сочинения этого композитора. Как отмечалось в рецензии на концерт, и программа и исполнение вызвали огромный интерес [10].

2. В выступлении хора представлено одно крупное сочинение. Такую концертную программу выносил на суд слушателей, как правило, высококлассный коллектив, каким был, например, в то время Синодальный хор. Чаще всего – это новое произведение композитора-современника или же неизвестное сочинение западноевропейского автора. Так, 28 января 1911 года в Большом зале Московской консерватории Синодальным хором под управлением Н.Голованова была исполнена Литургия св. Иоанна Златоустаго С.Рахманинова (в пользу санатория имени А.Чехова в Крыму и санатория для детей им.А.Боброва в Крыму), в 1913 году в Санкт-Петербурге в великопостном духовном концерте императорской оперы прозвучала «Страстная седмица» А.Гречанинова (под управлением автора).

Подобные концерты давались не только в столицах, но, со временем, и в российских провинциальных городах. Однако их организация требовала серьезных исполнительских сил. 13 декабря 1914 года в Пензе соединенным хором в количестве 100 человек была исполнена Литургия А.Никольского (под управлением автора). Устроителем данного мероприятия был председатель Пензенского Церковно-певческого благотворительного общества А.Касторский. А отно-

сительно духовных концертов, состоявшихся в великопостный период 1917 года в Перми, критик писал: «За весь пост можно отметить только один серьезный концерт: исполнение Гайдновских «Семи слов Спасителя» хором г. Степанова – регента Рождество-Богородской церкви, уже не первый год выступающего в Перми с духовными концертами» [11: 14-15]. Автор отзыва отметил превосходную звучность хора в отношении полноты, чистоты и красочности тембра хора. В качестве существенного недостатка было названо исполнение сочинения под рояль – одна из проблем организации духовных концертов в провинции.

В качестве образцового в составлении программы рецензентом был отмечен концерт Синодального хора, в первом отделении которого прозвучали сочинения Турчанинова, а во втором – Аренского [12]. Выбор авторов представляется не случайным: с именем Турчанинова в этот период были связаны благотворительные концерты в фонд памятника Бортнянскому, Турчанинову, Львову, а исполнением произведений Аренского хор предполагал почтить память недавно скончавшегося композитора.

Большой интерес у слушателей, а в связи с этим и значительное их распространение, вызывали духовные концерты с историческими программами. В отличие от традиционных концертов в двух отделениях, в данном случае критики рекомендовали организовывать их в трех отделениях, проводя «<…> историческую прогрессию произведений, по формуле от простого к сложному. Тогда публика будет невольным свидетелем того, что она должна предпочесть – старое или новое, сладкозвучие или что-либо другое, чем автор хотел достичь выражения. Публике этим предоставляется как бы самой быть критиком совершающегося перед ней» [13: 12]. Добавим: подобные концерты или циклы концертов выполняли просветительскую функцию, знакомя слушателей с историческим развитием русской духовной музыки [14]. Чаще всего они сопровождались лекциями, вступительным словом, иногда слушателям выдавались программки. В концерте, состоявшемся 25 июля 1899 года в Новгороде в рамках педагогических курсов учителей церковно-приходских школ, в исполнении архиерейского хора в первом отделении прозвучали обработки преимущественно знаменного и сербского роспевов, во втором – сочинения композиторов середины XIX века, в третьем – современников [15].

И, наконец, необходимо упомянуть еще об одной модели духовных концертов, называемых критиками этнографическими. В их про-

граммах была представлена музыка различных религиозных направлений, однако, чаще всего – разных христианских конфессий. В качестве наиболее интересного приведем пример оригинального концерта, устроенного в Ростове-на-Дону. В связи с многонациональным составом жителей этого региона проведение подобных концертов представляется вполне закономерным. В нем приняли участие хоры «<…> православного, римско-католического, лютеранского, армяно-григорианского, еврейского вероисповеданий. Духовное начальство отнеслось к этой идее очень сочувственно» [16: 10]. Концерт проходил при участии струнного оркестра.

Огромное число духовных концертов в дореволюционной России проходило в дни Великого поста. Они были любимы слушателями. Сформировавшиеся модели в наибольшей степени удовлетворяли их эстетические потребности, способствовали развитию вкуса, обогащали новыми знаниями. Представляется важным, чтобы и в наше время устроители духовных концертов ориентировались на современного слушателя, сохраняя исторически сложившиеся и создавая новые модели, соответствующие их вкусам, знаниям, запросам.

### *Литература*


1. Дабаева И. П. Функции духовного концерта в культуре России конца XIX – начала XX века // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2013. №4. С.44-50.
2. Кастальский А. Д. Автобиография. 4 декабря 1913 г. Москва // ГЦММК им. М.И.Глинки. Ф.12. №439.
3. Б/и. По России // Музыка и жизнь. 1910. №3. С. 29.
4. Кастальский А. Д. Автобиография. 4 декабря 1913 г. Москва // ГЦММК им. М.И.Глинки. Ф.12. №439.
5. Б/и. Хроника. Спб. Концерты // Русская музыкальная газета. 1900. №48. С. 1181.
6. Компанейский Н. И. Духовный концерт хора Императорской оперы // Русская музыкальная газета. 1903. №13. С. 380-388.
7. Б/и. Музыкальное обозрение // Музыкальный труженик. 1908. №7 (1 апреля). С. 10.
8. Кастальский А. Д. Автобиография. 4 декабря 1913 г. Москва // ГЦММК им. М.И.Глинки. Ф.12. №439.
9. Б/и. Концерт Синодального хора // Русская музыкальная газета. 1901. №43. С. 1065.

10. Обозреватель. Духовные концерты // Музыка и жизнь. 1909. №4. С. 7-8.

11. Попов Б. Пермские письма // Музыкальный современник. 1917. №19. С. 14-15.

12. Липаев И. Московские письма. Духовный концерт синодальных певчих // русская музыкальная газета. 1906. №42. С 951-952.

13. Л. С. Программы духовных концертов // Музыкальный труженик. 1909. №7. С. 11-12.

14. Дабаева И. П. Просветительское значение русских духовных концертов в конце XIX – начале XX столетий // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2012. №2. С. 49-52.

15. Р.Л. Новгород // Русская музыкальная газета. 1899. №33-34. С. 787-788.

16. Б/и. Вести отовсюду // Музыкальный труженик. 1908. №1. С. 10.

***Кирилл Кангин (Москва)***

# Выражение образа нации в живописи передвижников в эпоху «серебряного века»

В «Истории русской живописи в XIX веке» А.Н.Бенуа [1], один из наиболее характерных представителей «серебряного века» в изобразительном искусстве [2; 8], писал, что не сюжет и не какие-то определенные формы делают живопись русской, а «неуловимое, неопределенное миросозерцание». Именно созерцание действительности и ее поэтизация объединяет всю отечественную живопись. Как именно они выразились, исследуем на нескольких конкретных примерах.

Сравним две акварели выполненные с одной модели. Одну из них написал «главный реформатор» европейской живописи второй половины XIX века – Мариано Фортуни, оказавший колоссальное влияние как на западных художников (таких, как Доменико Морелли, Джованни Болдини, Мартин Рико У.Ортега, Антонио Манчини), так и на русских (таких, как И.Е.Репин, В.Д.Поленов, В.А.Серов, М.А.Врубель – у последнего в старой Академии было прозвище «Фортуни»).

Сейчас в музее Русского импрессионизма можно видеть три пейзажа Фортуни, привезенные из Испании. Вторая акварель принадлежит кисти П.П.Чистякова. Именно он одним из первых стал учить трепетному отношению к натуре и тщательной штудии, создав знаменитую и при его жизни, и ныне «школу Чистякова».

Акварель Фортуни, при всей своей красоте и правильности, истинной художественности исполнения, производит впечатление довольно поверхностное, чем более правдивая и полновесная акварель Чистякова.

И.Я.Билибин и выразитель эстетики «серебряного века», и представитель неорусского стиля [6], в свое время сравнивал художественный замысел с вином, а сюжет с сосудом, в который его необходимо влить. Сосуд, считал Иван Яковлевич, каждый выбирает на свой вкус. Главное – вино, которым его наполняет. Также он писал, что много было славных передвижников, но даже если рассматривать

творчество одного И.Е.Репина, то и он один прекрасно отобразил в своем искусстве всю эпоху 1880-х – 1890-х годов.

Говоря об отечественной живописи и правдолюбии, как основной черте русского характера, было бы сложно хотя бы кратко не рассказать об этих мастерах: И.Е.Репине, В.И.Сурикове, В.М.Васнецове – без них сложно представить русскую культуру, как и без сказок А.С.Пушкина или без «вечеров» Н.В.Гоголя. На Западе нет художников, настолько глубоко понявший и выразивших народную душу.

Важно помнить, что в отечественной живописи присутствуют и более скромные мастера, также творившие в эпоху «серебряного века», чьи имена и произведения, к сожалению, в настоящее время полузабыты, о которых в курсе истории искусств обычно не рассказывается или лишь очень кратко упоминается. О Владимире Маковском недавно была издана достойная иллюстрированная монография, и подобных изданий «ждут» Клавдий Лебедев, Прянишников, Творожников, Архипов, Сергей Иванов, Касаткин, малоизвестные Аладжалов, Бажин, Батурин, Досекин, Грандковский, Менк, Мешков, Левченко, Прохоров, Тулыгин, Розмаринцин, Хохряков.

Закончу сообщение упоминанием о полузабытом в настоящее время художнике – Иване Похитонове, чья выставка состоялась в Государственной Третьяковской галерее в 2019 г. На выставке, к сожалению, не представлен редкий для Похитонова натюрморт, кото-

рый является, не побоюсь этого слова, шедевром русской живописи по степени колористической гармонизации, сложности фактуры, художественности обработки формы.

Недаром Илья Репин писал об этом художнике, что он не пишет свои маленькие картины, а «колдует». Известно еще одно, с моей точки зрения, очень похожее произведение западноевропейского художника, где передан подобный трепет автора перед материей – «Старик у сундука», исполненный Винченцо Каприле.

Они очень близки, и все же еле уловимо чувствуется, что Каприле и Похитонов принадлежат к разным национальным школам: русской и западноевропейской.

Резюмируя все вышесказанное стоит обратить внимание на то, что школе живописи России свойственна осязаемость, правдивость, глубинная духовность, не утраченная, а, скорее, приумноженная в эпоху «серебряного века», в том числе благодаря сложному сочетанию школ, традиций, художественных «почерков», их влияний и взаимовлияний, дополнений, интерпретаций.

Каждое или почти каждое произведение истинно русской школы живописи уникально и неповторимо, оно выстрадано, пережито, глубоко прочувствовано их авторами. В этом единичном стремлении достичь цели, на которое бросаются все силы без остатка, и выражается наша национальная суть. Именно этого глаз тщетно ищет в западной живописи, а находит в отечественном искусстве.

### *Список иллюстраций*

1. Васнецов В.М. «Витязь на распутье».
2. Похитонов И.П. «Натюрморт».
3. Каприле В. «Старик у сундука».

### *Литература*

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 446 с.
2. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 383 с.
3. Нестеров М.В. Давние дни. Встречи, воспоминания. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
4. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. М.: Центрполиграф, 2003. 1056 с.
5. Серов В.А. в переписке, документах и интервью. Т. I. Л.: Художник РСФСР, 1985. 486 с.
6. Скоробогачева Е.А. Специфика претворения художественных традиций Северной Руси и их значение в творчестве И.Я. Билибина // Обсерватория культуры. М., 2015. № 1. С. 77–83.
7. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. 624 с.
8. Сто работ Александра Бенуа. Каталог выставки галереи «Наши художники» 23 мая – 23 июля 2013 года. М.: Петроний, 2013. 247 с.

*Анатолий Закопай (Оренбург)*

# Истинно русский тон музыки С.В.Рахманинова – певца «серебряного века»

Сергей Васильевич Рахманинов – истинно национальный композитор. Б.В.Асафьев, характеризуя его творчество, писал, что в эпоху наступавшего ущемления мелодического принципа, в трудную для русского искусства пору эстетических «изысков» композитор оставался верен своему природному пути. По его воспоминаниям, Рахманинов говорил: «Не хочу ради того, что я считаю только модой изменять постоянно звучащему во мне… тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир» [1, с. 396].

Самые глубокие психологические переживания художника, ощущавшего накаленность и противоречивость жизни в эпоху «перевалов» русской истории рубежа XIX–XX в. ярко отразились в его романсовом творчестве. Среди поэтов, на стихи которых писал он романсы, авторы различных эпох и стилей: Пушкин, Вяземский, Лермонтов, Тютчев, Плещеев и др. Основным критерием при выборе текстов для него была созвучность их идейно-смыслового содержания собственному настроению. При этом он нередко не обращал внимания на поэтические качества стихотворного материала. Художественно-выразительные средства – проникновенная мелодия солиста от широко льющейся до драматически декламационной, в сочетании с яркой, вполне равноправной ролью фортепианной партии, составляли высокохудожественный вокально-инструментальный дуэт. В итоге, это чрезвычайно повышало художественную ценность поэтического текста.

В ряде романсов мысли о Творце заложены в самом тексте. Это молитва, исповедь, жалоба, протест, восхваление, благодарение, богослужение и мысли о Божественном предназначении художника и т.д. В их числе следующие романсы: «Дума», «Молитва», «Здесь хорошо», «Пред иконой», «Я не пророк», «Все отнял у меня», «Музыка», «Оброчник». Рассмотрим тексты и музыку этих произведений:

**1. «Дума» соч. 8, №3 (1893), слова А. Плещеева (из Шевченко).**

В тональности ре-минор звучат стонущие интонации в партии фортепиано и монотонные реплики солиста на словах: «Проходят дни… проходят ночи; прошло и лето; шелестит лист пожелтевший; гаснут очи; заснули думы; сердце спит. Заснуло все… Не знаю я живешь ли ты, душа моя? Бесстрастно я гляжу на свет, и нету слез, и смеха нет! И доля где моя? Судьбою, знать, не дано мне никакой… Но если я благой не стою, зачем не выпало хоть злой?» [3, с. 69]. И вдруг звучит страстно-взволнованная, порывистая, призывная мольба к Господу на фортиссимо: «Не дай, О Боже, как во сне блуждать… остынуть сердцем мне. Гнилой колодой на пути лежать меня не попусти, но дай мне жить, Творец, о дай мне сердцем, сердцем жить! Что б я хвалил Твой мир чудесный, чтоб мог я ближнего любить!» [3, с. 72]. Эти слова сопровождаются мощными аккордами фортепиано на фоне рокового хроматического нисходящего хода басов. И вновь стоны рояля на словах солиста: «Страшна неволя! Тяжко в ней…»

**2. «Молитва» соч. 8, № 6 (1893), слова А.Плещеева (из Гёте).**

В тексте рассказ-исповедь женщины [3, с. 78]:

О Боже мой,
Взгляни на грешную меня:
Я мучусь, я больна душой,
Изрыта скорбью грудь моя.
О мой Творец! велик мой грех,
Я на земле преступней всех!
Кипела в нём младая кровь;
Была чиста его любовь;
Но он её в груди своей
Таил так свято от людей.
Я знала всё… О Боже мой,
Прости мне, грешной и больной.
Его я муки поняла;
Улыбкой, взором лишь одним
Я б исцелить его могла,
Но я не сжалилась над ним.
О мой Творец, велик мой грех,
Я на земле преступней всех!

Томился долго, долго он,
Печалью тяжкой удручён;
И умер, бедный, наконец…
О Боже мой, о мой Творец,
Ты тронься грешницы мольбой,
Взгляни, как я больна душой!

Партия фортепиано горячо и ярко отражает описываемые события и чувства, переполнявшие исповедующую. И до-мажор, побеждающий в споре с до-минором в коде, рождает надежду на прощение всемилостивого Творца.

**3. «Здесь хорошо» соч. 21, № 7 (1902), слова Г.Галиной.**

Миниатюрная зарисовка, но какая глубокая по силе образной красоты. Благодать Божья, радость райского общения с природой [3, с. 146]:

Здесь хорошо…
Взгляни, вдали огнем
Горит река;
Цветным ковром луга легли,
Белеют облака.
Здесь нет людей…
Здесь тишина…
Здесь только Бог да я.
Цветы, да старая сосна,
Да ты, мечта моя!

Тональность ля-мажор. Живописно-красочная фортепианная партия, светлые гармонические модуляции. И вот звучит сольная мелодия фортепиано, она широкого дыхания поднимается неудержимо к небесной вершине и долго разливается чудесным рахманиновским пением солирующего рояля, а вокальная партия как бы сопровождает ее восторженными репликами. И этот дуэт равноправных роялей и вокала с легкой грустью в фа-диез-минорной кульминации звучит на словах «…Да ты, мечта моя!»

**4. «Пред иконой» соч. 21, № 10 (1902), слова В.Голенищева-Кутузова.**

Тональность ми-бемоль-минор – трагично-мрачная – создает вместе с тем атмосферу таинственной святости и состояние возвы-

шенного созерцания. Звучат строгие хоральные аккорды фортепиано. Рассказчик рисует нам безмолвный образ истово молящийся [3, с. 158]:

Она пред иконой стояла святою;
Скрестилися руки, уста шевелились;
Из глаз ее слезы одна за другою
По бледным щекам жемчугами катились.
Она повторяла все чье-то названье,
И взор озарялся молитвенным светом;
И было так много любви и страданья,
Так мало надежды в молении этом!
Она преклонилась и долго лежала,
Прильнув головою к земле безответной,
Как будто в томленьи немом ожидала,
Что голос над нею раздастся приветный.
Но было все тихо в молчании ночи,
Лампада мерцала во мраке тревожном,
И скорбно смотрели Спасителя очи
На ту, что с моленьем пришла невозможным!

Романс завершает тот же мрачный ми-бемоль-минор. Все время повторяющийся остинатный ритмичный мотив фортепиано усиливает гнетущее оцепенение этой музыкальной картины.

**4. «Я не пророк» соч. 21, № 11 (1902), слова А.Круглова.**

На органном басу торжественные, величественные, как колокола, аккорды сопровождают мощный монолог солиста, чеканными фразами, провозглашающие жизненное кредо автора [3 с. 163]:

Я не пророк, я не боец,
Я не учитель мира:
Я – Божьей милостью – певец,
Мое оружье – лира.

Внезапно меняется фон, звучание рояля становится очень тихим, волнами набегающие разложенные аккорды и спокойная, полная душевной нежности мелодия повествует о сокровенной цели певца:

Я волю Господа творю:
Союза избегая с ложью,
Я сердцу песней говорю,
Бужу в нем искру Божью!

В заключении словно на арфе струящиеся пассажи приводят к мощному финальному ми-бемоль-мажорному аккорду!

5. **«Все отнял у меня» соч. 26, № 2 (1906), слова Ф.Тютчева.**

Романс начинается напряженно-взволнованными возгласами солиста, сопровождающимися лавинными пассажами рояля [3, с. 177]

Всё отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон…

И вдруг внезапная модуляция и в ми-миноре звучит нежно-щемящая мелодия солиста на словах:

Одну тебя при мне оставил он…

А затем тихая благодарность Творцу:

Чтоб я ему еще молиться мог.

Несмотря на краткость романса этот контраст создает очень сильное художественное впечатление.

6. **«Христос Воскрес» соч. 26, № 6 (1906), слова Д.Мережковского.**

Мы словно входим в переполненный храм, нарастает мощный пасхальный хор. И печальные мысли-вопросы о несправедливостях бытия звучат диссонансом этому гимну Творцу [3, с. 191]:

«Христос Воскрес» – поют во храме;
Но грустно мне… Душа молчит:
Мир полов кровью и слезами,
И этот гимн пред алтарями
Так оскорбительно звучит.
Когда б Он был меж вас и видел,
Чего достиг ваш славный век:
Как брата брат возненавидел,

Как опозорен человек,
И если б здесь в блестящем храме
«Христос Воскрес» Он услыхал,
Какими б горькими слезами
Перед толпой Он зарыдал!

Величественное хоровое пение удаляется. Мы выходим из храма, переполненные противоречивыми чувствами. Глубина художественного образа достигается мощным звучанием рояля, в которое постоянно вплетается диссонирующая зудящая мелодия-подголосок. Она звучит до самого конца, постепенно угасая.

7. **«Музыка» соч. 34, № 8 (1912), слова Я.Полонского** [3, с. 267]:

И плывут, и растут эти чудные звуки!
Захватила меня их волна…
Поднялась, подняла и неведомой муки
И блаженства полна…
И Божественный лик, на мгновенье,
Неуловимой сверкнув красотой,
Всплыл, как живое виденье
Над этой воздушной, кристальной волной,
И отразился,
И покачнулся,
Не то улыбнулся,
Не-то прослезился…

Романс написан в чрезвычайно печальной тональности ми-бемоль-минор, отражая наполненность неведомой мукой и блаженством. Однако последний аккорд ми-бемоль-мажорный как просветление и Божья благодать. Слова романса созвучны рахманиновскому ощущению музыки. В 1932 г. на вопрос «Что такое музыка», заданный американским музыкальным критиком Вальтером Коонсом, С.В.Рахманинов ответил следующее [2]:

Что такое музыка?!
Это тихая лунная ночь;
Это шелест живых листьев;
Это отдаленный вечерний звон;

Это то, что родится от сердца и идет к сердцу;
Это любовь!
Сестра музыки – это поэзия, а мать ее – грусть!

**8. «Оброчник» соч. 34 (1912), слова А.Фета.**

Музыка Рахманинова в полной мере раскрывает религиозный смысл слов А.Фета [1, с. 82]. Романс начинается длительным, мощным фортепианным вступлением. Чеканное шествие, мужественно преодолевающее препятствие, пунктирный ритм, создает впечатление тяжести каждого шага. Во главе этого крестного хода – оброчник, а именно, человек, давший обет, обрекший себя на служение, несущий во время крестного хода святыню – икону, хоругвь [3, с. 275]:

Хоругвь священную подъяв своей десной,
Иду – и тронулась за мной толпа живая,
И потянулись все по просеке лесной,
И я блажен и горд, святыню воспевая.
Пою –и помыслам неведом детский страх:
Пускай на пенье мне ответят воем звери, –
С святыней над челом и песнью на устах,
С трудом, но я дойду до вожделенной двери.

Музыка соответствует архаической лексике стихов, подчеркивая возвышенный духовный смысл переживаемого момента. В фортепианном заключении долго прослеживается удаляющееся шествие, наполненного чувством возвышенного одухотворения.

Говоря о С.В.Рахманинове, композитор Георгий Свиридова писал, что значение его творчества продолжает расти, хотя еще и не до конца осознано. Он отмечал: «Рахманинов звал к духовному самоуглублению, звал к сочувствию, человеческому страданию, судьбе Христа, ибо в этом видел то, что предстояло пережить его Родине, которую он не только безмерно любил, а был сам частью этой родины, как кусок ее природы или дыхания ее духа» [5, с.178].

Думается, музыка С.В.Рахманинова, пронизанная истинно национальным миропониманием, крайне необходима современному человеку. Она позволяет развить чувство генетической связи с национальной духовной традицией.

***Литература***

1. Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о С. В. Рахманинове / Сост. З. Апетян. В 2 т. Изд. 4-е, доп. – М.: Музыка, 1974. – Т. 2. – С. 384-412.

2. Высказывание великого русского композитора и выдающегося пианиста С. В. Рахманинова [Электронный ресурс]. – URL: https://kzref.org/s-v-rahmaninov-viskazivanie-velikogo-russkogo-kompozitora-i-vi.html (дата обращения 22.01.2020).

3. Рахманинов, С. В. Романсы: Полное собрание [Текст] / С. В. Рахманинов. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957. – 328 с.

4. С. В. Рахманинов. Изд. 2-е [Текст] / Сост. Е. Рудакова; общ. ред., вступительная статья и тексты А. Кандинского. – М.: «Музыка», 1988. – 157 с.-

5. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба [Текст] / Сост., авт. предис. и коммент. А. С. Белоненко. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 798 с.

6. Черемисинова, Л. И. Религиозные образы в стихотворении А. А. Фета «Оброчник» [Текст] / Л. И. Черемисина // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Журналистика. – 2014. Т. 14. Вып. 3. –С. 80-84.

*Анастасия Ворфоломеева (Москва)*

# Педагогическая деятельность В.Д.Поленова и опыт создания «творческой мастерской» в России

Василий Дмитриевич Поленов известен не только как выдающийся художник, но и как педагог. В 2019 г. в Государственной Третьяковской галерее была организована персональная выставка художника, которая познакомила зрителей с различными гранями его творчества в области живописи, архитектуры, музыкального и театрального искусства и педагогики. Во множестве монографий, посвященных В.Д.Поленову, его педагогическая практика рассматривалась по преимуществу как дополнение к основной деятельности живописца. Педагогическая практика В.Д.Поленова до сих пор остается малоизученным аспектом его жизни и творчества, поэтому в статье поставлена задача проанализировать педагогическую методологию художника.

Во время заграничной поездки 1872 г. Василий Поленов познакомился с многообразием европейских школ и методов преподавания. В одном из писем П.Ф.Исееву художник писал о господстве «искусственного классицизма» [8, с. 464] в Академии художеств. Уже в следующем письме В.Д.Поленов раскрывает преимущества «художественной мастерской»: «В мастерской методу заменяет школа, опять в техническом смысле слова. Но так как мастерская есть произведение историческое, то она с трудом может быть прилагаема там, где сама жизнь еще не подготовила к этому почвы и в самом обществе не появилось в ней потребности, а если применялась без надобности, то и оставалась без успеха. Академия, напротив, есть искусственное средство распространения образования, поэтому она всюду приложима и почти всюду с одинаковым успехом. Академия принесла большую пользу там, где историческая жизнь народа не дала ему возможности самобытно развиться и создать самобытное искусство, но она имела обычно насколько положительную, настолько и отрицательную пользу. У нас, в России, мастерская в том виде, в каком она

существует в Западной Европе, к сожалению, еще не появлялась» [8, с. 475].

В 1882 г. Василий Поленов начинает преподавать в Московском училище живописи ваяния и зодчества, которое отвечало актуальным принципам общественного сознания того времени. Педагоги училища, в отличие от педагогов Императорской Академии художеств, были более демократичны и поддерживали творческую инициативу учащихся, которая выражалась в поиске собственного художественного стиля. Именно на этой благодатной для развития творческой индивидуальности почве В.Д.Поленов стал руководителем московской художественной молодежи.

Педагогическая методика В.Д.Поленова заключалась в создании «творческой мастерской», где учебный процесс был организован таким образом, что каждый студент мог продемонстрировать собственную творческую индивидуальность. Обучение не ограничивалось рамками академизма, а было направлено на развитие собственного стиля.

В.Д.Поленов пришел на смену А.К.Саврасову в классе пейзажа и натюрморта. Изучив сильные и слабые стороны преподавания Алексея Саврасова, Василий Поленов пришел к выводу, что его предшественник призывал к чувственному восприятию натуры, но недостаточно внимания уделял технике исполнения, что не могло привести к высокому развитию мастерства учеников. Василий Дмитриевич начал свою педагогическую практику именно с демонстрации важности правильного отображения реальности на полотне. Художник поставил натюрморт, используя красную ткань, привезенную с Востока и череп лошади. Дав задание ученикам написать постановку после живой натуры, В.Д.Поленов ушел на два дня. Студенты были в изумлении, считая, что писать живую природу намного сложнее натюрморта. Оценки мастера были также неожиданными: написано ошибочно, нет тех отношений красок, что есть в натуре.

Молодые художники, воспитывавшиеся по принципу чувственного восприятия натуры, не придавали первостепенного значения отношению красок между собой. В.Д.Поленов не отрицал роль чувств и ощущений в работе живописца, но считал, что их недостаточно, что непременно нужны техника и мастерство, чтобы содержание произведения искусства соответствовало его форме.

Основные правила для достижения чистого и светоносного колорита, которым обучал В.Д.Поленов, прежде всего были связаны с

осторожной работой с красками. Требовалось постоянное соблюдение палитры и кистей в чистоте, не допускалось обильное выдавливание красок на палитру, смешивались только чистые тона.

Кроме того, Василий Дмитриевич призывал к тщательному выстраиванию композиции, к решению пространственной среды. В.Д.Поленов читал разработанный им курс «Руководство к изучению линейной перспективы». Основу теории Василия Поленова, подробно описанную в этом курсе, составляет прежде всего механизм человеческого восприятия. Подчеркивая умозрительное происхождение художественного пространства, художник вводит определение «перспективной картины». Василий Дмитриевич интуитивно, на основе собственного опыта описал разницу между «научной» теорией перспективы и практической, связанной со зрительным восприятием природы. Такой подход действительно можно считать новаторским, ведь в академической практике было принято опираться на классическую теорию, основанную на точных геометрических принципах.

Для создания «творческой мастерской» Поленов считал необходимым реализовать следующее условие: создать вокруг себя непринужденную атмосферу творческого диалога. С 1884 г. начались «рисовальные вечера» [3, с. 296] по четвергам и «акварельные утра» [3, с. 297] по воскресеньям. В доме Поленова собирались не только его ученики, но и более опытные художники, принадлежавшие к поленовскому и мамонтовскому кругу. На этих собраниях бок о бок могли работать и «старшие» художники, и ученики Поленова, и их друзья.

В хорошо освещенной комнате стоял стол с кистями, красками, палитрами. Вокруг него были расставлены мольберты. Кто-то пишет маслом, кто-то акварелью. Позирует для портрета кто-нибудь из пришедших. Художники искали новые ракурсы и необычное освещение. Помимо развития художественного мастерства, на этих встречах происходили обсуждения и дискуссии на темы из художественного мира. Появился еще один важный компонент «воспитательной» работы – своеобразный творческий диалог: обмен впечатлениями и мыслями разных художников, опытных и именитых и тех, кто только начал свой творческий путь.

На этих собраниях была начата стихийная «меновая торговля этюдами». Именно в этюдах в полной мере раскрывается формообразующая роль цвета, которой так много уделял внимания Василий Дмитриевич, описывая основы перспективы в своем курсе «Руковод-

ство к изучению линейной перспективы». В.Д.Поленов был один из первых, кто начал придавать такое большое значение этюдным работам. В 1889 г. по его инициативе в помещениях Общества поощрения художеств была организована первая выставка этюдов, на которой главенствовали прежде всего его ученики.

В 1887 г. Поленов получил письмо из Парижа от М.М.Антокольского, в котором скульптор писал о том, как легко могут эмоционально «сгореть» молодые художники в Москве, и о том, насколько большую поддержку может оказать им Поленов. «Твой дом должен быть рассадником искусства, теплым центром для всех, кто желает отдохнуть после прозы и перейти в область поэзии. Одним словом, ты должен всех ободрить и обласкать, ты должен поддерживать духовные силы молодых и старых. Вот твое призвание» [3, с. 360].

Постепенно здоровье Поленова ухудшалось, к 1895 г. он все больше времени проводил в своем имении на Оке и более не занимался педагогической деятельностью. Студенты отправили ему письмо со словами признательности: «Благодаря Вашему мягкому, сердечному отношению к ученикам и необыкновенно искусной вполне современной системе художественного образования Ваш… класс стал как бы “школой в школе”, во всех бывших в нем он на всю жизнь оставил самые светлые воспоминания, и немало выдающихся художников считают его фундаментом своего художественного образования. Многие из нас, не будучи Вашими непосредственными учениками, во многом обязаны своим художественным развитием Вашим произведениям, которыми гордится русская живопись» [3, с. 406]. Под письмом стояло 262 подписи.

Н.П.Ульянов пишет о том, что представляло собой училище после ухода Поленова: «Никто из преподавателей не входил в положение учеников, не интересовался их особенностями – формально считался только с выставленными на экзамене номером» [3, с 407]. Отношение к ученикам изменилось спустя два года, когда в училище пришел В.А.Серов, также сопереживавший своим ученикам.

В.Д.Поленов был руководителем пейзажного и натурного класса тринадцать лет. За эти годы Василий Дмитриевич по-новому открыл пейзаж для своих учеников, требуя от них профессионального мастерства и в то же время предоставляя возможность для творческого самовыражения. Именно Василий Поленов внедрил метод «творческих мастерских» в Московском училище живописи, ваяния и зодче-

ства, направленный прежде всего на раскрытие индивидуальных качеств учившихся у него молодых художников. Используя опыт преподавания европейских школ, В.Д.Поленов разработал собственную методику, основы которой заключались в усилении внимания к технике исполнения, тщательному выстраиванию композиции и созданию творческого диалога между разными поколениями художников. Педагогический метод Василия Дмитриевича Поленова был новаторским для России XIX века, и важнейшим результатом его применения стала плеяда выдающихся художников, которых он воспитал.

### *Литература*


1. Бакшеев В.Н. Воспоминания. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 139 с.
2. Дмитриева Н.А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951. – 167 с.
3. Копшицер М.И. Василий Поленов. М.: «Азбука-Аттикус», 2019. – 476 с.
4. Корина Н.Д. Московское училище живописи, ваяния и зодчества как центр формирования московской школы живописи в сер. XIX – нач. XX в. // Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 2 (14). С. 117 − 135.
5. Коровин К.А. Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2017. – 284 с.
6. Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках: Избранное. – СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2014. – 224 с.
7. Степанова С.С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб.: Искусство-СПб, 2005. – 286 с.
8. Федоров-Давыдов А.А. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 т. М.: Ленинград, 1937. – 569 с.
9. Юрова Т.В. Василий Дмитриевич Поленов. М.: Искусство, 1961. – 167 с.

*Анна Солдатова (Москва)*

# «Поэзия и аромат древнерусского склада»: художественные особенности иллюстраций Е.Д.Поленовой и влияние Абрамцевского круга

Подмосковное имение семьи Мамонтовых, усадьба Абрамцево, по праву считается одним из важнейших центров художественной жизни конца XIX века. Члены Абрамцевского кружка, глубоко прочувствовавшие содержание народного творчества, стремились к возрождению исконно русских традиций во всех видах искусства, начиная от архитектуры и заканчивая книжной графикой, дав начало формированию так называемого «русского стиля», который можно считать национальной разновидностью модерна. Особо значимую роль во многих сферах деятельности кружка сыграла сестра известного живописца В.Д.Поленова, Елена Дмитриевна Поленова (1850–1898).

Считая своим главным учителем П.П.Чистякова, обучавшего ее рисунку и живописи, она также отмечала значительное влияние на ее творческие интересы произведений В.М.Васнецова, замечая, что: «у Васнецова я не училась в прямом смысле слова, т.е. уроков у него не брала, но как-то набиралась около него понимания русского народного духа» [1, с. 515]. Связь с васнецовскими образами легко проследить в иллюстрациях Е.Д.Поленовой, которые будут описаны ниже. В них нет прямого подражания стилистике художника, однако присутствует близкое поэтическое толкование сказочных сюжетов [8, с. 86].

Желая по-настоящему понять «русский народный дух», Е.Д.Поленова обнаружила неподдельный интерес ко многим видам народного искусства. Как писал о художнице А.Н.Бенуа: «Долгое время старалась она усвоить себе чисто русское, держащееся еще в народе понимание красоты, но когда она почувствовала, что достаточно прониклась им, то отложила и эту последнюю указку и совершенно отдалась свободному творчеству» [2, с. 390].

В Абрамцево художница руководила столярной мастерской, создав для нее с 1885 по 1894 год более ста проектов предметов мебели,

формы которой были вдохновлены древнерусским искусством, а также большое количество эскизов посуды, вышивок, обоев и т.д. С увлечением знатока Елена Дмитриевна собирала коллекцию предметов народного творчества, в которую входили расписная деревянная посуда и игрушки, а также узорчатые вышитые ткани. Ее путешествия по деревням Ярославской, Владимирской и Ростовской губерний, в которых художницу часто сопровождала близкая подруга, жена мецената С.И. Мамонтова Елизавета Григорьевна Мамонтова, походили на настоящие научные экспедиции [9, с. 181].

Е.Д.Поленова внимательно изучала и подробно зарисовывала предметы быта, орнаменты, покрывавшие резные стены деревянных храмов и изб и костюмы жителей, а также записывала со слов крестьян народные песни и сказки. Так рассказывала об этом сама художница в одном из писем: «Веду рядом работу по живописи и те этюды по народной литературе, о которых говорила тебе. Недавно стала ходить в деревню с этой целью. Сначала заставила болтать ребят, а теперь попала на старика, который упросил меня написать его портрет. Я согласилась. Во время сеанса он сидит, как манекен, так старается, а во время отдыха я заставляю его сказывать сказки, а сама записываю. Это очень увлекательно» [1, с. 397].

Отношение к народной сказке в обществе всегда было несколько противоречивым. Оно, как и отношение к детской литературе в целом, менялось в зависимости от тенденций времени. С одной стороны, в деревнях даже в конце XIX века сказке придавали особое назначение. Она считалась одной из важных частей бытового уклада, часто имела обрядовое значение и была связана с сельскими праздниками. Сказка, так или иначе, сопровождала человека на разных этапах его жизни, поэтому ритуал рассказывания, который превращался порой в настоящее событие, объединяющее всех членов семьи (вспомним картину живописца В.М.Максимова «Бабушкины сказки», 1867), сохранялся из поколения в поколение. Однако в городской культуре, где человек зачастую оказывался оторванным от своих корней и народных традиций, и где складывался собственный своеобразный фольклор, сказка воспринималась иначе.

Следует упомянуть о многочисленных спорах, связанных положением сказки среди литературных произведений, а также с ее педагогической ценностью. Подобные дискуссии начались еще в XVIII веке, когда ориентация на западноевропейскую культуру способствовала несколько пренебрежительному отношению к народным

литературным формам, в частности, к лубочной литературе. Так, поэта и драматурга А.П.Сумарокова особенно возмущало, что «первоначальное обучение детей не обходится без Бовы и Петра – Золотых ключей» [3, с. 20]. В первой половине XIX века критик В.Г.Белинский теоретически попытался обосновать важное воспитательное значение сказки, что совпало с пересмотром взглядов на все детское чтение того времени.

Однако уже во второй половине XIX века у сказки появились новые «противники», такие как педагоги Ф. Г.Толль и А.П.Ленский, писатели Е.М.Феоктистов и П.В.Засодимский. Они рассуждали о ее «антипедагогичности», вредности, считали сказку задерживающей умственное развитие детей, пугающей, формирующей в ребенке грубые инстинкты [3, с. 21], в то время как другая сторона говорила о ее поучительности и увлекательности, необходимой ребенку. Среди сторонников сказки, пытавшихся создать для этого жанра особую нишу в литературе, были писатели И.С.Тургенев и Л.Н.Толстой. В означенных дискуссиях находили косвенное выражение полемичные взгляды западников и славянофилов, следовательно, отражались основные философские, политические тенденции времени, сказывались контрасты мировоззрений.

В конце XIX века, на подъеме интереса к традиционным видам искусства, начавшимся не в последнюю очередь благодаря деятельности членов Абрамцевского круга, сказку стали считать еще одним не менее важным и интересным выражением народного творчества, сохранившимся источником мудрости предков, требующим обязательного внимания, изучения, сохранения.

Внимание к народной сказке проявили и художники. Если для иллюстраторов предыдущего поколения, таких как В.Ф.Тимм и Р.К.Жуковский было характерно обращение в первую очередь к оформлению авторской сказки, реализованному в классических графических формах, то художники конца XIX века увлеклись поисками совершенно нового художественного языка, подходящего для воплощения народных сказочных сюжетов. И если в живописи начало этим исканиям своими масштабными полотнами положил В.М.Васнецов, то в книжном искусстве первенство принадлежит именно рисункам Е.Д.Поленовой, отличающимся профессионализмом исполнения, самобытностью решения образов, индивидуальностью художественного языка.

Возникновение у художницы интереса к иллюстрированию детской книги было также закономерно, как и ее желание изучить, сохранить народную сказку. Прежде всего, в формировании этого интереса сыграло свою роль увлечение Е.Д.Поленовой декоративно-прикладным искусством. Художники конца XIX века стремились представить книгу и ее художественное оформление в виде синтетического произведения, способного успешно совмещать в себе функции как бытового предмета, так и предмета искусства. Подобная концепция полностью соответствует сути русского народного мышления, принципам создания произведений народного искусства, когда, например, в избе едва ли не каждый функциональный предмет должен быть декорирован росписью, резьбой, вышивкой или чеканкой.

Вероятно, внимание художницы к книжному искусству отчасти обусловлено характерным для эпохи стремлением возродить традиции древнерусской иллюстрированной рукописной книги, с ее особым отношением к орнаментике и организации пространства страницы. Этому стремлению могла поспособствовать идея о художественном превосходстве предметов, созданных ручным способом, над теми, что были изготовлены с помощью механизированных станков, заимствованная Абрамцевским кружком у английского движения «Искусств и ремесел».

Однако рукописная книга способна существовать лишь в единственном экземпляре, что делало ее доступной лишь для узкого круга зрителей, времена же требовали книги печатной. В действительности желание иллюстратора создать уникальную художественно оформленную книгу часто сталкивалось с трудностями достойного печатного воплощения подобного издания. Они заставляли художников искать способы выхода из этого положения, выбирая те детали оформления, которые могли бы быть точно воспроизведены в типографии, что неизменно сказывалось на художественном языке изображений. С подобной дилеммой пришлось столкнуться и Е.Д.Поленовой, о чем будет сказано ниже.

Иллюстрирование сказок могло значить для Елены Дмитриевны и возможность воплощения не только собственных эстетических, но и педагогических принципов. Еще в 1880-х годах она обратила внимание как на недостаток изданий со сказками, так и на отсутствие хорошо оформленных русских детских книг в целом (проблема, которую впоследствии подробно осветит в своих статьях А.Н.Бенуа).

В 1887 году она, уже начав активную работу над некоторыми иллюстрациями, писала критику В.В.Стасову: «Думаю, что иллюстрировать наши русские сказки – дело большой важности. Я не знаю ни одного детского издания, где бы иллюстрации передавали поэзию и аромат древнерусского склада, и русские дети растут на поэзии английских, немецких (впрочем, чудно иллюстрированных) сказок…» [4, с. 236]. В этих словах заключено то, что в первую очередь желала показать Е.Д.Поленова в своих работах.

В 1886 году Е.Д.Поленова задумала нарисовать в акварельной технике цикл иллюстраций к русским народным сказкам. Этот цикл, первый из двух созданных художницей, можно назвать абрамцевским, поскольку большая часть пейзажного материала для него была собрана именно в усадьбе Мамонтовых. Изначально он создавался без определенной цели, но впоследствии у Елены Дмитриевны появилась подсказанная кем-то из ее друзей мысль издать сказки с ее рисунками в виде отдельных книг.

Всего за период между 1886 и 1889 годами Е.Д.Поленова проиллюстрировала девять сказок, таких как «Война грибов», «Белая уточка», «Морозко», «Избушка на курьих ножках», «Сивка-бурка», «Волк и лиса» и т.д., однако из них лишь первая была издана. Примечательно, что при рисовании она опиралась как на тексты, опубликованные в четырехтомнике А.Н.Афанасьева, до сих пор считающимся наиболее полным сборником народных сказок, так и на собственноручно записанные со слов крестьян рассказы, причем в некоторых случаях их литературная обработка осуществлялась самой художницей.

Акварельные иллюстрации, созданные Поленовой на отдельных листах, по своему художественному и композиционному решению представляют собой законченные произведения. Собранный в Абрамцево натурный материал в них проявляется порой до того точно, что можно узнать многие известные виды усадьбы. Например, на одном из изображений к сказке «Война грибов», представлено шествие действующих персонажей по Хотьковской дороге, ведущей от Хотькова монастыря. Этот же пейзаж изображен на картине Е.Д.Поленовой «Хотьковская дорога в Абрамцево», написанной в 1887 году.

Работы ярко демонстрируют интерес художницы к разнообразию народных типажей и характерным бытовым деталям. Несмотря на некоторую этюдность изображений, показанные в них волшебные образы отличаются выразительностью и поэтичностью трактовки.

Подробнее остановимся на художественном замысле иллюстраций к «Войне грибов», поскольку они имели особое место в творческой судьбе художницы. Выбор сюжета сказки связан с детскими воспоминаниями Е.Д.Поленовой, когда во время путешествий в семейное поместье Ольшанка в Тамбовской губернии бабушка Вера Николаевна часто рассказывала внукам свою версию именно этой истории (в ней, в частности, говорилось о волнушечьем монастыре – деталь, в других вариантах сказки не встречаемая). Елена Дмитриевна вспоминала, как она представляла себе «в лесу миниатюрные посёлки, монастыри и города, выстроенные, так сказать, в грибном масштабе, в которых живут и действуют эти удивительные существа, так как в детском разумении гриб – это существо совсем живое и очень привлекательное…» [1, с. 498].

Именно это идущее из детства представление о «грибном мире» пыталась отразить Е.Д.Поленова в четырех иллюстрациях, созданных для сказки. В них переплетаются фантазии ребенка о волшебном, затаенном от чужих глаз царстве, и проявления реального быта, выраженного в многочисленных деталях, пейзажных и архитектурных элементах, причем сочетание это весьма гармонично. У Поленовой грибы и люди становятся равноценными действующими лицами сказки. Постройки, созданные на основе дорожных зарисовок, отражают многообразие образцов древнерусского зодчества от теремов и изб до храмов и монастырей и передают дух народной сказки. При этом художница достаточно точно следует в рисунках за текстом – каждое изображение соответствует определенному отрывку сказки.

Когда в 1889 году появилась возможность напечатать книгу с этими иллюстрациями, Е.Д.Поленова создала для нее особый рукописный шрифт, продумала все детали оформления, вплоть до темно-синего ситцевого переплета, украшенного мелкими разноцветными цветочками. Особенно внимательно художница подошла к разработке орнамента, к которому у нее сформировалось особое отношение. О своих наблюдениях, связанных со своеобразием народной орнаментики, она писала в одном из писем В.В.Стасову: «В нашем русском орнаменте мне удалось подметить одну черту, которую я не встречала у других народов, это пользование не одними геометрическими сочетаниями, всегда несколько суховатыми, но и более живыми мотивами, навеянными впечатлениями природы, т.е. стилизацией растений и животных, например, разработка листа, цветка, рыбы, птицы» [1, с. 506]. Именно такое отношение к орнаментальным построениям

было свойственно творчеству В.М.Васнецова, а также произведениям М.А.Врубеля, К.А.Коровина и др.

Возможно, именно поэтому основной мотив орнамента для страниц «Войны грибов» определил сам сюжет – на вертикальных и горизонтальных декоративных бордюрах в виде тонких изящных силуэтов изображены опята на стройных ножках и другие причудливых форм грибы. Подобный подход к выбору деталей оформления, без сомнения, отличался новизной и оригинальностью.

Издание было напечатано фототипическим способом в московской типографии Р.Ю.Тиле, из-за чего значительно пострадали художественные качества книги. К сожалению, возможности многоцветной печати, передающей все особенности акварельной техники, в ту пору еще не существовало. Иллюстрации с тонкими тоновыми переходами прозрачных цветов превратились в размытые серые невзрачные картинки. В некоторых образцах качество печати оказалось настолько низким, что часть тиража пришлось уничтожить.

Несколько экземпляров книги Е.Д.Поленова впоследствии раскрасила вручную, что приблизило их к изначальному замыслу, но в целом ее разочаровал полученный результат. С горечью она писала: «Самолюбие художника, рисунки которого искажены до неузнаваемости, требовало, чтобы вещь эту по возможности меньше видели и знали… Мечтала я издать целый ряд таких книжек, но первая дала мне так много горьких минут, что я дала себе слово никогда больше не пробовать издательской деятельности» [1, с. 497].

Действительно, следующие книги с иллюстрациями Е.Д.Поленовой изданы лишь спустя несколько лет после ее смерти в виде трехтомника, названного «Русские народные сказки и прибаутки». Но творческая неудача заставила художницу лишь отказаться от публикации своих работ, но никак не от самих попыток создать подходящую форму для народных образов. Наоборот, по нашему убеждению, произошедшая ситуация только стимулировала попытки формирования нового художественного языка.

Иллюстрации, созданные Еленой Дмитриевной в конце 1880-х – 1890-х годах относятся уже к так называемому «костромскому циклу». Начало ему положили рисунки, выполненные Е.Д.Поленовой к записанной ею в Костромской губернии сказке «Сынко-Филипко» (примечательно, что сказка прошла литературную обработку, но в ней сохранилась характерная разговорная интонация). В этих поздних работах Елена Дмитриевна принимает решение отказаться от станко-

вого реалистического характера, свойственного произведениям абрамцевского периода, в пользу подчеркнуто графического начала.

В иллюстрациях отразились поиски Е.Д.Поленовой новых художественных приемов, не только способных создать желаемый автором образ, но соответствующих возможностям массового печатного воспроизведения того времени. Художница обратилась к линейно-графической декоративной стилизации, истоки которой она нашла в первую очередь в столь любимом ею народном творчестве. Этот метод был ей уже знаком, поскольку используя подобные средства, в числе которых присутствуют подчеркнутая линейность и некоторое упрощение форм, она создавала свои эскизы для росписей и вышивок. Как показало время, такой подход был верным решением.

При использовании акварельной техники Е.Д.Поленова отвела главную роль в создании художественного образа уже не тонким тональным переходам, а черному контуру силуэтов, создающему четкий линейный рисунок. Цвет же присутствовал в изображениях теперь преимущественно в виде однотонных заливок, не имеющих бликов или теней. В цветовой гамме проявился сдержанный колорит, свойственный природе Русского Севера – это сочетание мягких охристых, коричневых и голубых оттенков. Композиции, представленные на иллюстрациях, стали отличаться большей динамичностью, в сценах, представлявших наиболее драматичные повороты сюжета, напряжение передавалось с помощью ритмичных линий и цветовых пятен.

Некоторые исследователи склонны считать, что таким образом в костромском цикле наметился поворот художницы к модерну. Так, А.В.Шакина пишет: «Е.Поленова использует сложный рисунок, взгляд снизу вверх. Она обобщает и ритмизирует композицию, уплощает формы, стремясь сохранить и подчеркнуть плоскость листа, использует приемы клуазонизма, обводя предметы темной чертой, – словом, весьма активно участвует в создании русского варианта стиля модерн» [5, с. 422]. Действительно, подобные трансформации художественного языка могли быть связаны, в том числе, и с развитием модерна в России.

Линия художницы далека от традиционного представления о гибкой, изогнутой линии, свойственной, к примеру, французскому ар нуво. Этой именно русский ее вариант, вдохновленный во многом не европейскими веяниями, а народными формами с присущей им стилизацией. Местами рисунок Е.Д.Поленовой кажется слишком упро-

щенным, даже грубоватым, но это никак не сказывается на содержательности образов, даже способствует их выразительности, подчеркивая их главные достоинства – простоту и искренность. О качествах работ художницы точно отозвался А.Н.Бенуа: «ряд ее иллюстраций к детским сказкам если и страдает иногда слабым рисунком, то все же производит очаровательное впечатление благодаря совершенно особенным краскам, наивному и искреннему замыслу, благодаря глубокому пониманию детского миросозерцания» [2, с. 391].

В рисунках, как и в «Войне грибов», нашли отражение традиционные детали русского быта, такие как деревянная посуда и резные украшения зданий. Они изображены со вниманием, однако без излишнего этнографизма, что говорит о том, что для художницы важно создать общий образ, передать в первую очередь внутреннюю суть предмета, в котором воплощается дух народной жизни, а вовсе не внешнее сходство с оригиналом.

Еще одной характерной чертой иллюстраций костромского цикла стало стремление художницы выразить в них гармоничное слияние человека с природой. Пейзаж в них не менее важен, чем главные действующие лица сказки. Через состояние природы Е.Д.Поленова мастерски передает настроение всей изображенной сцены. В этом особом отношении чувствуется народное уважение крестьян ко всем, даже не одушевленным, частям окружающего их мира. Художница смогла показать «поэтический взгляд русского народа на русскую природу, …связь почвы с выросшими на ней произведениями» [6, с. 186]. Ее иллюстрации так подходят к тексту сказок, что при взгляде на них сразу вспоминаются слова из изображенных историй.

Особенностью художественного языка иллюстраций костромского цикла было и то, что, несмотря на их условную декоративность, собственно декоративный элемент в них не развит, и главный акцент сделан на изобразительный элемент. Книги сказок оформлены достаточно скромно, даже шрифт заглавий ничем не примечателен. По нашему мнению, это произошло потому, что сама художница не могла участвовать в их подготовке, тогда как издатели, видимо, решили не добавлять к рисункам никаких инородных деталей, не предусмотренных изначальным замыслом автора. Возможно, если бы издания вышли еще при жизни Е.Д.Поленовой, то она создала бы для них такое же впечатляющее и продуманное художественное оформление, как и для «Войны грибов».

Завершая анализ творчества Е.Д.Поленовой в области иллюстрации книги, вновь обратимся к строкам, написанным А.Н.Бенуа, сумевшим как нельзя лучше определить тот вклад, который внесла художница в истории развития детской книжной графики: «Она, первая из русских художников, обратила внимание на самую художественную область в жизни – на детский мир, на его странную, глубоко поэтическую фантастику. Она, нежный, чуткий и истинно добрый человек, проникла в этот замкнутый, столь у нас заброшенный детский мир, угадала его своеобразную эстетику, вся заразилась пленительным “безумием” детской фантазии» [2, с. 391].

### *Литература*


1. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова: хроника семьи художников (письма, дневники, воспоминания) / сост. и вступ. статья Е.В. Сахаровой; общ. ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1964.
2. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995.
3. Бабушкина А.П. История русской детской литературы. М.: Детгиз, 1950.
4. Стасов В.В. Елена Дмитриевна Поленова: Биогр. очерк // Стасов В.В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений: Т. 2. М.: Искусство, 1954.
5. Шакина А.В. Русские национальные традиции в книжном искусстве конца XIX – начала XX в. // Стиль жизни – стиль искусства. М.: ГТГ, 2000.
6. Плотников В. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1987.
7. Поленова Н.В. «Абрамцево. Воспоминания». М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2013.
8. Скоробогачева Е.А. Ретроспекция и новация в декоративно-прикладном искусстве В.М. Васнецова. Значение интерпретации традиций для самоидентификации народа / Е. А. Скоробогачева // Коллективная монография по материалам всероссийской научно-практической конференции РАХ и РАЖВиЗ Ильи Глазунова «Декоративно-прикладное и народное искусство. Ретроспекция и новация», апрель 2019 г. и круглого стола «Новая классика», октябрь 2019 г. / под ред. А.У. Грекова. – М.: РАХ, 2020. – С. 85–98.

9. Скоробогачева Е.А. Храм Спаса Нерукотворного в Абрамцеве. К вопросу интерпретации традиций северо-западной Руси и Русского Севера / Е.А. Скоробогачева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2015. – № 1, часть 2. – С. 171–177.

10. Скотникова Г.В. Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012.

***Надежда Лысова (Саранск)***

# Реконструкция исторической среды русского средневекового города в творчестве А.П.Рябушкина

В сложной полной противоречий «мозаике» отечественной художественной культуры конца XIX – начала XX в. ясно прочитывается тенденция, объединившая в общем напряженном поиске представителей различных направлений, школ, творческих союзов. Интенсивное стремление к национальной самобытности ориентировало поэтов и писателей, композиторов и архитекторов, живописцев и скульпторов на возрождение русских культурных традиций и наследия прошлых эпох. Этот процесс, наиболее ярко заявивший о себе в архитектуре и изобразительном искусстве, стилистически оформился в неорусскую ветвь стиля модерн и позволил художникам не только утвердить ценность собственного национального прошлого, но и на основе сознательного возвращения к истокам обратиться к решению принципиально новых творческих задач.

В живописи одной из них стала реконструкция исторической среды русского средневекового города. Целая плеяда художников обратилась к изучению, а затем и воссозданию в своих произведениях атмосферы рукотворного пространства далекого прошлого. Каждый выбрал для себя наиболее волнующий его художественный ракурс. Повседневный быт былого времени интересовал А.Рябушкина, праздничная, театрализованная атмосфера – Б.Кустодиева и И.Горюшкина-Сорокопудова, стремление к археологической точности отличало творчество К.Рериха и А.Васнецова. Однако всех мастеров объединяла тема – исторический город – и метод ее воплощения. Одним из первых исследователей, определивших его как реконструкцию, был Д.В.Сарабьянов. Характеризуя творчество Рябушкина, искусствовед отметил, что художник «как бы *реконструировал* ту патриархальную красоту, которая исчезла в действительности» (*курсив мой*. – Н. Л.) [4, с. 20].

В буквальном смысле «реконструкция» (лат.) означает построение заново. Чаще всего термин употребляется в архитектуроведении. Суть архитектурной реконструкции заключается в восстановлении, воссоздании утраченного или сильно нарушенного первоначального облика населенного пункта, здания, сооружения, архитектурного ансамбля, осуществленном в натуре либо как проект – в виде моделей, чертежей, рисунков, описаний. Приближаясь по смыслу к толкованию понятия реконструкции в архитектуроведении, живописная реконструкция как творческий подход имеет свои особенности.

Обращаясь к воссозданию облика исторического города, живописец оставляет за собой право на субъективный, личностный взгляд, соединяя в произведении реальность и вымысел, воспринимая и раскрывая «историческое как смысл и как строй чувствований» [1, с. 177]. Иначе говоря, живописная реконструкция, на наш взгляд, направлена не столько на выявление достоверности облика старого города, сколько на репрезентацию его образа, погружение в утраченную атмосферу былого.

Одним из главных представителей живописного историзма рубежа XIX–XX веков является А.П.Рябушкин, для которого тема исторического города была одним из основополагающих ракурсов на протяжении всего короткого творческого пути.

Андрей Петрович Рябушкин (1861–1904) – один из самых поэтичных художников рубежа столетий. Его этапные полотна – «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899), «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901) и др. – демонстрируют увлеченность художника «поэзией истории». Она не была случайностью и формировалась постепенно и целенаправленно, содержательно углубляясь и нарастая в развивающемся творческом процессе.

Основы художественных устремлений живописца были заложены лекциями В.О.Ключевского, преподававшего историю в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, когда там учился художник, и поездками по старейшим городам России после окончания Академии художеств в 1890 году: Ростову, Киеву, Ярославлю, Новгороду, Пскову и другим древнерусским центрам. Впоследствии такие путешествия не только стали своеобразной потребностью мастера, но и воспринимались как своеобразные полевые исследования избранной им творческой темы. Один из биографов творчества А.П.Рябушкина, А.Ростиславов, основываясь на рассказах

И.Тюменева, близко знавшего художника, писал, что он интересовался «каждой мелкой подробностью, каждым старинным костюмом, старинной песней, старинной грамотой, старинной утварью, резьбой на избе, старинным узором на тканях, вышивками на полотенцах». Он запоминал «каждую интересную мелодию, каждое меткое выражение, одним словом, жил и дышал только своим, народным, русским» [3, с. 11]. В таких поездках Рябушкин много рисовал с натуры, фиксируя и памятники архитектуры.

Художественная и, шире, эстетическая концепция Рябушкина, прочитываемая в его произведениях, основывается на нескольких ключевых положениях. Во-первых, реконструируемое живописцем культурное пространство достаточно определенно и имеет свои хронотопические границы: в центре его внимания – допетровская Русь XVII в. и, чаще всего, Москва. Во-вторых, полотна Рябушкина исторически бессобытийны. Одним из первых, это отметил А.Н.Бенуа, когда писал свой труд «Русская школа живописи»: «Не грандиозные трагедии интересовали его, а повседневный быт былого времени» [2, с. 82]. В-третьих, живописец не был стилизатором реальности прошедшего времени, но развивался как «очень упорный и добросовестный реалист», в котором «не найти и следа прихорашивания своего предмета» [2, с. 82], что также первым отметил Бенуа.

Лучшие холсты Рябушкина посвящены Москве. Для художника рубежа XIX–XX веков древняя столица, в отличие от Петербурга, была олицетворением отечественного исторического города. Решая – содержательно и художественно – композиции «Московской улицы XVII века» и «Свадебного поезда в Москве», Рябушкин сливает исторический городской пейзаж и исторический быт в единый художественный образ. Город в картинах выступает не как фон для происходящего действия, но как один из главных персонажей заявленного сюжета. Искусствовед А.Эфрос назвал такой подход «пейзажным историзмом» [5, с. 262], Б.В.Асафьев ощутил как «сближение жизней … длящегося без видимой грани прошлого – настоящего» [1, с. 178].

Вероятно, поэтому не возникает и тени сомнения в подлинности живописной реконструкции Рябушкина. Он ухватил те детали городской среды, которые репрезентируют ее как «родное», узнаваемое пространство. Темные серые крыши и стены деревянных бревенчатых построек – купеческих домов, глухих ворот, пожарные каланчи, голубцы с иконами, тонкие прозрачные березы, выделяющийся, ото-

всюду приметный храм – белокаменный, украшенный кокошниками, завершенный шатром или маленькой золоченой главкой.

Мотив церкви и светящихся вдали куполов – один из главных элементов поэтизации отечественного исторического пространства, который наблюдается у многих отечественных художников второй половины XIX века и рубежа XIX–XX столетий. В полной мере воспринял ее и Рябушкин. Белокаменная церковь организовывает архитектурную среду в двух главных картинах живописца: «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895) и «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901). Очевидно, что большой каменный храм с колокольней в «Московской улице…» и маленькая белокаменная одноглавая уличная церковь в «Свадебном поезде», изучались художником с натуры. Несмотря на то, что и в том и в другом случае, завершения храмов срезаны верхним краем холста, чувствуется, с какой любовью и знанием Рябушкин запечатлел главные архитектурные детали, характеризующие культовую архитектуру XV–XVII вв.: кокошники, луковичную и шлемовидную главы, шатер колокольни с просветами для звона. Бенуа указывал, говоря о Рябушкине, что «какой-либо поэзии впечатления он не добивался, но в его произведениях живет тем не менее большая поэтическая ценность» [2, с. 82].

В основе рябушкинской реконструкции лежит тонкая фантазийная импровизация, цель которой – создание запоминающегося поэтического образа. Изображенные сцены, конечно, умозрительны, но поданы с непосредственностью очевидца, прямого свидетеля. В людской толпе нет главного героя, но она полна жизни и движения. Архитектура, лишенная натурной откровенности и театральной декоративности, в полной мере участвует в происходящем. Все в московских пейзажах – и посадские люди в старинных костюмах, и деревянные постройки, и каменная церковь, и голубец с иконами, и даже весенняя распутица – способствуют передаче неповторимого своеобразия городской среды XVII века.

Кроме Москвы, Рябушкин очень любил Великий Новгород. Художник ездил в древнерусский город несколько раз: в 1890, 1899, 1903 годах. Может быть, он задумывал живописное полотно, посвященное городу. Но, так, или иначе, до нас дошли атмосферные архитектурные этюды «Михайловская улица в Новгороде» (1899) «Зимний день» (1903) и «Новгородская церковь» (1903). В первом этюде перспектива городской улицы, развивающаяся по диагонали справа налево, завершается белокаменным храмом и башней каменной сте-

ны. Их написанные с натуры объемы, зеленая луковица с крестом, полусфера апсиды, башня, ограда, поэтизируют и одновременно уточняют реальные координаты города. На первом плане исполненного гуашью этюда «Зимнее утро» бревенчатая изба с высоким крыльцом, на втором – два храма: шатровый и одноглавая церковь с нарядными кокошниками. Художественный лаконизм, приглушенная колористическая гамма, монументальность композиции верно передают атмосферу северного города в картине «Новгородская церковь». Несмотря на явно натурную основу новгородских архитектурных пейзажей, они обладают особым лиризмом восприятия. Рябушкин сумел «почувствовать» образ древнего города, его суровую монохромную тональность, включенность архитектуры в культурный пейзаж.

Живописная реконструкция отечественного исторического города оформилась в творчестве Рябушкина в пределах стиля модерн. Он был первым историческим живописцем, переставившим акценты с трагедии или драмы на поэзию истории, с социальных проблем на мотивы национальной выразительности. Исторический город Рябушкина возникает одновременно как «некое видение, как на мгновение воплощенная мечта» [4, с. 4] и как живописное обобщение реальной эпохи, обычаев, атмосферы.

### *Литература*

1. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.–М.: Искусство, 1966. – 244 с.

2. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М.: АРТ-РОДНИК, 1997. – 336 с.

3. Рябушкин А.П. Альбом репродукций / авт. текста и сост. Е. А. Одинокова. М.: Искусство, 1977. – С. 5 – 30.

4. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: Галарт, 2001. – 304 с.

5. Эфрос А. Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969. – 302 с.

*Светлана Ивлева (Москва)*

# Отражение образов Версальского парка А.Н.Бенуа через западноевропейские традиции

Версаль, роскошная резиденция французских монархов с великолепным парком, привлекал внимание многих живописцев с момента своего создания, представлялся неким Эдемом, мечтой, земным раем.

Первые упоминания о Версале датируются эпохой Меровингов. В XI в. здесь было небольшое поселение, не более ста очагов, с несколькими трактирами у трех дорог, одна из которых вела в Париж, другая в деревню Трианон, третья в Сен-Сир, [1, с. 24]. В начале XVII века это была деревушка с пятьюстами душ населения, ветряной мельницей и полями, окруженными болотами.

Внимание Людовика XIII, страстного любителя охоты, привлекло обилие дичи тех мест, и, чтобы «не спать на соломе», он повелел 1623 году отстроить себе небольшой охотничий замок, [1, с. 24]. Людовику нравилось уединение, где он мог скрыться от суетности столицы. Под окнами дворца возник небольшой партер с узорными клубами, на месте болот был разбит парк, в традициях садового искусства эпохи Возрождения, с грабами и стриженными вечнозелеными деревьями, [1, с. 25]. К этому периоду относится изображение дворца без сада, в первоначальном виде, на картуше гравюры.

При Людовике XIV, начиная с 1661 года, Версаль становится крупнейшей королевской резиденцией, сияние славы которой, по мысли ее владельца, должно было затмить все сооружения мира. Солнце становится эмблемой Людовика XIV, уподобляющего себя Аполлону. Ощущение Олимпа присутствовало во всем Версале, начиная с королевской опочивальни, Салонов дворца, продолжалось в полотнах и плафонах Шарля Лебрена, развивалось в скульптурах сада, отражаясь в едва завуалированной аллюзии.

Охотничий домик под руководством Луи Лево превращается в великолепнейший дворец эпохи Барокко, а парк Ленотра становится для всей образованной Европы на несколько столетий вперед образ-

цом французского регулярного парка, задуманного как композиция из стриженых деревьев и кустарников в пространстве. «Это целый город из листвы, с широкими улицами и узкими переулками, расположенными звездообразно и заканчивающимися открытыми площадями. В таком городе встречались галереи, театры, башни, ворота, купола и колоннады со смело очерченными сводами, опиравшимися на живые стропила; там были залы и кабинеты с окнами, дверьми и триумфальными воротами» [4, с. 71].

Земное детище Людовика XIV, взращенное садовником Ле Буато, было полностью подчинено монаршей воле, изменено природное естество на идеальную правильность форм и геометризм. Совершилось торжество искусства над природой, причудливой искусственности над естественностью, театральной игры над простотой, манерности над природной красотой и гармонией Божественного мироздания.

В структуре парка дворец доминирует над садом, как властвует король-солнце над необозримыми просторами своей империи, которому подчиняются даже стихии. Вместо полей – сад с фигурными партерами, вместо лесов – растительная скульптура из самшита, гидравлические фокусы фонтанного искусства на месте болот. Эпоха Лейбница и Декарта, несомненно, дала отпечаток этой математически выверенной прекрасной пространственной композиции. Таково было представление о земном рае в глазах короля.

К 1660-м годам относятся первые гравюры, изображающие Версальский парк, тщательно отрисованные Израэлем Сильвестром и Габриэлем Перелем, передающие его в том виде, как он выглядел в начале правления Людовика XIV. Работы, напоминающие чертеж с высоты птичьего полета, не отличаются художественностью исполнения – вероятно, перед автором в большей степени стояла задача картографа с мельчайшими подробностями передать ландшафт. Рисунки характерны диагонально уходящей перспективой к завышенному горизонту, практически упирающемуся в край листа. Гравюры с фотографической точностью отражают детали строений, создают впечатление архитектурных планов, которые несколько оживляют сцены торжественного выезда короля. Несмотря на то, что гравюры напоминает карту-схему, а фигуры изображены достаточно условно и стаффажно, ценность изображений в их историзме.

В настоящее время на первом этаже дворца выставлены произведения французских художников XVII–XVIII веков, посвященные исторической ретроспективе Версаля. Картины можно условно раз-

делить на две группы по технике исполнения: это гравюры и полотна, написанные маслом.

Графические виды парка, включающие небольшие сценки из жизни французского двора, выполнены панорамно, технически несколько однотипно, зачастую линейно, во многих произведениях прослеживается некоторая сухость, симметричность в композиции, приподнятая линия горизонта. Судя по одинаковости композиционного и графического решений, вероятнее всего, работы заказные. Можно предположить, что гравюры были задуманы заказчиком как серия.

Ряд произведений Израэля Сильвестра содержат жанровые сцены с празднествами в Версале. Одна из гравюр – «Удовольствия зачарованного острова, Третий день, остров Альцины», 1664, из собрания Лувра – отображает представление в Версальском парке, блистательно устроенное юным монархом Людовиком XIV в одном из бассейнов. Композиция гравюры решена фронтально, декоративно, имеет традиционную для гравера мнимую симметрию. На переднем плане, группа людей во главе с королем под балдахином прочитывается темным силуэтом на фоне воды, кулисы деревьев справа и слева уравновешивают пейзаж. Верхний силуэт деревьев почти зеркально отражает низ композиции. Очень опосредованно, по внутренним композиционным линиям, образующим общий силуэт картины, эта гравюра отчасти перекликается с «Прогулкой короля» 1906 г. А.Н.Бенуа.

Среди гравюр Версальской серии, встречается группа изображений, в центре которых расположен фонтан с высокой струей воды, делящей картинную плоскость на две половины. Сюжетное наполнение составляют прогуливающиеся придворные или резвящиеся герои античных мифов. Использование подобных композиционных решений становится тенденцией в изображении Версальского парка конца XVII века.

Живопись галереи Котелля Большого Трианона представляет большую серию картин второй половины XVII века, в простенках между окон и на противоположной стене, изображающих уголки Версальского парка с водоемами и фонтанами, окруженные многочисленными мифологическими персонажами. Композиционно полотна вторят гравюрам, их отличает парадная пышность подачи сюжетов, характерная для эпохи Барокко. Торжественность звучит в контрастных сочетаниях противоположных цветов, зеленых и красных,

желтых и почти открытых голубых. Проходя по галерее, кажется, на первый взгляд, что это варианты одного полотна, настолько близки произведения друг другу по композиционному и колористическому решению.

Во второй половине XVII века создается ряд картин маслом Версальского парка, где, как и в гравюрах, основное внимание уделяется пейзажу. По стилистике и композиционному решению живописные изображения практически идентичны рисункам того времени. В картинах много пространства, линия горизонта, как и на гравюрах, сильно завышена, активно используется ракурс с высоты птичьего полета. В пейзажах встречаются небольшие стаффажные сценки, в которых король теряется среди многочисленных придворных и лошадей. Верхний ракурс, идеализированность, условность в подаче передают зрителю ощущение карты, на которой стоят игрушечные картонные фигурки. Картины схожи теплым коричневатым колоритом, детали идеально выписаны, но ничто не трогает душу, художники как бы констатируют и зачастую приукрашивают реальность. В картинах нет жизненности, натурности восприятия.

Картина Адам Франс ван дер Мейлена «Вид строящегося Версаля» (ок.1679–1680) выполнена в традициях композиционного построения жанровых сцен на полотнах «малых» голландцев. Пейзаж переполнен большим количеством фигур, связанных между собой в небольшие натурные сценки – очевидно, зарисовки легли в основу полотна.

Покои первого этажа дворца украшают исторические полотна Юбера Робера, назначенного рисовальщиком королевских садов при Людовике XVI. Картина «Вход в сады Версаля» 1777 года, изображает вырубку садов в 1774 году, которому художник был свидетелем. Тогда пожертвовали боскетами Дофина, Жирандоль и Лабиринт, заменив наиболее старые деревья на несколько тысяч молодых. Парк изменил свое лицо. Дворец, как и парк, с каждым последующим владельцем терпит разнообразные изменения. «Способность Версаля к постоянному обновлению – это одна из наиболее характерных его черт» [1, с. 16]. Художник живо передает на полотне романтический пейзаж со срубленными деревьями, гуляющих придворных, Людовика XVI и Марию Антуанетту с детьми. В стиле романтизма выполнена и другая картина Юбера Робера – «Сооружение купален Аполлона» с развалинами и заросшим садом.

Версальский парк, олицетворяющий расцвет абсолютной монархии сейчас представляется выражением романтического пейзажа, символом идеального пространства. Наверное, своей таинственной славе во многом Версаль обязан своему позднему и главному бытописателю – А.Н.Бенуа. Версаль становится Версальским, в полном смысле слова, после того, как оживают старинные образы его обитателей в бесчисленных рисунках и полотнах Бенуа.

Первое посещение в конце осени 1896 года произвело на художника двойное впечатление. Юношеский восторг и влюбленность в Версаль перемежаются некоторым оттенком разочарования – на первый взгляд, ему кажутся Царское село и Петергоф даже более блестящими.

Александр Николаевич Бенуа в 1922 году, в предисловии к изданию своих литографий, писал: «Ощущение чего-то лично близкого, давно знакомого, «родного» я почувствовал в еще большей степени, когда впервые наяву ступил на хрусткий гравий садовых площадей и улиц Версаля, когда меня овеяла его суровая, как морской воздух, атмосфера, пронизываемая неустанными ветрами, когда передо мной во все стороны раскинулись безграничные, опять-таки, как море, пространства» [2, с. 91].

Во время первого посещения создается множество рисунков, на основе которых в конце 1890-х – начале 1900-х возникает цикл произведений «Последние прогулки короля Людовика XIV». Картины Бенуа первой версальской серии передают грусть уходящего блеска галантного века, закат империи и Людовика XIV, его последние прогулки, созвучные увядающей осенней природе, закат короля-солнце.

Образ стареющего монарха, создателя всего этого великолепия, на многих картинах серии теряется среди темных силуэтов придворных и скульптур, на фоне водной глади. Пейзажи выполнены лаконично, почти монохромно. Картины наполнены ощущением ушедшей эпохи, характерной для русского символизма. В прогулках короля нет наигранной фальши, есть жизнь, король предстает не олимпийским божеством, а больным стариком, кормящим рыб, скрывающимся в непогоду от дождя.

В 1905–1906 гг. А.Н.Бенуа живет долго в Версале, застает все времена года, пишет этюды с натуры, свежие, необычайно раскованные, почти небрежные. Он использует различные техники, смешивает их. Художник часто выстраивает пейзажи остро по композиции, «в обрез», причем нередко «режет» все четыре края, каждый раз меняет

ракурс, общее композиционное построение, от диагонали, спирали, овала до фриза. Автор мучительно ищет убедительность художественного образа, для этого создает каждую следующую работу в немного другой технике, с другим тональным строем, в другой композиционной схеме.

В том же 1906 году создается самая знаменитая работа серии «Прогулка короля». Перспективы осенних боскетов, геометрические линии которых тянутся горизонталями, контрастирует с гладью бассейна, украшенного скульптурами играющих мальчуганов. Неторопливое, плавное движение процессии, которая движется мимо зрителя, не замечая его, создает особый ритм. Нам кажется, мы слышим только шуршание длинных шлейфов по гравию и тихий разговор. Образы очень музыкальны. Бенуа признавался: «Музыка является как бы основной стихией всего моего отношения к искусству, и, особенно, к театру; музыка способна вызвать во мне наиболее сильные эмоции и потрясения» [2, с. 51].

Острые, яркие композиционные решения А.Н.Бенуа всегда очень созвучны каждому мотиву изображения. Картины необычайно правдивы, убедительны, им веришь больше, чем современникам Людовика XIV. В создании исторических образов Бенуа всегда использует рисунки с натуры, заметно их поэтизируя. Особенно тщательно Александр Николаевич относился к отбору деталей, в картинах нет случайностей, каждая мелочь «работает» на создание большого цельного образа. Художник настолько точно передает эпоху, что мы слышим дуновение ветра, стук капель дождя по мраморным скульптурам, хруст дорожек, плеск воды в бассейнах, журчание фонтанов. Вживание в образ эпохи становится настолько убедительным благодаря тому, что автор душой переживает и «пишет» сердцем происходящее в картине – как творец, вдыхает душу в безлюдные аллеи стриженых боскетов, во все уголки огромного парка.

А.Н.Бенуа воспоминал: «Как художника, меня вначале не удовлетворяло простое изучение видимости в Версале. Меня тянуло к известному украшению и обогащению того, что мне давала непосредственно действительность. Мне хотелось восстановить в своих изображениях его более роскошное прошлое и населить его ожившими тенями. Но постепенно я отошел от этой «ереси»; я выучился отдаваться всецело и непосредственно чарам Версаля, и тогда еще сильнее стал ощущать в сложных его ароматах, в шорохе листьев, в плеске водоемов, в далеких трубных звуках и барабанном бое учащегося

воинства <...> смутные и сладко щемящие «воспоминания» [2, с. 92]. Александр Николаевич воспроизводит именно свои «воспоминания», те грезы, мечты о прекрасной эпохе, которые сроднились с его душой, стали для него явью настолько, что он писал исторические картины как с натуры.

Рубеж столетий дает новое восприятие живописи, меняется отношение художников к своим произведениям. Этюд становится картиной. Усиливается связь между русским и западноевропейским искусством после Всемирной выставки в Париже 1900 года – французский импрессионизм, стиль модерн и символизм прочно входят в российское изобразительное искусство.

Большинство произведений А.Н.Бенуа, посвященных Версалю, подчинены композиционным трактовкам, характерным для начала XX века, стилистическим предпочтениям модерна с одной стороны, и символизму, с другой. Поэзия сада эпохи Барокко выливается в его картинах и рисунках в удивительную по тонкости мелодию. Версальскую серию Бенуа можно смотреть бесконечно, каждый раз вдыхая с его полотен новые ароматы ушедшей эпохи, слышать новый изысканный мотив.

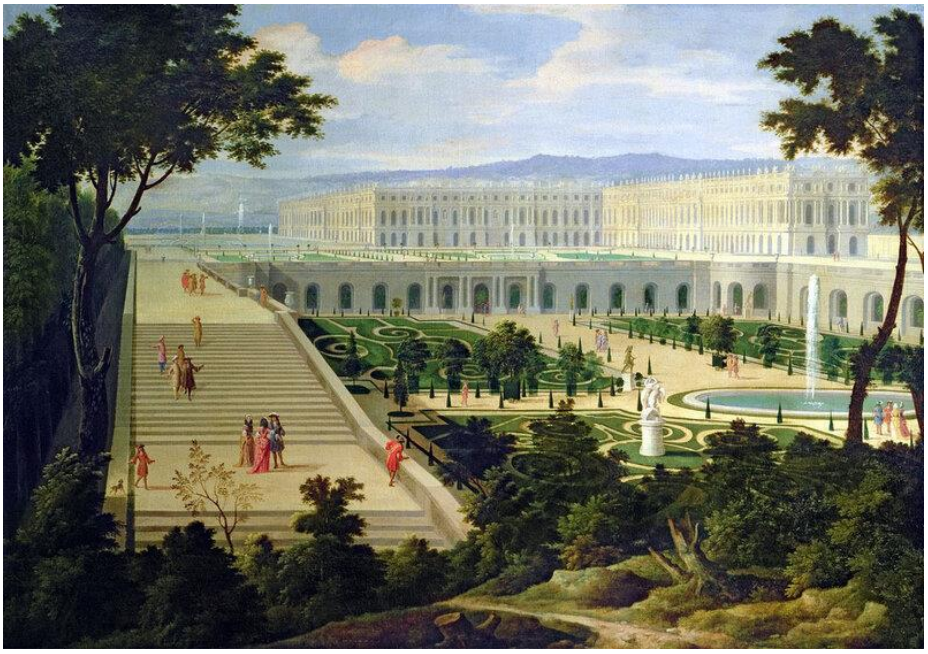
В 1922 году Бенуа создает серию графических работ, вошедших в альбом «Версаль» [3, с. 7], отличающихся совсем другим духовным настроением, зрелостью и глубиной восприятия. Рисунки и литографии, подкрашенные акварелью, отличаются лаконизмом подачи из двух-трех цветов, но в почти монохромности звучит вечность, прорываясь сквозь щемящую сердце художника ностальгию.

Ему в революционной России, рушащей все старые устои, кажется невозможным возвращение в место, пленявшее его воображение в юности своими сладостными мечтами. Это своеобразный реквием тому счастливому времени, его грезам. Рисунки передают дух Версаля, иногда становятся обобщенным образом, гулким, как трубы органа. Мелодия этой серии минорная, почти мрачная, но бесконечно величественная, возвышенная, великолепная в своем утонченном отборе только нужных деталей, в их мастерски продуманном расположении, в пронзительном звучании и реализме образов.

К теме Версальского парка, несомненно, под непосредственным влиянием А.Н.Бенуа, обращались М.В.Якунчикова, А.П.Остроумова-Лебедева, З.Е.Серебрякова и многие другие, для которых Версаль не стал основной темой их творчества. В искусстве русских художниц Версальские произведения единичны. В их работах виден компози-

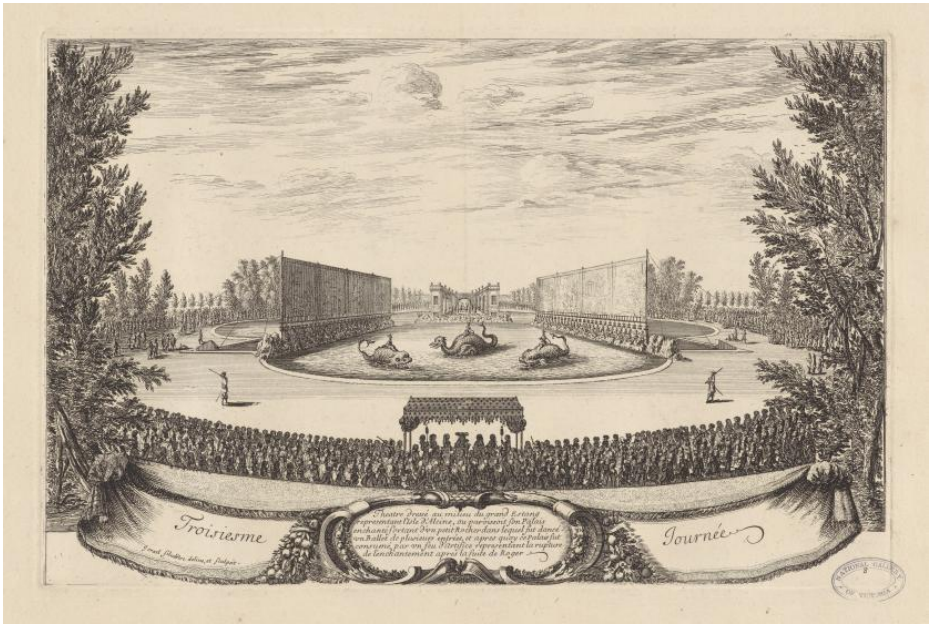
ционный поиск, но они менее яркие по меткости художественного образа, по сравнению с картинами их вдохновителя, посвятившему Версалю многие десятилетия своей жизни.

Версальский парк в различные исторические периоды воплощался в полотнах и рисунках многих живописцев, но творения А.Н.Бенуа, бесспорно, являются лучшими произведениями, наиболее внутренне полно и тонко раскрывающими величие Версаля.



Жан-Батист Мартен. Оранжерея в Версале. 1700, масло

Исраиль Сильвестр. Версаль. 1676, гравюра

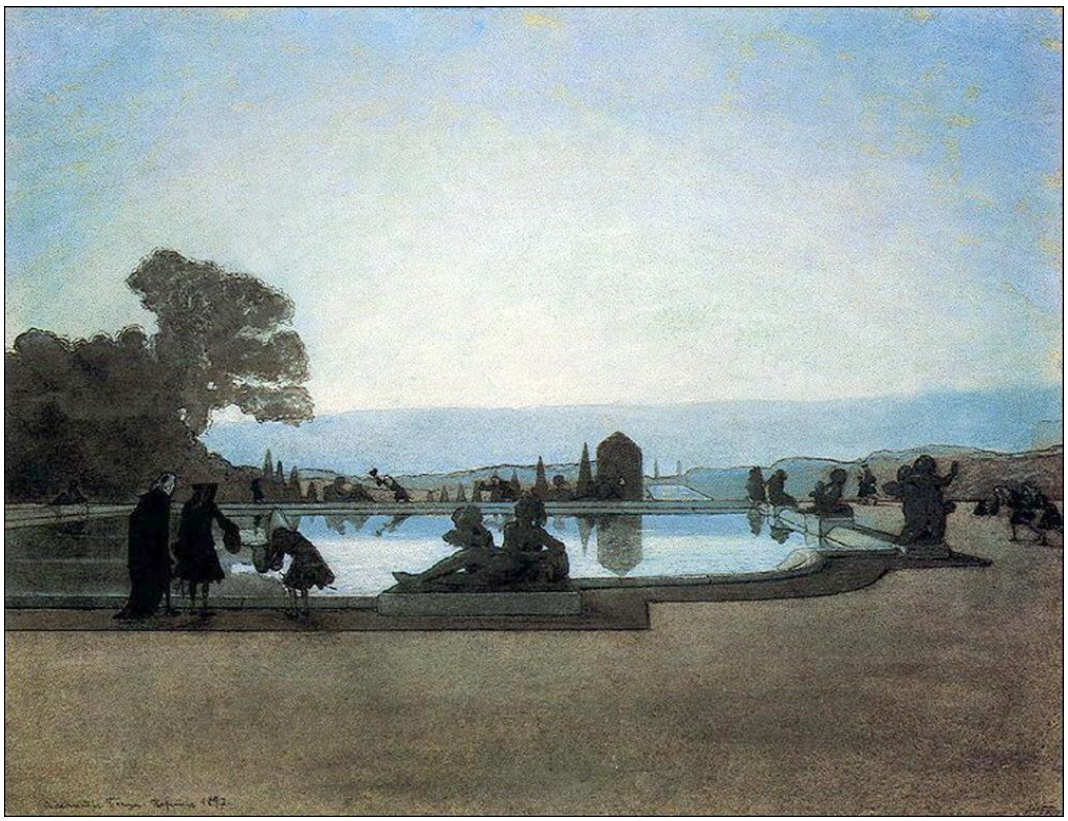



Исраиль Сильвестр. «Удовольствия зачарованного острова, Третий день, остров Альцины», 1664, гравюра

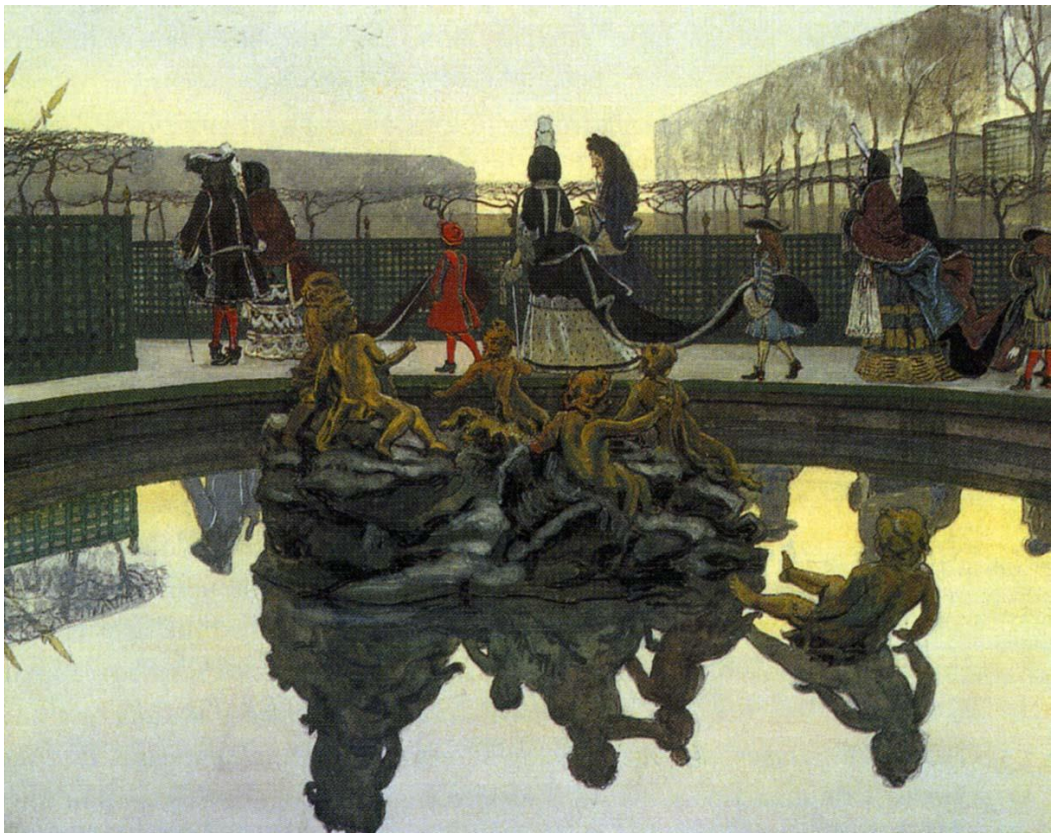
Жан Котелль. Боскет купольных павильонов. ок. 1693, масло

Патель. Вид Версаля, ок.1668, масло

Юбер Робер. Зеленый ковер. Версаль. 1775, масло



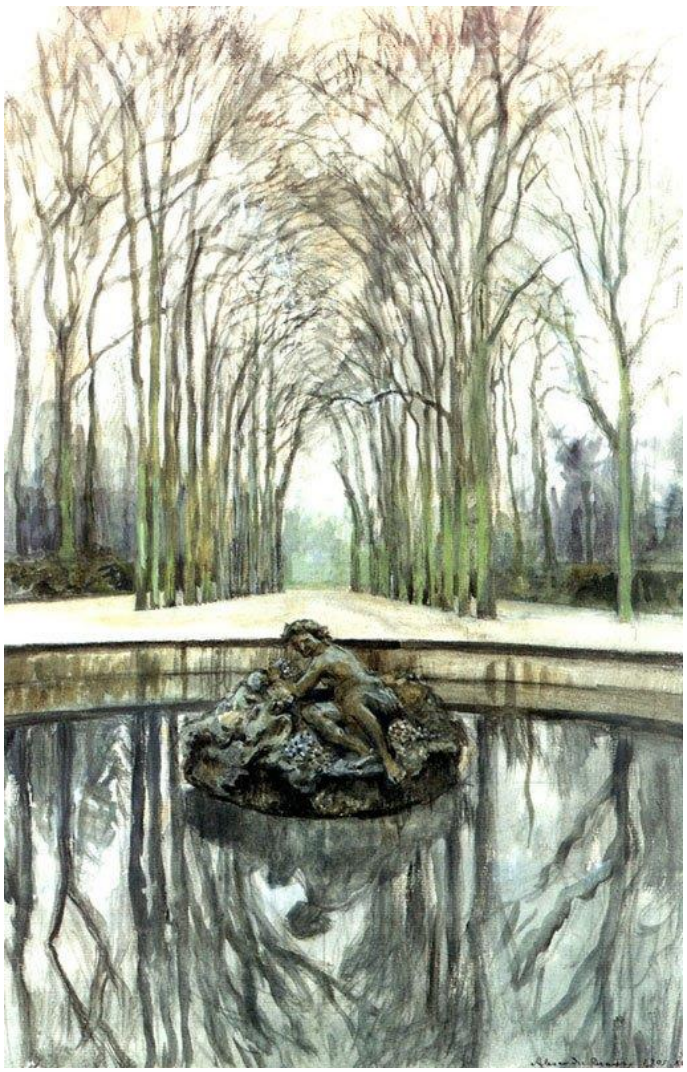
А.Н. Бенуа. Версаль. Людовик XIV кормит рыб.
1897, гуашь, акварель



А.Н. Бенуа. Прогулка короля 1906, акварель, гуашь

А.Н. Бенуа. Версаль. У Курция. 1897, акварель, гуашь

А.Н. Бенуа. Водный партер под снегом. 1922, литография



А.Н. Бенуа. Версаль. Фонтан Бахуса зимой.
1905, акварель, гуашь

***Литература***

1. Аридзоли – Клементель П. Версаль. Т. 1. М.: Арт-Родник, 2010. 372 с.

2. Бенуа А.Н. Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник. 1968. 752 с.

3. Версальские грезы Александра Бенуа: Русский музей представляет: Альманах. Вып. 274. СПб.: Palace editions, 2010. 72 с.

4. Регель. А. Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. СПб.: Изд. Г.Б. Винклер, 1896. XII, 448 с.

*Анна Засимова (Германия)*

# Композитор «серебряного века» Г.Л.Катуар (1861–1926)

В русском искусстве переломной эпохи конца XIX и начала XX столетия, на сравнительно небольшом отрезке времени обращает на себя внимание необычайная сконцентрированность крупнейших и интереснейших явлений и ярчайших индивидуальностей – великих поэтов, художников, актеров, режиссеров, музыкантов. Художественная жизнь этого противоречивого времени огромных исторических перемен была отмечена смелыми поисками нового и в целом связана со стилистикой модерна. Но проявления художественной эстетики исключительно вариативны и зависят как от специфики вида искусства, так и от особенностей индивидуального творчества, в котором стиль как правило отражается лишь частично и избранно.

Музыкальное искусство того времени исключительно многолико и отмечено редким богатством и разнообразием, в котором переплелись как поиски художественной стилистической новизны, так и развитие глубоких традиций русского романтического искусства. Чтобы понять это, достаточно сравнить черты художественной эстетики в поздних сочинениях Чайковского или у Лядова, Глазунова, Танеева, Метнера, Скрябина, и совсем иные у раннего Стравинского или Прокофьева и др. Величайшим произведениям их композиторского гения по праву посвящены многочисленные музыковедческие исследования, их сочинениям отдают должное лучшие мировые исполнители.

Но невероятно богатая история русской музыки включает ещё и другие имена, которые по разным причинам привлекали значительно меньше внимания – это композиторы так называемого второго ряда: А.Аренский, С.Ляпунов, В.Калинников, М.Ипполитов-Иванов, В.Ребиков, Н.Черепнин, А.Станчинский, Э.Направник, С.Василенко, А.Гречанинов, М.Глиэр, А.Гедике, Г.Катуар... Их творчество в целом, может быть, и не принадлежит к вершинам русского искусства, но его роль в истории музыки тем не менее очень значительна! И, сопряженное с противоречивой эпохой рубежа XIX–XX веков, оно ор-

ганично вплетено в многообразную картину музыкальной жизни России и заслуживает самого пристального внимания и изучения!

Еще не достаточно изученными как музыкантами-исследователями, так и исполнителями до сих пор остаются сочинения Георгия Львовича Катуара, мастера своеобразного и самобытного, обладающего только ему присущим музыкальным языком. И представляется очень ценным постепенное возрождение внимания и интереса к фигуре композитора в последнее время[69], так как его творческий путь является примером глубочайшей любви и служения музыке, и исключительной профессиональной честности.

Композитор Г.Л.Катуар (1861–1926) принадлежал к старинному французскому роду, одна из ветвей которого в XVIII веке обосновалась в России. Его дед, Жан Катуар де Бианкур, стал российским подданным в 1825-м году, и к концу века XIX-го семья Катуаров уже входила в высшие деловые круги Российской империи: отец Георгия Львовича – Лев Иванович – с 1876-го года являлся гласным Московской Городской Думы и позднее участвовал в Купеческой Управе Биржевого Общества; братья композитора – Лев и Андрей – продолжали предпринимательскую деятельность отца, причём Лев стал весьма заметной фигурой и проработал в МГД вплоть до 1917-го года. Конечно, предполагалось, что Георгий Львович, как и его братья, тоже будет участвовать в предпринимательской деятельности семьи, поэтому на его стремление стать музыкантом смотрели больше как на прихоть, а в дарование особенно не верили. В результате случилось так, что будущий композитор занимался музыкой лишь частным образом и получил прекрасное естественно-научное образование. Он с золотой медалью окончил математический факультет Московского университета, затем работал в коммерческом деле своей семьи. Поэтому профессиональный «путь в музыку» с самого начала складывался у Георгия Львовича исключительно трудно.

---

[69] М.В. Щеславская "Оценочные критерии в музыкальной культуре России рубежа XIX–XX веков". Ростов-на-Дону, 1996, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Anna Zassimova: Georges Catoire - seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung. SSM 49 Studia slavica musicologica. Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2011.
Anna Zassimova: Briefwechsel zwischen P. I .Tschaikowsky und Jegor (Georgij) L. Catoire. Deutsche Gesellschaft Tschaikowsky, Mitteilungen 15. Tübingen, 2008.
Е.Е. Двоскина: "Подлинный служитель искусства". К 90-летию со дня смерти Г.Л. Катуара и 150-летию Московской консерватории. В журнале "Научный вестник Московской консерватории", 2016 - 4 [27].

Интересно, что на решение стать композитором повлияла личная встреча с П.И.Чайковским. Высокая оценка и дальнейшие напутствия великого русского композитора, перед гением и обаянием личности которого Катуар преклонялся, стали определяющими и вселили уверенность в правильности такого шага. Об этом знаменательном событии для начинающего автора есть и упоминание в переписке Чайковского с Н.Ф.фон Мекк: «... на сей раз я напал на молодого человека, одаренного крупным творческим талантом. Это сын известного в коммерческом мире Москвы бывшего соседа Вашего по дому, Катуара. Ему 24 года, и время ещё не ушло. Я уговорил его приняться серьезно за учение, и он, кажется, едет в Берлин» [11, с.45 ].

С 1885-го года Катуар берет уроки в Германии: музыкальной теории и композиции у Отто Тирша и Филиппа Рюфера, фортепианной игры у Карла Клиндворта, который прочил ему исполнительскую карьеру. Но уже в следующем году возвращается в Россию – сначала в Петербург, где по совету Римского-Корсакова короткое время занимается с Лядовым, затем в Москву. К этому времени относится его женитьба на Софии Редлих, которой посвящён первый изданный опус композитора – «Четыре романса для голоса с фортепиано». В эти годы закладывается основа будущих творческих успехов, укрепляются профессиональные контакты, завязывается дружба с С.И.Танеевым, творческая, человеческая близость и безусловный музыкальный авторитет которого имели несомненное влияние на Катуара.

Известны любопытные факты, касающиеся оценки профессионального мастерства Георгия Львовича уже в начальный период творчества: когда в 1904-м году в Петербурге был объявлен конкурс на сочинение струнного квинтета, и Катуар послал туда свой сольминорный квинтет, А.К.Глазунов, будучи экспертом при жюри конкурса, признал в этом сочинении исключительное мастерство и приписал его Танееву. В свою очередь Сергей Иванович делает в дневнике такую запись: «Письмо Глазунова. Он, по-видимому предполагает, что квинтет Катуара, присланный на конкурс под девизом «Suum cuique”, сочинен мною...» [10, с. 117]. А в самом этом письме Глазунова к Танееву об этом так: «Не может быть и речи о том, что квинтет под девизом «Suum cuique» не был бы издан фирмой Беляева. На нашем последнем заседании (Римский-Корсаков, Лядов и я) мы делали смету стоимости издания имеющихся на очереди произведе-

ний, в том числе квинтета «Suum cuique», в полном виде. Остаётся лишь подождать, когда откроется имя автора» [2].

Современники Катуара отмечали широту его взглядов и музыкальных вкусов, самостоятельность суждений, независимость в оценке художественных явлений. И невероятную музыкальную открытость и увлеченность, которые были определяющими на протяжении всей профессиональной жизни композитора, и очень обогащали его разностороннее творческое самообразование.

Известно, что общепринятого систематического музыкального образования и консерваторского диплома Георгий Львович не получил. И глубокой музыкальной эрудицией и профессиональными знаниями был обязан прежде всего самому себе, учась не столько в академических классах, сколько самостоятельно, изучая партитуры всех сильных художников. Может быть поэтому в профессиональной музыкальной среде к нему относились несколько свысока. (Известен описанный А.Б.Гольденвейзером эпизод, когда, поделившись восторгом от сочинений Катуара с Рахманиновым, услышал от него пренебрежительное: «Он же дилетант». Но очень показательно, что позднее Сергей Васильевич, познакомившись с присланным ему на просмотр струнным квартетом Катуара, и будучи удивленным красотами и техническим мастерством Квартета, счёл своим долгом написать об этом автору и выразить своё восхищение ему лично [3, с. 190–195].

В связи с несколько скептическим отношением, с которым приходилось сталкиваться композитору в академической среде, тем более интересным представляется тот факт, что Г.Л.Катуар стал признанным автором теоретического курса гармонии и исследования музыкальной формы. По научности и полноте подхода, по масштабу и современности анализируемых образцов этот курс до сих пор занимает достойное место в русской музыкально-педагогической литературе.

До революции 1917-го года жизнь Катуара протекала относительно спокойно. В бытовом отношении он часто бывал занят управлением делами семьи; как потомственный Почетный Гражданин Москвы принимал активное участие в жизни города. Но главным оставалось сочинительство. И его произведения печатают, нередко они звучат в концертах. Георгий Львович общается с коллегами-композиторами – С.Рахманиновым, А.Скрябиным, А.Аренским, особенно близко с С.Танеевым, Н.Метнером, Л.Конюсом, А.Гольденвейзером. А.Гедике. В 1917-м году принимает должность профессора Московской консерватории.

Но уже в первые послереволюционные годы жизнь композитора кардинально меняется. Все более трудными становятся условия существования семьи. В это тревожное время Георгий Львович переживает смерть жены, а затем и разлуку с сыном, который покинул Россию навсегда. В 1922-м году и сам композитор пробует обосноваться в Париже, в этом «признанном доме для иностранных художников». Но Катуар слишком русский по образу мыслей, чтобы сполна оценить всю притягательность мировой художественной столицы и начать жизнь в новом месте и заново. В письмах тех лет к родным и друзьям читается искренняя надежда на то, что именно в родной Москве будут лучше условия для всегда остающейся для него главной музыкальной деятельности. И А.Б.Гольденвейзер, в то время исполнявший обязанности директора Московской консерватории, помогает композитору вернуться. С 1924-го года Катуар снова преподаёт в Московской консерватории. В этот период среди его многочисленных учеников – С.Евсеев, Л.Мазель, В.Фере, Д.Кабалевский, Л.Оборин и др. Из их воспоминаний видно, как увлечённо и искренне Георгий Львович заботился о музыкальном развитии своих студентов, как много времени и сил отдавал педагогике.

После неожиданной смерти Катуара в 1926-м году А.Б.Гольденвейзер пытался организовать в консерватории концерт памяти композитора. Вечер не состоялся - публики собралось так мало, что музыканты разошлись, не играя. С этого времени начинается период сначала относительного, а потом едва ли не полного забвения музыки этого замечательного композитора. Но в наше время его произведения начинают возвращаться на концертную эстраду.

Сегодня представляется невероятным, что прекрасные произведения Катуара так долго оставались незамеченными. Сейчас это вызывает недоумение и желание понять причины. Думается, что одна из причин кроется в противоречии идейной эмоциональной направленности творчества Катуара и новизной собственно музыкального воплощения. Творческие корни Катуара – в позднем романтизме. И в то время, когда в искусстве над идеей передачи эмоционального состояния и впечатления стала превалировать интеллектуальная концепция, и появились такие композиторы, как Шенберг, французская «Шестерка» и др. Катуар оставался верен найденному стилю. Он продолжал развивать его, совершенствовал, но задачу изменения идейного и эмоционального содержания перед собой не ставил, «сбрасывать с корабля современности» своих предшественников – великих роман-

тиков – не собирался никогда. И это несмотря на то, что писать, как они, тоже было для него уже невозможным, и в языке все яснее проявлялась новая стилистическая смелость и «непохожесть» на привычные и достаточно устойчивые «нормы», господствующие в академической музыке тех лет. Свободные формы и оригинальное мышление в построении музыкальной фразы Катуара не укладывались в общепринятые каноны и не способствовали пониманию. Еще долго воспитанному в старых традициях музыкальному слуху оставалась непривычной ритмическая и гармоническая языковая новизна, которая неизбежно становилась на пути художественного восприятия его музыки.

Но было ещё одно, особенно досадное обстоятельство, с которым неоднократно сталкивался Георгий Львович: к его оригинальной звуковой стилистике часто бывали не готовы не только публика и музыкальные критики, но и исполнители, по вине которых произведения не могли иметь должного успеха в концертах. «Провалам» новых сочинений способствовала неподготовленность исполнителей и их слабое ориентирование в новой языковой стилистике. Это странное на первый взгляд обстоятельство имеет ещё и такое объяснение: дело в том, что установка на высокое профессиональное исполнительское качество тогда только начинала утверждаться, и некоторая небрежность игры оставалась в порядке вещей. В статье «Из русского музыкального прошлого» об этом весьма откровенно высказался Л.Сабанеев: «Я хорошо помню мои отроческие впечатления от квартетных выступлений Квартета Русского музыкального общества; это было исполнение не на высоте: с неустойчивой интонацией, несыгранностью – у меня даже создалось мнение, что камерное исполнение не может быть иным, как «фальшивым»... и русские дирижеры почти всегда были тогда (включая и бр. Рубинштейнов) только приблизительными исполнителями». [9, с. 102 ].

А требования, которые предъявляют музыкантам сочинения Катуара, действительно высокие. Интересно, что и А.К.Глазунов в связи с квинтетом ор. 16 обращался к Георгию Львовичу с просьбой «кое-что изменить» в тексте, так как «...даже профессиональные музыканты, несмотря на сделанную репетицию (мне даже пришлось дирижировать), не могли разобраться в технических трудностях, а также усвоить частые перемены ритма» [1, с. 249]. Безусловно, не могла такая ситуация положительно влиять на продвижение новой музыки в концерты.

Кроме того, «прирожденная скромность» (Л.Сабанеев) и удивительное благородство Георгия Львовича не позволяли ему как-то специально рекламировать свои сочинения. Его известный «изысканный аристократизм» и нежелание идти навстречу ни публике, ни исполнителям так же затрудняли расширение круга слушателей.

Как бы то ни было, творческий путь Катуара действительно оказался очень сложным. Композитор болезненно переживал непонимание своих стилистических поисков и, не видя так необходимого художнику внимания и поддержки, иногда находился в состоянии серьёзного нервного напряжения. В такие периоды уходила вера в признание творчества, и бывали моменты, когда Катуар даже собирался отказываться от сочинительства. Так, почти полным композиторским молчанием были отмечены годы с 1902-го по 1904. Но временные перерывы были исключительно внешними, и именно после 1904-го года мастерство достигло зрелости, и музыка обрела совершенно самостоятельный особенный язык.

Музыкальная стилистика Г.Л.Катуара развивалась в творческом преодолении различных художественных тенденций, подчас кажущихся взаимоисключающими. Композитор испытал заметное влияние Чайковского, Танеева, Вагнера, Шопена, Франка, французских импрессионистов. В собственном оригинальном его языке в исключительном единстве переплетаются особенности русской романтической лирики, острый хроматизм и мелодизация всей музыкальной ткани, красочность и утончённость фактуры. Так характерное для композитора внимание к деталям фактуры выражено в усложнённости, свободе мелодического и гармонического языка, в своеобразии ритмического рисунка, в богатстве красок и поисках нового фона звучания, а в фортепианном изложении еще и в смелом использовании педали.

Мелодика Катуара типична оригинальным сочетанием диатоники и хроматизма, она чрезвычайно порывиста и импульсивна. А вся ткань сочинений полифонически насыщенна и наполнена множеством полифункциональных созвучий. Ее оригинальные метроритмические комбинации необыкновенно разнообразны, но никогда не просты и не симметричны. Больше того, они нередко производят впечатление нестабильных и как бы «парящих в воздухе», так как опорой для их построения часто является пауза или задержанная нота, а не звук.

Но смелая новизна языка Катуара ни в коем случае не искусственно изобретённая и рассчитанная на внешний эффект. Совершенно особенной и запоминающейся музыку Катуара делают не только ее мелодическая экспрессия, неожиданность и красота гармонических и ритмических сочетаний, но прежде всего – глубочайшая искренность! Это признавали и всегда обращали внимание публики именно на эту строну творческого наследия композитора ведущие музыкальные критики прошлого (Вл.Держановский, С.Кругликов, Гр. Прокофьев, Л.Сабанеев, и др.). В их рецензиях, опубликованных в Русской музыкальной газете, в журналах «Театральная Россия», «Музыкальный современник» и других изданиях тех лет, признавалось, что, не смотря на особенную и непривычную музыкальному слуху того времени новизну и сложность, сочинения Катуара бесспорно ценны в смысле настроения, и композитор вне всяких споров является величиной, заслуживающей сочувственного внимания. К примеру, Гр. Прокофьев пишет: «Катуар дорог мне прежде и больше всего, как резко очерченная индивидуальность. ... В этой музыке есть что-то совсем особенное, оторванное от повседневной жизни. ... В этой музыке элемент надуманности отсутствует... сочинения Катуара обладают удивительной способностью звучать, если исполнители будут в свою очередь способны в ней разобраться» [6, № 59].

И ещё примеры характеристики композитора. С.Кругликов: «У Катуара тонкий и разборчивый вкус. Что-то аристократическое в манере. Он мыслит, чувствует искренне, но укладывает думы свои и порывы в изысканные тирады... Он всегда ищет и потому неразлучен с изысканностью. Вкус никогда не покидает его, и потому так изящна его музыка» [6, №63]; Г.Габрилович: «В произведениях Катуара нет погони за новизной, нет стремления во что бы то ни стало выделиться из ряда других оригинальностью формы или экстравагантностью гармоний. Ему в этом нет надобности. У него есть большее: это настоящий талант, говорящий сам за себя, и не нуждающийся в том, чтобы прикрыть бледность мысли кричащими особенностями изложения. Его гармонии свежи, богаты, разнообразны, но в них всегда бодрствующее чувство красоты и меры, уберегающее его от ненужных преувеличений и крайностей» [6, № 58]; Л.Сабанеев: «Это композитор бесконечно далекий от каких-либо признаков банальности, ординарности» [6, №62].

Позднее, уже в советское время Н.Я.Мясковский неоднократно указывал на то, насколько несправедливо редко имя Катуара появля-

ется в концертных программах, и насколько это неоправданно! Он восторженно отзывался о «превосходных по музыке и по тонкости и остроте выражения» Стихотворениях для голоса и фортепиано, о фортепианном Трио Op. 14, о Поэме для скрипки и фортепиано Op. 20. Мясковский писал, что даже затруднился бы определить, какие именно качества способствовали созданию впечатления: «... превосходная ли инструментовка, или тончайшая полифония и мастерское и своеобразное изложение мыслей, или, наконец, самые эти мысли, – то благородно лиричные, то мечтательно страстные, то возвышенно патетические» [8, с. 228-229].

Творческое наследие Г.Л.Катуара составляют 36 опусов, и среди них – симфонические, камерные произведения, фортепианные и вокальные циклы. Рамки доклада ограничивают возможность рассмотрения всех значительных сочинений композитора. Но среди них есть те, на примере которых можно наиболее выпукло показать путь его художественного развития и главные стилистические принципы.

Произведениям для голоса с фортепиано в творчестве Катуара принадлежит место исключительное. Именно с ними пришло признание: уже юношеский Op. 1 был высоко оценён Чайковским, а первый большой успех у публики и музыкальной прессы принесла публикация «Стихотворений для голоса и фортепиано» Op. 9 на слова А.Апухтина. И в дальнейшем к этому любимому жанру композитор не оставался равнодушным и обращался на протяжении всей творческой жизни.

В вокальных сочинениях выразились сильнейшие стороны таланта композитора: совершенное владение формой миниатюры, глубокое понимание поэзии и исключительное чувство слова, а также удивительно тонкий, безошибочный вкус. Уже само название – Стихотворения для голоса и фортепиано – говорит об абсолютном слиянии слова и музыки. Катуар обходится без привычной куплетной формы, повторов, и музыкальное развитие оказывается мастерски сцепленным с текстом от начала и до последней ноты.

Показательно, что одним из самых любимых авторов у композитора был Фёдор Иванович Тютчев. Его глубокая поэзия оказалась особенно близкой композитору философской направленностью, но одновременно и исключительной чувственностью, которые у Катуара невероятно органично и естественно сочетаются в благородной сдержанности звучания. На стихи Тютчева созданы вокальные циклы Op.18, Op.19, Op.29.

«Шесть стихотворений Э.Верхарна и П.Верлена для пения и фортепиано Op. 22» изданы немецким отделением Русского Музыкального Издательства на трёх языках – на оригинальном французском, немецком и русском (английский на роль «языка искусства и культуры» в те времена не претендовал, и перевод на него не понадобился).

Критики музыку «Шести стихотворений» оценили не сразу. Показательна одна из рецензий Вл.Держановского, опубликованная под псевдонимом Ф. (Флорестан) в газете «Утро России»: «... вслед за Дебюсси он (Катуар) дал музыку расплывчатую, не лишенную общих мест (хотя бы и благородного тона), а главное, и от Дебюсси, который в своих романсах прежде всего мелодист, для которого выразительная «декламация» - лишь побочное средство, а вся суть заключена именно в мелодических линиях, затканных соответствующей изысканной гармонией...». По его мнению, Романсы Катуара «...представляются своего рода фортепианными пьесами, в которых приписан текст, читаемый нараспев» [4, с. 5].

Эти сочинения, которые современникам Катуара казались такими непривычно «другими», теперь «не поднимается рука» вслед за Держановским называть романсами. Их музыка очень оригинальна. Обращает на себя внимание не просто свобода речитатива, а именно точное проникновение, погружение в художественную стилистику поэтического высказывания. Отсюда изощрённость гармонических красок, свободно льющиеся линии фортепианного изложения, и невероятно точно передающая ритм и фразировку французских поэтов вокальная партия. Тематика стихотворений, их настроения, ассоциации, недосказанность и загадочность, и может быть некий аромат «преходящести», поэзия не только жизни, но и страдания, смерти – это искусство символизма, заставляющее и нас, слушателей вокального цикла op. 22, вспомнить полотна Одилона Редона, Артура Хьюза, Арнольда Беклина, тяжесть темных веток сирени у Врубеля или «Крик» Мунка, некоторые картины Марии Якунчиковой. Обращение к Богу, к Творцу в «Молитве» (предпоследний, пятый номер в цикле, на слова Верхарна) – это не «светлая», облегчающая душу молитва. Скорее она схожа с обращением к религиозной тематике Врубеля или к картинам на библейские сюжеты Гюстава Моро.

Вокальная лирика op. 32 и op. 33 на стихи К.Бальмонта и Вл.Соловьева, который в неменьшей степени, чем поэзией, известен своими философскими воззрениями. В этих поздних циклах можно

увидеть, как менялось направление размышлений Катуара в трудные 20-е годы. В выбранных стихотворениях Бальмонта преобладает нота отчаяния, в то время как в стихотворениях Соловьева – очищение от «поэтического декаданса модерна». В них – красота мироздания, светлая мудрость спокойствия и приятия, любовь к жизни и к бесконечности пути человеческой души. Символично, что последнее, написанное Катуаром вокальное сочинение («В тумане утреннем» ор. 36/6) говорит как раз об этом: о начале нового пути в неизведанной стране. О пути, который и труден, и радостен, и прекрасен!

В поздних вокальных циклах Катуара в сжатой форме миниатюры ярчайшим образом выразились его новые смелые идеи, касающиеся формы и гармонии. И в то же время именно эти утонченные произведения оказывались способными «захватить» даже неподготовленных слушателей или консервативно настроенных критиков.

Как в камерно-вокальной лирике, так и во всех других ансамблевых сочинениях с участием фортепиано нельзя не отметить его исключительно развитую партию, в манере изложения которой особенно ясно ощущаются особенности оригинального стиля композитора в самых характерных его чертах. Катуар был прекрасным пианистом и очень тонко чувствовал особенности инструмента, который давал ему максимальную возможность композиторских экспериментов.

Творческая манера Катуара, его палитра – постоянная взволнованность, «полетность», изысканная динамическая тонкость, благородная хрупкость ритма и сложное полифоническое переплетение мелодических линий - ощутимы уже в ранних фортепианных сочинениях, и особенно в одном из первых фортепианных циклов – six morceaux pour Piano Op. 6. Но как далека ещё эта музыка от поздних сочинений, в которых ясно проявляются и новое понимание автором гармонии, и та необыкновенная свобода, с которой созданы их ткань и форма.

Замечательный пример поздней фортепианной музыки Г.Л.Катуара – его Поэмы ор. 34. В миниатюрной форме они представляют все элементы художественной манеры композитора в их наивысшей полноте и совершенстве не только внутреннего мира его музыки, но и исключительного композиторского мастерства.

При первом взгляде на текст, свободные линии музыкальных фраз графически производят впечатление импровизации. Но то, что вначале может показаться импровизационным, на самом деле оказы-

вается свободной и отточенной речью мастера. В том числе мастера паузы, говорящего будто бы только с самим собой, – настолько эта музыка лишена всякой позы и внешнего эффекта, настолько «говорящими» написаны фразы, настолько свободно их возникновение из тишины и развитие до пика большой кульминации. Иногда это могут быть только две линии, только два голоса, будто свободно нарисованных в пространстве. Сказать так много столь «экономным» способом – всегда чудо.

Найденные в черновиках и изданные посмертно, Поэмы ор. 34 представляют собой, с одной стороны, полное выражение оригинального стиля композитора. С другой же стороны, едва уловимый, «ускользающие-бесплотный» рисунок изысканных, длинных мелодических линий, будто парящих в разреженном «воздухе» музыкальной ткани, создает впечатление приоткрытого выхода в иное, новое пространство, новое качество.

Музыка Катуара должна как бы рождаться в исполнении, а не представлять собой пусть даже великолепный и отточенный, но лишь оттиск заранее приготовленной и доведённой до совершенства идеи. И в этом таится и красота, но и безусловная сложность. Не всем исполнителям эти черты легко покоряются. При всем совершенстве и логике формы, в сочинениях Катуара остаётся особенно много пространства для естественной, (а не театральной!) импровизационности, без которой они, несомненно, теряют свою хрупкую прелесть.

Творчество Г.Л.Катуара – это замечательные произведения, полные искреннего, глубокого, яркого чувства и возвышенности мысли. Мастерски задуманные и воплощённые, они несут на себе печать личности автора – артиста высочайшей культуры. Современники, близко знающие композитора, отмечали, что это был человек замечательной глубины и невероятного обаяния. У Н.К.Метнера читаем: «Я знаю его ещё с своего 12-него возраста.... Он был тогда ещё совсем молодым, но таким же молодым он казался мне на протяжении всей его жизни. В нем не было того, что больше всего старит и придаёт так называемую маститость, то есть удовлетворенности достижения... это был редкий человек и художник, настоящий артист, каких осталось сейчас совсем немного» [7, с. 228].

И знаменательно, что в наше время восстанавливается справедливость: после долгого забвения имя Г.Л.Катуара вновь обретает известность, а его произведения все чаще звучат в концертах и записях!

## *Литература*


1. Глазунов А.К. Статьи, письма, воспоминания. М.: МГИ, 1958.
2. Глазунов А.К. Письмо С.И. Танееву от 25.02.1904: РГАЛИ, фонд 2743, опись 1, 308.
3. Гольденвейзер А.Б. Воспоминания о Катуаре. В кн.: А.Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Музыка, 1969.
4. Держановский Вл. Музыка Е. Катуара. // Утро России. 1915, № 96.
5. Евсеев С.В. Г.Л. Катуар и его творчество. М.: Музыкальное образование, 1926, № 3-4.
6. Материалы архива ГЦММК им. М.И. Глинки. Фонд 107.
7. Метнер Н.К. Письма. М.: Музыка, 1973.
8. Мясковский Н.Я. Статьи. Письма. Воспоминания. Т.2, М.: Музыка, 1960.
9. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М.: Классика XXI, 2004.
10. Танеев С.И. Дневники. Т.3, М.: Музыка, 1985.
11. Чайковский П.И. Письма. М.: Советская музыка, 1945, № 3.

***Наиля Самойлова (Оренбург)***

# Фортепианный квартет Г.Катуара в контексте эволюционных процессов отечественной камерно-инструментальной музыки

В русской музыке эволюция фортепианного квартета проходила через разные фазы. Если обратиться к рассмотрению панорамы развития фортепианного квартета (в частности в XIX столетии), то можно заметить углубление его инвариантных жанровых признаков. Среди них вариативность соотношений инструментальных партий: противоборство двух сбалансированных разнородных по тембру комплексов, полная самостоятельность партий на принципах равного участия в воплощении музыкального содержания, трактовка партии фортепиано, как ведущей среди равных. Жанровые параметры отечественных фортепианных квартетов к началу XX века оказались настолько устоявшимися, что допускали их схематическое обобщение:

- структура цикла – многочастность (С.Танеев, А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар);
- способ объединения цикла в единое целое – использование принципа монотематизма (С.Танеев, Г.Катуар);
- роль финала как итога развития (С.Танеев, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар);
- характер контрастов – использование принципа неконфликтной драматургии (С.Танеев, А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар);
- состав ансамбля – единый (С.Танеев, А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар);
- камерность содержания – интимно-лирическое (А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар), введение эпико-философской проблематики (С.Танеев);
- фактурная организация ансамбля – фортепиано и трио струнных (А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар), у С.Танеева ан-

самбль основан на диалоге инструментов, преследующим цель достижения фактурного баланса;

- характер тематизма – рационально-интеллектуальный, романтический с чертами национальной характерности, песенный, поэмно-фантазийный, (Г.Катуар), народно-песенный (А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов);
- полифонизация фактуры, использование полифонических форм (пассакалия, фуга) и приемов развития – канон, контрапунктическое наложение тем (С.Танеев, А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар);
- лиризация жанра – доминирующее значение побочных партий с углублением в лирическую сферу (С.Танеев, А.Рубинштейн), вокальная природа тематизма (С.Танеев, А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар);
- роль общих форм движения – могут быть включены в процесс тематического развития (С.Танеев, Г.Катуар) или выполняют связующую роль (А.Рубинштейн, М.Ипполитов-Иванов).

Одной из фундаментальных черт русского фортепианного квартета выступает тяга его многочастной структуры к интонационному родству тематического материала (монотематизм) и скрепление цикла с помощью ярких мелодических арок – реминисценций. Обе эти формы единства были основополагающими в камерной музыке XIX века. В веке XX жанр более тяготеет к слитной многочастности. Подобная структура цикла становится универсальной для разных инструментальных форм – от камерных до симфонических. Крайне важным для отечественного фортепианного квартета явилось сохранение взаимосвязи с его европейскими аналогами. Европоцентризм в культуре минувшего столетия был свойствен многим композиторам. У А.Шнитке эту тенденцию можно наблюдать в обращении к неоконченному Фортепианному квартету Г.Малера. Думается, это было не случайно – значение творчества последнего для музыки XX века переоценить трудно. Здесь уместно вспомнить увлечение Г.Малером Д.Шостаковича, духовным учеником которого считал себя и А.Шнитке.

Заметим, что интерес композиторов к жанру возникал хоть и не очень часто, но относительно регулярно. Хронологическое выстраивание жизни жанра дает возможность выделить этапы концентрированного к нему внимания и временные отходы.

| | | |
|---|---|---|
| Бортнянский Д. (1751 – 1825) | Фортепианный квартет | утерян |
| Рубинштейн А. (1829 – 1894) | Фортепианный квартет *op. 66* | 1864 |
| Направник Э. (1839 – 1916) | Фортепианный квартет *op. 42* | 1882 |
| Ипполитов-Иванов М. (1859 – 1935) | Фортепианный квартет *op. 9* | 1893 |
| Золотарев В. (1872 – 1964) | Фортепианный квартет | 1904 |
| Танеев С. (1856 – 1915) | Фортепианный квартет *op. 20* | 1906 |
| Катуар Г. (1861 – 1926) | Фортепианный квартет *op. 31* | 1916 |
| Денбский В. (1892 – 1976) | Фортепианный квартет | 1942 |
| Гнесин М. (1883 – 1957) | Соната-фантазия – для фортепианного квартета, *op. 64* | 1945 |
| Тиц М. (1898 – 1978) | Фортепианный квартет | 1954 |
| Ширинский В. (1901 – 1965) | Фортепианный квартет | 1965 |
| Губайдулина С. (р. 1931) | Музыка для клавесина и ударных из коллекции Марка Пекарского | 1971 |
| Денисов Э. (1929 – 1996) | «Боль и тишина» для голоса, кларнета, альта и фортепиано | 1979 |
| Шнитке А. (1934 – 1998) | Фортепианный квартет | 1988 |
| Канчели Г. (1935 – 2019) | Фортепианный квартет | 1997 |
| Десятников Л. (р. 1955) | «По следам Астора» для фортепианного квартета | 1999 |
| Софронов Ф. (р. 1971) | «Картины-настроения» для фортепианного квартета | 2005 |
| Хрущева А. (р. 1987) | Фортепианный квартет | 2008 |
| Карманов П. (р. 1970) | «Cambridge music» для фортепианного квартета | 2008 |
| Мдоянц Н. (р. 1980) | Фортепианный квартет | 2009 |
| Жуков С. (р. 1951) | «Vision» – версия для флейты и фортепианного трио | 2009 |
| Ахунов С. (р. 1967) | Фортепианный квартет «Сны Ван Гога» | 2011 |
| Зобнин А. (р. 1988) | Квартет для флейты, кларнета, фагота и фортепиано | 2011 |
| Хрущева А. (р. 1987) | «Много шума из ярости» для фортепианного квартета | 2013 |
| Мальцис А. (р. 1957) | «The blackthorn eyes» для фортепианного квартета | 2014 |
| Бесоногов А. (р. 1990) | Фортепианный квартет | 2015 |
| Петайкин А. (р. 1993) | Фортепианный квартет | 2015 |

Рис.1. Отечественные фортепианные квартеты (таблица-хронограф)

Развитие фортепианного квартета происходило в контексте индивидуального авторского стилевого прочтения жанра. Рождаются такие разные по стилю сочинения, как фортепианный квартет В.Денбского (1942) и соната-фантазия для фортепианного квартета М.Гнесина (1945), фортепианные квартеты М.Тица (1954) и В.Ширинского (1965). Определить основные направления этапов развития фортепианного квартета позволяет методология М.Арановского [1], рассматривающая эволюцию инструментальной музыки как триаду: сохранение канонических принципов жанра – обновление в рамках канона – и его новая жизнь, вне канона. При этом, безусловно, наблюдается, что стилевое движение фортепианного квартета с конца XIX до начала XXI века резонирует общим эволюционным процессам в инструментальной музыке.

Начальный период развития рассматриваемого жанра в отечественной музыке практически относится к концу XIX века и охватывает первые два десятилетия XX века, совпадая с различными тенденциями стиля времени. Например, созданный на этом этапе квартетный опус М.Ипполитова-Иванова (1893) демонстрирует прямую *связь с каноном жанра*. Стилевой абрис фортепианного квартета Г.Катуара (1916), в целом, вполне каноничен. Вместе с тем о наличии отдельных черт, новых для жанра, говорит, например, и последовательное проведение принципов монотематизма. Наряду с этим особенности формообразования камерной композиции, где конструктивно замысел, с точки зрения цикла, может быть определен как форма, «размываемая» от части к части, позволяют рассматривать фортепианный квартет Г.Катуара как веху на пути к обновлению жанра.

Ближе к середине завершившегося столетия происходит *обновление* жанра *фортепианного квартета в рамках канона*, например, в квартете В.Денбского (1942) и в сонате-фантазии М.Гнесина (1945). В последнем тексте композитор подчеркивает известную свободу формы, уточняя название произведения – соната-фантазия для фортепианного квартета. Кроме того, в обеих партитурах также имеет место некоторая новация в гармоническом слышании и в ритмической структуре. Классический состав квартета (струнное трио и фортепиано) сохраняется во всех названных сочинениях, созданных в первой половине XX века.

В группе камерных композиций последней трети XX века видны *наиболее радикальные преобразования жанра*. Имеются в виду квар-

теты композиторов-шестидесятников, в то время достаточно молодых музыкантов – С.Губайдулиной, Э.Денисова, А.Шнитке. Среди них лишь последний использовал традиционный тембровый состав ансамбля. Иначе подошли к творческому решению С.Губайдулина и Э.Денисов. Оба мастера создают ансамбль для четырех инструментов, выйдя прежде всего из рамок тембрового канона.

Так, «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» С.Губайдулиной (1971) представляет собой текст, резонирующий такой важной тенденции, как концертная функция ударных инструментов, ставшая особо весомой в звуковой среде музыки завершившегося столетия. Пьеса написана для ударника Марка Пекарского и пианиста Бориса Бермана. Основу ее фоносферы составляет *музыка тембров* (сонорика), где объединены европейское чембало и восточные инструменты – китайские тарелки, чанг, бянь-джунь, также помпейские тарелки. Автор «Музыки» стремится к тембровому равновесию всех участников. Обе части сочинения реализованы как контрастно-симметричное движение вверх (первая часть) и вниз (вторая часть). Текст квартета включает две характерные аллюзии: на вальс Шопена *cis-moll* (у бянь-джуня и помпейской тарелки), фуги *g-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (у чанга).

На пути преобразования квартета возникает и новое «предложение» от Э.Денисова, который создает программную пьесу «Боль и тишина» на стихи О.Мандельштама (1979). В звуковую среду квартета теперь привлечены голос и вербальный ряд. Создан также необычный тембровый синтез: меццо-сопрано, кларнет, альт и фортепиано. Подобный состав являет собой пример индивидуального тембрового решения, избранного специально для данной партитуры[70].

Обратимся же к фортепианному квартету Г.Катуара (1861–1926) в контексте отмеченных тенденций. Созданный в 1916 году, он являет собой пример камерного сочинения, в котором композитору удалось совместить черты романтизма (сказавшиеся в импульсивности тематизма, общем состоянии нервной взволнованности, вторжении в традиционные формы эпизодов поэмно-фантазийного характера), постромантических течений (нашедших воплощение в остроте гармонического языка, а также в специфической трактовке самого понятия

[70] Близкие тенденции наблюдаются и в Квартете для сопрано, флейты, альта и арфы на стихи Гете «Горные вершины» (*«Über allen Gipfeln ist Ruh…»*) Ф. Дружинина (1994).

«Тема») и классицизма (проявившего себя в относительной стройности и ясности сонатного *allegro* в первой части).

Квартет Г.Катуара – яркий образец искусства своего времени, эпохи «серебряного века», где причудливым образом переплелись классико-романтические традиции, достижения современников композитора (Р.Вагнера, К.Дебюсси, А.Лядова), с настойчивыми поисками новых путей (А.Скрябин, С.Стравинский), и где идея общности главенствует[71].

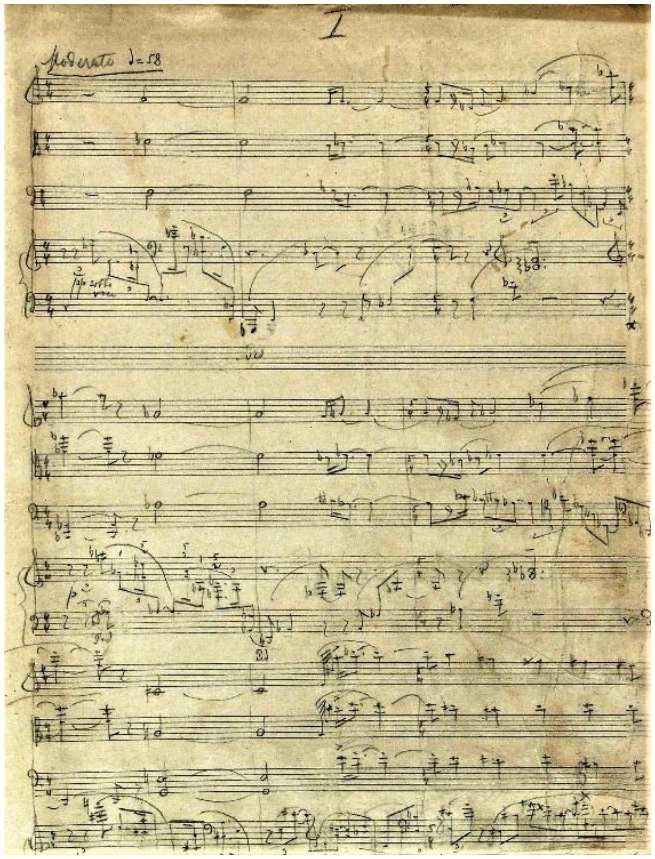



Рис. 2. Г.Катуар. Фортепианный квартет ор. 31, a-moll
Рукопись, I часть (фрагмент)

Сочинению свойственны как поэмная напряженность высказывания, так и позднеромантическая патетика. Это находит отражение в многочисленных авторских указаниях характера исполнения. Агогический «путь» сочинения выписан детально: *con agitato, sotto voce, con passion, con sentiment, abandonamente* и т.п., но чаще всего – *espressivo*. Тщательно обозначена также и динамика, вплоть до малейших нарастаний и спадов внутри такта.

[71] Фрагмент рукописи фортепианного квартета Г.Катуара (Архив ГНММ им. М.И.Глинки), дающий возможность визуально представить черты этой камерной партитуры композитора.

Композитор превосходно использовал возможности инструментов, умело сочетая их самостоятельность (в экспонировании и развитии тем) с монолитным унисонным звучанием (в кульминационных моментах). Струнные, как правило, становятся носителями тематического материала (скрипка и альт в параллельном голосоведении, виолончель – в противоположном); фортепиано зачастую создает контрастный, оттеняющий фон-рельеф, играющий самостоятельную роль в общей фактуре голосов. Тщательно выписанные автором сочинения указания, касающиеся приемов исполнения и звукоизвлечения, свидетельствуют о подчеркнуто важной роли струнных в квартете. Так, он часто сопоставляет игру *pizzicato* и *arco*, использует флажолеты, игру *con sordier* и *a la pointe*.

Для развития тематического материала Г.Катуар мастерски применяет также тембровые, регистровые возможности инструментов. Вычленяя характерные мотивы, используя ладотональные преобразования, «выращивает» новые темы, выстраивая композицию сочинения. Подчеркнем и важность полифонических приемов развития, которые (в числе других) позволяют усмотреть в квартете черты классико-романтической эпохи. Предельно полифонизированная фактура свидетельствует о прямых связях с образцами европейской и русской камерной музыки, особенно по линии П.Чайковского, С.Танеева, А.Лядова, где канон, например, трактуется как прием изложения темы (финал). Каждая партия, как правило, самостоятельно развивает полученный материал, и крайне редко используются аккомпанирующие моменты или общие формы движения. Такая самостоятельность голосов нередко достигается благодаря комплементарной ритмике. Она применяется не только в развивающих разделах формы, но и в моментах экспонирования материала, в котором партии словно соперничают друг с другом.

Композиция Г.Катуара создана в духе времени: ее отличает нервный, изломанный ритм, что придает всему циклу большую внутреннюю экспрессию. Атмосферу импульсивности, причудливости и непредсказуемости образа создают масса синкоп и пунктиров. Декламационный же характер музыке сообщают, в том числе, частые смены метроритма (5/4, 4/4+3/4), начало почти всех тем со слабой доли (главная и побочная партии первой части, одна из эпизодических тем второй темы финала).

Формы, утвердившиеся в классическом искусстве, как и подобает произведению 1910–1920-х годов прошлого столетия, находятся в

форме квартета на грани размывания. В первой части композитор еще придерживается традиционного канона сонатного *allegro*, однако далее стирает четкие границы разделов (второй и третьей части), вводит интермедийные эпизоды (вторая часть). Как уже было отмечено выше, конструктивно замысел, с точки зрения цикла в целом, может быть определен так: форма, «размываемая» от части к части, пока она как бы не растворяется в многократных повторениях мотивов основных тем в финале.

Скрепляющим элементом, как, например, и в фортепианном квартете С.Танеева, здесь является монотема – вступительная, которая становится источником тематического материала всей композиции и даже отчасти берет на себя функцию лейтмотива, появляясь в разных частях (начальная тема второй части, возвращение в коде финала). Монотематизм, как мощное средство объединения композиции, используется Г.Катуаром для уравновешивания черт дестабилизации цикла. Таким образом, традиции романтизма, закрепившиеся на русской почве в творчестве С.Танеева, А.Скрябина, нашли воплощение и в фортепианном квартете Г.Катуара.

Однако квартет Г.Катуара, напротив, представляет шаг в сторону от классического канона. Точнее, шаг вперед на пути к обновлению жанра, к новым поискам концепции и строения цикла, музыкального языка, принципов развития. Показательным для сочинения композитора является совмещение европейских (в основном позднеромантических) и отечественных (С.Танеев, А.Лядов, А.Скрябин) традиций. Данный факт свидетельствует о начале нового этапа в эволюции русского квартета – об уходе от сложившегося канона жанра. Размывание границ известных классико-романтических форм, привлечение полифонии не только для развития, но и в качестве способа экспонирования тематизма, трансформация самого этого понятия роднит квартет Г.Катуара с более поздними сочинениями европейских мастеров (например, А.Веберна) и указывает на преемственную связь с фортепианным квартетом А Шнитке.

### *Литература*

1. Арановский, М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки / М.Г. Арановский. – Ленинград: Сов. композ., 1979. – 285 с. – Текст: непосредственный.

*Александр Демченко (Саратов)*

# Эссе третье. Субъективно-личностная сфера

В искусстве «серебряного века» очень многое определялось высоким расцветом индивидуально-личностной сферы. Это повлекло за собой повышенное внимание к внутреннему миру человека, интенсивную психологизацию образного строя и резко возросшую роль субъективного начала. Обострившееся чувство индивидуального и пафос неповторимости личности вызвали стремление ко всему неординарному, нестандартному.

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

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

**Особняк Миндовского** (1903–1904)

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

**Особняк Кекушевой** (1900–1903)

Архитектор комплектует строение из нескольких как бы самостоятельных объёмов, каждый в своём роде. Здесь в качестве отправного пункта взята другая стилевая модель, живо напоминающая о средневековом за́мковом зодчестве, что особенно чувствуется в возвышающейся над домом боковой башне. Однако исходная модель коренным образом переосмыслена в духе сугубо светской, чрезвычайно фешенебельной постройки – прежде всего благодаря акцентированной нарядности сооружения. С точки зрения стиля модерн явственно ощутим рациональный подход к планировке целого и частностей (со всей очевидностью в ясности членений), но этому сопутствует поразительная изобретательность, красочная фантазия (сказывается в частности в охотном включении стилизаций).

**Дом Коробковой** (1894)

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

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

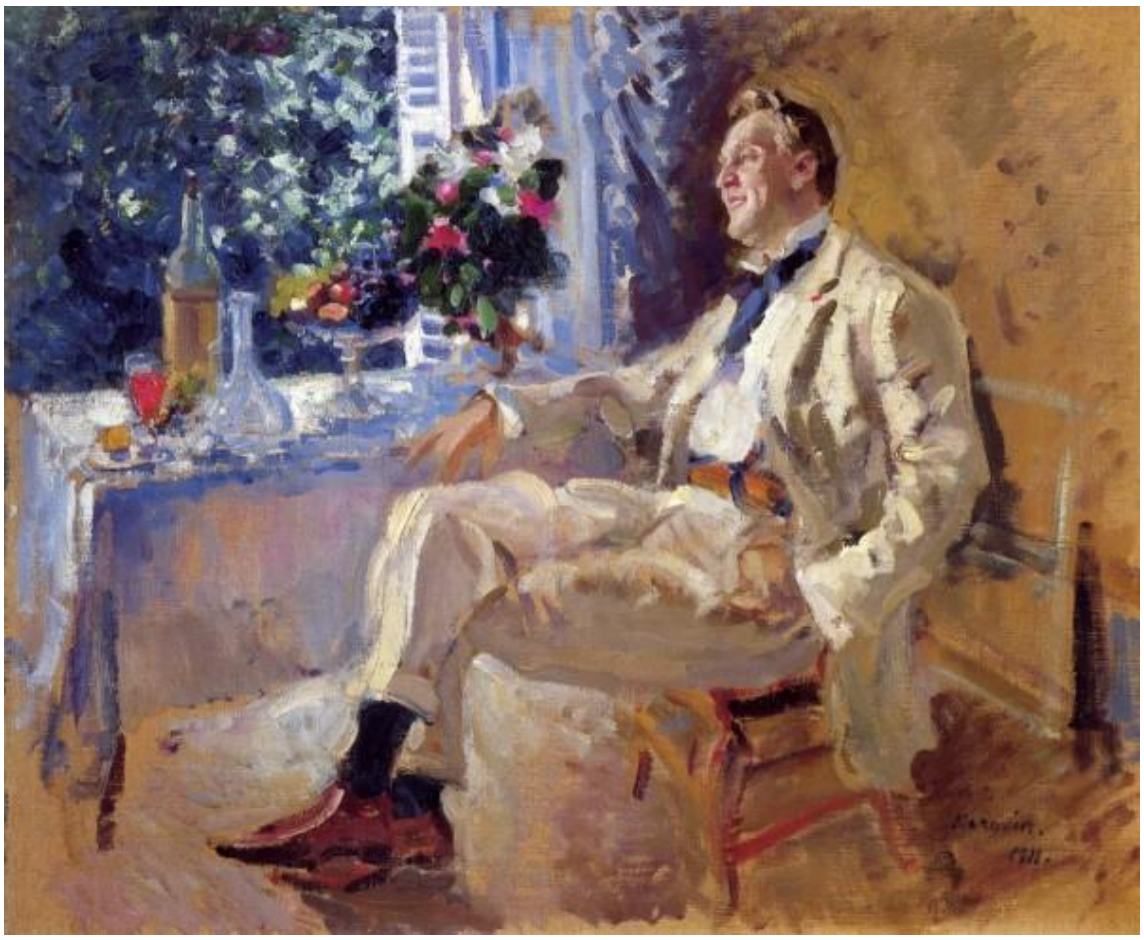
* * *

Стремление показать неординарное, незаурядное в человеке непосредственно отозвалось на портретном жанре. Едва ли не самыми притягательными для него оказались типажи из *художественной среды*. Трудно даже перечислить, сколько подобных произведений оставил, например, *Валентин* ***Серов***: литераторы, художники, композиторы, люди театра. В качестве иллюстрации остановимся на трёх работах, принадлежащих кисти разных художников и дающих различные грани представления об облике великого певца Фёдора Шаляпина. Эта артистическая фигура, уникальная по масштабу и свое-

образию дарования, привлекала к себе совершенно особое внимание – насчитывается свыше трёхсот его изображений.

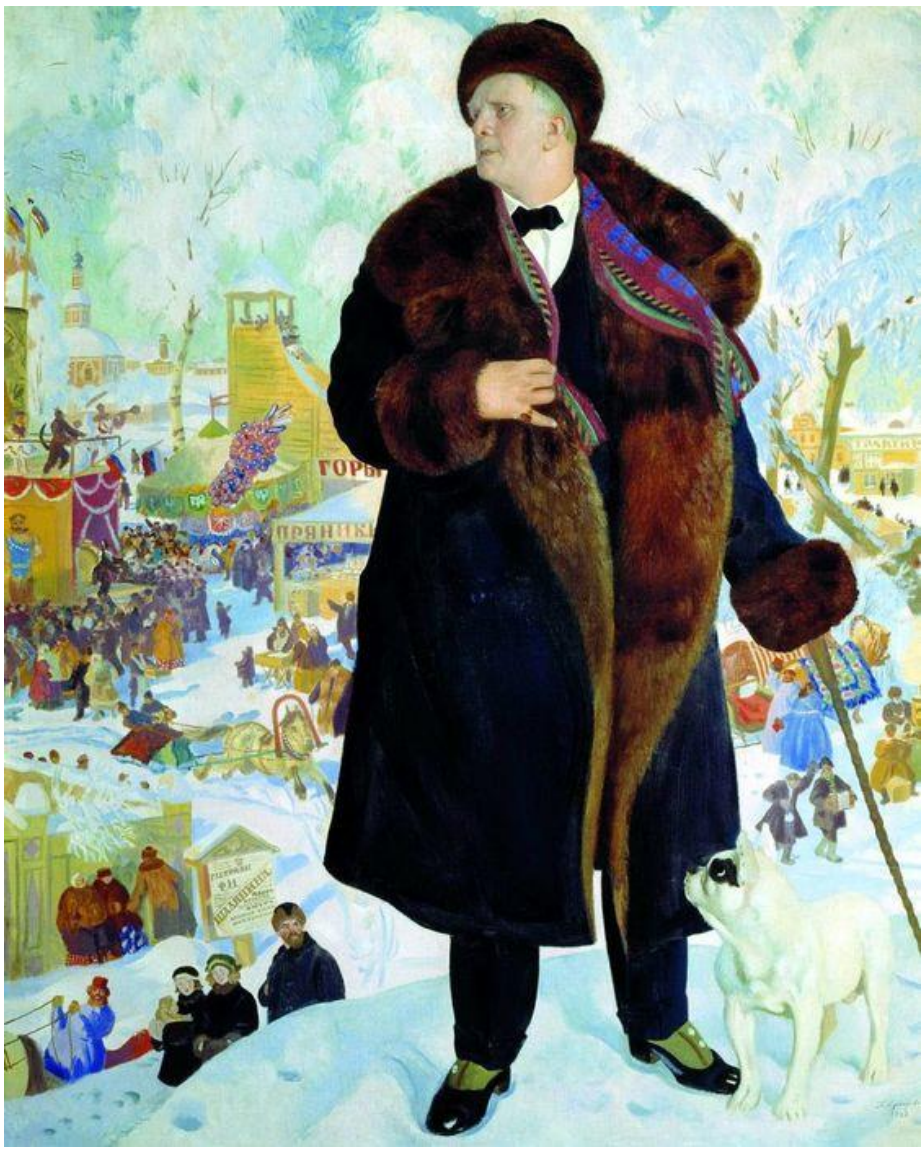
***Валентин Серов***
**Портрет Ф.Шаляпина** (1905)

Несколько простонародные черты лица, выдающие происхождение певца, «компенсированы» печатью одухотворённости и вдохновения, которыми дышит весь его облик, внутренним напряжением натуры, находящейся в процессе интенсивных исканий, а также шармом чисто артистической позы. Фигура подана в сложном винтообразном ракурсе, что призвано отметить яркую неординарность характера, его устремлённость, дерзание. Как известно, Шаляпин был высокого роста, и художник передаёт это даже с некоторой гиперболичностью, словно желая визуально подчеркнуть, что его герой находится в состоянии стремительного творческого роста, на взлёте своей судьбы.



***Константин Коровин***
**Портрет артиста Ф.И.Шаляпина** (1911)

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



***Борис Кустодиев***
**Портрет Ф.И.Шаляпина** (1921)

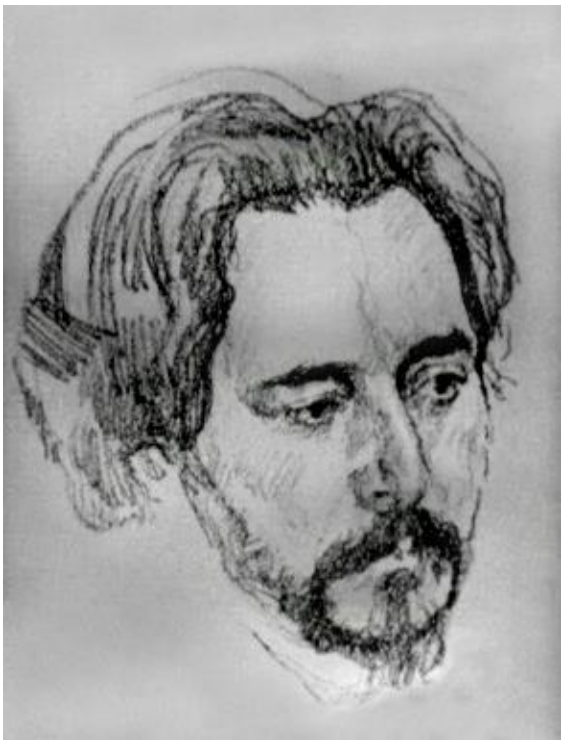
Художник лепит образ с заострённой чёткостью и скульптурной рельефностью, выявляя укрупнённость черт бледного породистого лица и акцентируя на нём твёрдые волевые складки, чем даёт почувствовать незаурядную силу характера, уверенность артиста в себе. Шаляпин Кустодиева во всей отчётливости видит своё жизненное предназначение, о чём говорит энергичный поворот в полупрофиль и зоркий орлиный взгляд, устремлённый вдаль. Есть в облике певца и нечто львиное, что подчёркнуто обрамляющей голову большой зимней шапкой и «гривой» во́рота знаменитой шаляпинской шубы. Между прочим, блеск роскошных мехов и безупречная белизна сорочки с артистическим жабо воспринимаются как своего рода вызов, который сильная личность, знающая себе цену, бросает режиму «военного

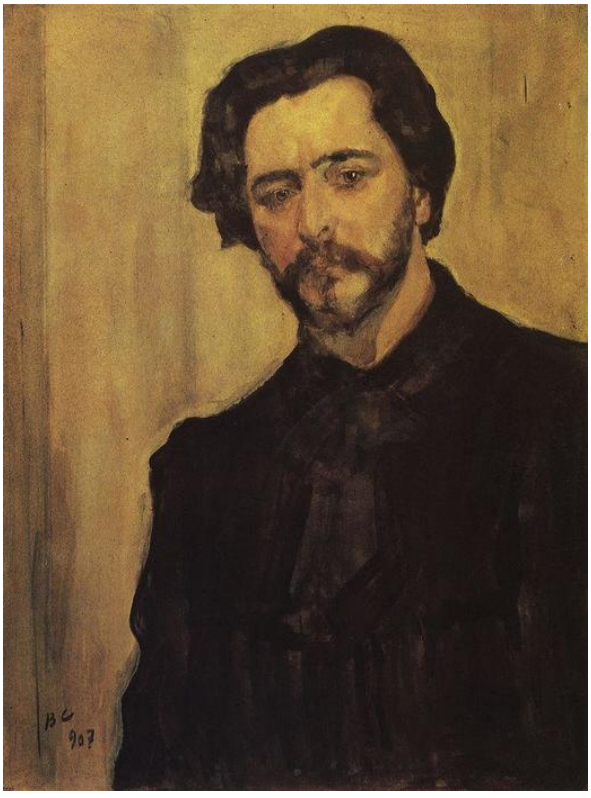
коммунизма» первых послеоктябрьских лет, вынуждавшего к полунищенскому существованию.

Возвращаясь к творчеству *Валентина* ***Серова***, находим у него настоящий *культ творца искусства*. В своих **автопортретах** он неизменно воспроизводил состояние внутренней сосредоточенности, творческого беспокойства, напряжённого поиска (начиная с раннего рисунка, 1887).

Воссоздавая облик собратьев по цеху (в том числе в нескольких портретах своего главного наставника, И.Е.Репина), он акцентировал мысль о поразительном многообразии человеческой натуры, о неповторимой индивидуальности каждого, кто одарён «Божьей искрой» – от раскованности и вальяжного сибаритства (**«Константин Коровин»** 1891) до глубокой меланхолии и отданности во власть бесконечных дум (**«И.И.Левитан»** 1893).

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





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

В других случаях нестандартность и значимость своих героев Серов выделял монументализацией образа. Подобный подход обнаруживали уже отдельные вещи раннего периода (**«Итальянский певец Франческо Таманьо»** 1893).

Своего апогея этот подход достиг к 1905 году, в портретах двух великих артистов. О Ф.И.Шаляпине уже говорилось, а всматриваясь в гордо поставленную голову **М.Н.Ермоловой** и величественный изгиб её тела, легко представить себе, как умела гениальная трагическая актриса прославить благородство и силу духа, воззвать человека к высокому подвигу. Патетику образа превосходно поддерживает композиционное решение: чёрное платье, расширяясь книзу, образует для скульптурно очерченной фигуры подобие постамента.

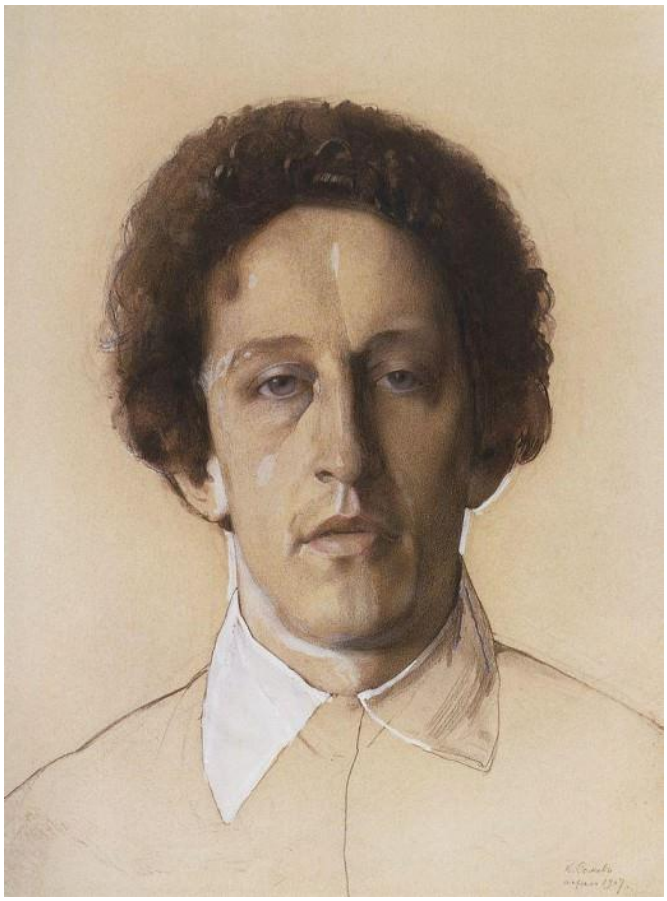
* * *

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

**Вячеслав Ива́нов** (1906)

Облик его полон обманчивой двойственности: узенькая, чрезмерно сухощавая фигура юнца-школяра и большая голова с огромным бугристым лбом мыслителя, причём шлейф волос – как бы сам по себе, просто фон для оголённого черепа, поэтому может показаться, что изображён человек весьма преклонных лет, почти старик. Эту

двойственность усиливает насмешливый холодок маленьких глаз, сверлящих собеседника, но в самой их глубине спрятана неизбывная печаль внутреннего страдания, связанного с пониманием тщеты мира. Так складывается образ интеллектуала и чудака, пребывающего вдалеке от обыденной суеты.



**Александр Блок** (1907)

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

**Михаил Кузмин** (1909)

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

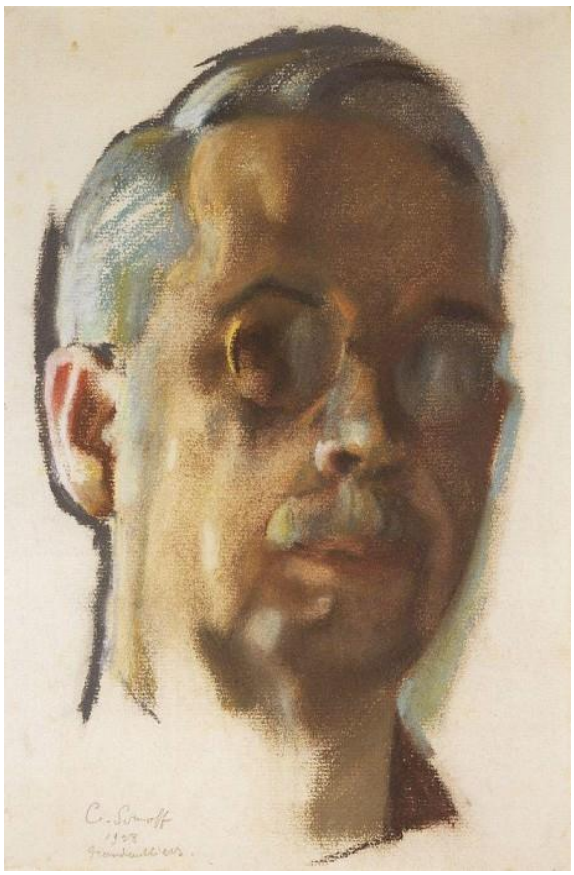
Как видим, преимущественное внимание Сомов уделяет лицу, поскольку основным объектом его внимания можно считать интеллект. Просмотрим с этой точки зрения несколько островыразительных изображений художников.

**Евгений Лансере** (1907)

**Мстислав Добужинский** (1910)

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

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



**Автопортрет** (1928)

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

* * *

Личности «серебряного века» свойственно желание любой ценой вырваться из оков серого, прозаического существования, подняться над повседневностью житейских забот и треволнений. Это стремление к жизни яркой, наполненной горением и сильными страстями, своеобразно выразил *Константин* ***Бальмонт***. **«Будем как солнце!»** – название наиболее известной его книги стихов и откры-

вающего его титульного стихотворения (1902), что стало определяющим лозунгом творчества поэта.

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

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

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

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

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

Это влечение куда-то вдаль, к иному, нездешнему нередко выливалось в «мечтания-грёзы». Одно из примечательных выражений

они нашли в сонете раннего *Владимира* ***Набокова*** **«Страна стихов»** (1924).

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

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

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

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

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

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

***Александр Скрябин***
**Соната № 5** (1907)
В.Постникова (1.30)

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

* * *

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

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

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

Итак, только что перед нами предстали произведения Скрябина и Брюсова, композитора и поэта, очень похожих друг на друга не только по внешнему облику. Объединял их и ярко выраженный *индивидуализм*.

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

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

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

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

Особая грань индивидуализма была связана с тяготением к необычному, причудливому, подчас откровенно эксцентричному, экстравагантному, когда искусство создавало *«мир болезненный и странный»* (фраза из стихотворения *Осипа* ***Мандельштама*** **«Слух чуткий парус напрягает…»**, 1910). *Константин* ***Бальмонт*** в стихотворении **«Змеиный глаз»** через описание своей поэтической речи даёт в сущности характеристику человека «серебряного века» со свойственной ему изменчивостью и многообразием проявлений.

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

Неизмеримо более острые преломления этой стороны находим в произведениях живописи «серебряного века». Вот три разноплановых портрета современников.

***Валентин Серов***
**Портрет Иды Рубинштейн** (1910)

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

***Пётр Кончаловский***
**Портрет художника Г.Б.Якулова** (1910)

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

***Борис Григорьев***
**Портрет режиссёра В.Э.Мейерхольда** (1916)

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

* * *

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

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

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

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

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

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

И кое-кто из персонажей литературы «серебряного века» без малейших мук совести вступает в сговор с силами ада. Вот как говорит об этом *Фёдор* ***Сологуб*** в стихотворении **«Словами горькими»**: «*Словами горькими надменных отрицаний // Я вызвал сатану…*», называя его *«царём сомнения и пламенной печали»*.

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

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

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

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

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

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

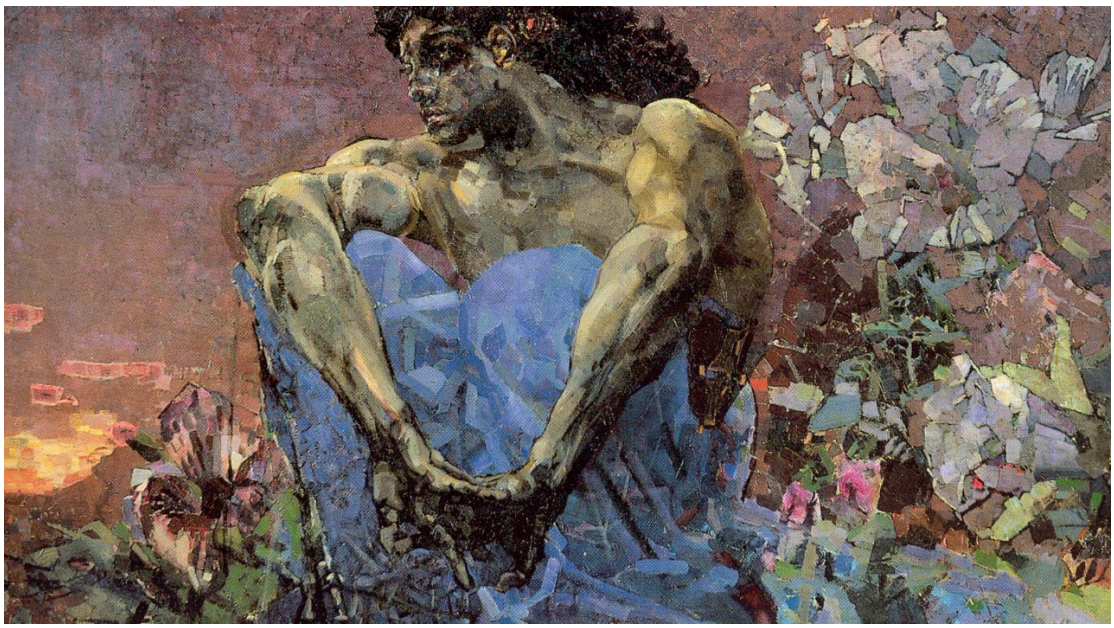
*Тебя, отец мой, я прославлю*
*В укор неправедному дню,*
*Хулу над миром я восставлю,*
*И соблазняя соблазню.*

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

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

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

Но доминирует, конечно же, иное.



**Демон сидящий** (1890)

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

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

**Голова Демона** (1891)

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

* * *

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

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

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

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

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

*Вот опять окно,*
*Где опять не спят.*
*Может – пьют вино,*
*Может – так сидят.*

*Или просто – рук*
*Не разнимут двое.*
*В каждом доме, друг,*
*Есть окно такое.*

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

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

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

* * *

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

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

*О, Русь моя! Жена моя! До боли*
*Нам ясен долгий путь!*

*Наш путь – стрелой татарской древней воли*
*Пронзил нам грудь.*

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

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

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

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

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

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

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

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

Трудно представить себе более трепетное и глубинное чувство Родины. В каждой ноте здесь присутствует нечто очень родное, необычайно близкое душе русского человека. Это, выражаясь поэтической строкой, и «синий плат небес» – неброская, но неизъяснимо притягательная красота природы средней полосы России с её катящей тихие воды рекой и тропой, вьющейся среди полей. Это и прекрасно переданное ощущение бескрайних просторов страны – через величаво-неспешное движение и через редкостную даже для рахманиновской музыки поистине бесконечную мелодию. Это, наконец, и столь свойственное мировосприятию человека «серебряного века» великолепие «закатных» эмоций, в которых, пожалуй, кульминировали богатства и безбрежность национального духа.

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

**Тихая обитель** (1890)

**Вечерний звон** (1892)

**Вечер. Золотой плёс** (1889)

**Над вечным покоем** (1894)

***Елена Яковлева (Петербург)***

# О вновь обретённых произведениях Н.К.Рериха эпохи Серебряного века

Жизнь и творчество Николая Константиновича Рериха (1874–1947) – мыслителя, живописца, графика, художника театра и монументально-декоративного, декоративно-прикладного и церковного искусства, археолога, педагога, поэта, писателя, публициста и общественного деятеля – органичная и значимая составляющая Серебряного века русской культуры.

А.Я. Головин. Портрет Н. К. Рериха. 1907

Выпускник Императорской академии художеств (1897) и юридического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета (1898), Николай Рерих, будучи студентом, слушал лекции также на историко-филологическом факультете, что отвечало его интересам и расширяло круг знакомств. Отношения, сложившиеся с

университетскими студентами и преподавателями тех и последующих лет, обогатили отечественную культуру и, конечно, оставили свой след в творческой судьбе Рериха, породив дружбу с такими известными впоследствии личностями как философ Н.О.Лосский, поэты А.А.Блок, Л.Д.Семенов (Тян-Шанский), С.М.Городецкий, музыкант С.С.Митусов, журналист А.В.Руманов, искусствовед С.К.Маковский и др.

С универсантами связан неофициальный «кружок Рериха-Лосского в Поварском переулке» и философско-эстетический кружок «Содружество» (1904–1906)[72], создавший одноименное издательство, выпустившее в свет сборники стихов Осипа Дымова и Сергея Рафаловича, первые сборники стихотворений Леонида Семенова и Сергея Маковского, первую искусствоведческую книгу Маковского «Страницы художественной критики» (1906) и их общую с Николаем Рерихом монографию «Талашкино. Изделия мастерских кн. М.Кл. Тенишевой» (1905), не утратившую своей ценности и в наши дни.

В кружок «Содружество», помимо перечисленных авторов, входили также бывшие универсанты Аркадий Руманов (впоследствии «правая рука издателя И.Д.Сытина»), математик, философ и публицист Леонид Габрилович (Галич), переводчица Метерлинка Людмила Вилькина, а также режиссер и актер Александринского театра, коллекционер Юрий Озаровский и его жена, актриса Дарья Мусина-Пушкина. Появление «Содружества» и подобных ему кружков и творческих объединений – отличительная черта Серебряного века.

Николай Рерих состоял и в других научных и художественно-культурных кружках и творческих объединениях. Так, еще студентом, за результаты своих археологических работ он был принят в качестве члена-сотрудника в Императорское Русское археологическое общество, а в 1905 году уже был избран его действительным членом и имел право проводить раскопки и археологические экспедиции.

В 1900–1910-е годы Рерих-художник входил в такие знаковые объединения как «Союз русских художников» (1903–1909), «Мюссаровские понедельники», Общество архитекторов и художников (с 1908), Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины (с 1909), Общество им. А.И.Куинджи (с 1909), Общество возрождения художественной Руси (1915–1917). В 1910 году ху-

[72] *Яковлева Е.П.* Н.К. Рерих и философско-эстетический кружок “Содружество” (1900-е годы) // Юбилейные Рериховские чтения: Материалы Международной общественно-научной конференции. 1999. М.: МЦР, 2000. С. 189–191.

дожник стал не только действительным членом и участником выставок возрожденного объединения «Мир искусства», но и был избран его председателем.

Дольше всего, с 1898 по 1916 год, Николай Рерих был связан с Императорским Обществом поощрения художеств – старейшим художественным объединением России, в котором состоял на службе, сначала занимая должности секретаря Общества и помощника директора Художественно-промышленного музея при нем, а с 1906 по 1916 год – директора Рисовальной школы при этом Обществе, на посту которого сделал немало полезного. В конце 1915 года по инициативе Рериха был создан Музей русского искусства при Рисовальной школе Общества поощрения художеств, в основу фондов которого легли пожертвования художников, коллекционеров и произведения преподавателей и учащихся Школы.

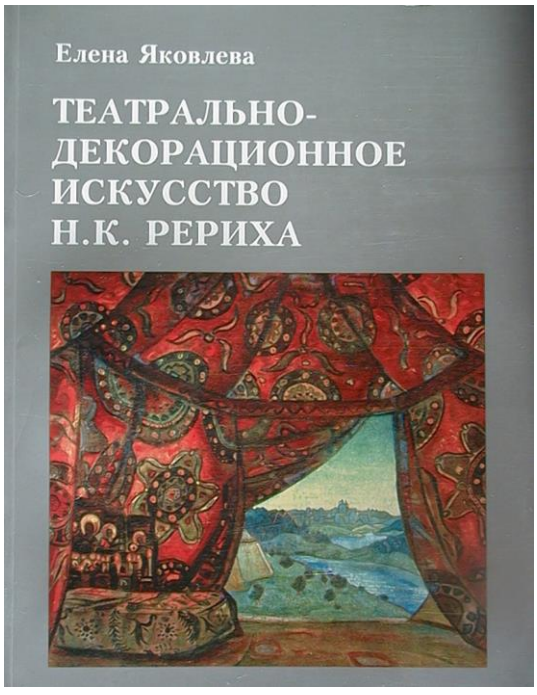
Здание Императорского
Общества поощрения художеств в Петербурге

Отличительной чертой эпохи Серебряного века является также издание «модернистских» иллюстрированных литературно-художественных журналов. С ними был тесно связан Николай Рерих, публиковавший на их страницах свои литературные и публицистиче-

ские статьи и художественные произведения. Это, прежде всего, московские ежемесячники «Весы» (1904–1909) и «Золотое руно» (1906–1909) и петербургские «Мир искусства» (1898–1904), «Старые годы» (1907–1916) и журнал «Аполлон» (1909–1917) – детище Сергея Маковского, выросшее из кружка «Содружество».

Нельзя не упомянуть и такую характерную примету Серебряного века как многочисленные и разнообразные выставки произведений искусства разных художественных направлений и, как следствие, расцвет художественного коллекционирования в России. Достаточно сказать, что произведения Рериха в 1910-е годы входили в более чем 120 российских коллекций – музейных и частных[73], в том числе – в собрания Русского музея Императора Александра III, Московской галереи братьев Третьяковых, Музея А.А.Бахрушина, в коллекции кн. М.К.Тенишевой, певца Ф.И.Шаляпина, императора Николая II, как например, картина «Заморские гости» 1901 года создания (ныне – в Государственной Третьяковской галерее).

Сегодня б*о*льшая часть произведений Николая Константиновича Рериха специалистам известна. Они хранятся в государственных музеях разных стран и принадлежат частным владельцам как в России, так и за рубежом. Но, к сожалению, местонахождение многих работ художника остается невыявленным. О них известно лишь по спискам произведений Рериха, по каталогам выставок и репродукциям Серебряного века.




[73] *Яковлева Е.П.* О дореволюционных владельцах произведений Н.К. Рериха // Рериховское наследие: Труды конференции. Т. 1. СПб: Изд-во СПб госуниверситета, 2002. С.322 – 328.

На протяжении многих лет занимаясь исследованием театрально-декорационного искусства Николая Рериха, автору этих строк довелось выявить, описать и ввести в научный оборот десятки эскизов художника[74]. Немало произведений выявлено и описано другими исследователями.

Огромное значение в вопросе выявления и публикации произведений художника принадлежит антикварному рынку, а именно зарубежным и отечественным аукционам произведений русского изобразительного искусства и издаваемым ими иллюстрированным каталогам, включающим подробные описания работ.

Прежде чем приводить примеры вновь обретенных произведений Н.К.Рериха эпохи Серебряного века, заострим внимание на такой значимой примете этого времени как обращение русских художников-станковистов к театру. Впервые русские живописцы стали заниматься оформлением сценических постановок в театрах Петербурга и Москвы, а также спектаклей антрепризы Сергея Дягилева за границей, обогатив тем самым не только русскую, но и мировую культуру. С театральной сценой, помимо Николая Рериха, были связаны мирискусники Александр Бенуа, Леон Бакст, Мстислав Добужинский, Борис Кустодиев и многие другие художники.

Приведем несколько примеров произведений театрально-декорационного искусства Рериха, остававшихся до последних лет по существу неизвестными.

Так, свыше ста лет ничего не было известно о местонахождении эскиза декораций Николая Рериха «Избушка в лесу», созданного в 1912 году для оформления спектакля Московского Художественного театра «Пер Гюнт» (1912). О существовании эскиза известно из списков произведений художника, опубликованных в прижизненных монографиях об его творчестве 1916[75], 1918[76] и последующих годов. О том, что собой представлял эскиз визуально, удалось узнать, благодаря обнаруженной в архиве Русского музея черно-белой репродукции середины 1910-х годов с карандашной надписью, свидетельствующей о названии произведения и принадлежности его некому господину

[74] См. Каталог в монографии: *Яковлева Е.П.* Театрально-декорационное искусство Н.К. Рериха. Самара: Агни, 1996.
[75] Рерих. Текст *Ю.К. Балтрушайтиса, А.Н. Бенуа, А.И. Гидони, А.М. Ремизова и С.П. Яремича*. Пг., 1916. С. 221.
[76] *Эрнст С.* Н.К. Рерих. Пг., 1918. С. 122.

Марку, проживающему в Москве. Данные сведения в 1990-е годы позволили автору этих строк ввести описание эскиза и его иллюстрацию в Каталог театрально-декорационного искусства Н.К.Рериха[77].

Н.К.Рерих. Избушка в лесу.
Эскиз декораций к драме Г.Ибсена «Пер Гюнт». 1912
Бумага на картоне, темпера. 64 х 84

14 июня 2020 года на аукционе Bukowski's в Хельсинки была выставлена станковая картина Николая Рериха с названием «Cottage in Twilight» («Загородный дом в сумерках»). Между тем на оборотной стороне картины сохранилась наклейка выставки «Мир искусства», датированная январем 1913 года, с надписью на русском языке, согласно которой это произведение Н.Рериха называется «Избушка в лесу» и является собственностью Г.Марка. Визуальное совпадение изображения на картине и на репродукции из архива Русского музея, надпись на выставочной наклейке и название в списках произведений Рериха, а также образно-стилистическая близость произведения с другими эскизами декораций художника к драме «Пер Гюнт» 1912 года подтвердили идентичность картины и ее описания на наклейке и в русских изданиях и ее «театральное» предназначение. В свою очередь, первоначальное описание произведения удалось дополнить точными сведениями о технике, материалах, размерах, авторской

[77] *Яковлева Е.П.* Театрально-декорационное искусство Н.К.Рериха. С. 147. Кат. 100.

надписи *Н.Рерих* (синей краской слева внизу картины) и информацией с выставочной наклейки с логотипом объединения «Мир искусства». Таким образом, в банке данных исследователей творчества Н.К.Рериха появилось его описание и качественное изображение в цвете.

Ранее, 11 февраля 1996 года и 13 марта 2005 года, через аукцион Bukowski's прошли свыше двадцати эскизов костюмов к той же постановке драмы «Пер Гюнт», о которых ничего не было известно исследователям. В 1910-е годы эскизы предположительно принадлежали Левкию Ивановичу Жевержееву[78] – фабриканту, меценату и коллекционеру, одному из основателей художественного объединения авангардистов «Союз молодежи» (1909) и одному из основателей Театрального музея в Петрограде.

Н.К. Рерих. Эскизы костюмов к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт». 1912

Как художник сцены Николай Константинович Рерих в разные годы периода Серебряного века сотрудничал с Сергеем Павловичем Дягилевым – устроителем знаменитых «Русских сезонов» за границей. Самыми знаковыми их постановками стали «Половецкие пляски» – второй акт оперы А.П.Бородина «Князь Игорь» (Париж, 1909) и вся опера целиком (Лондон, 1914), а также две постановки балета И.Ф.Стравинского «Весна священная» (Париж, 1913 и 1920). Далеко не все эскизы к этим спектаклям сегодня известны, тем более, что ху-

[78] *Яковлева Е.П.* Жевержеев и Н.К. Рерих // Жевержеевские чтения. Материалы международной конференции 19–20 ноября 2009 года / Науч. ред. *Н.И. Вайнберг*. СПб., 2009. С. 55–65.

дожник создавал по нескольку вариантов к одному и тому же акту, рассчитывая не только на создателей сценических декораций, но и на коллекционеров, которые как при жизни художника, так и в другие времена охотно приобретали произведения мастера. Время от времени эти эскизы появляются на антикварном рынке.

Н.К.Рерих. Путивль – Плач Ярославны
Эскиз декораций к опере А.П.Бородина «Князь Игорь». 1908
Картон, темпера, пастель. 46 х 62,5

Эскиз декораций «Путивль – Плач Ярославны» к опере А.П.Бородина «Князь Игорь» датированный 1908 годом, был создан Рерихом для «Русского сезона» в Париже 1909 года. Однако сценическое осуществление тогда получил только второй акт оперы, для которого Рерих исполнил шедевр театрально-декорационного искусства – эскиз «Половецкий стан». Эскиз же «Путивль – Плач Ярославны» вскоре после создания приобрел петербуржец П.А.Плетнев. В 1909 году его опубликовал еженедельный журнал «Огонек» – приложение к газете «Биржевые ведомости». В 1916 и 1918 годах репродукция эскиза появилась в монографиях о творчестве Рериха. Впоследствии эскиз оказался за рубежом и почти сто лет спустя, 24 ноября 2014 года, был выставлен на лондонском аукционе Sotheby's и, соответственно, описан и опубликован в иллюстрированном каталоге аукциона.

Благодаря каталогу аукциона MacDougall's, впервые удалось рассмотреть цветное воспроизведение эскиза декораций «Палата Берендея» (1912), предназначенного для постановки сказки

А.Н.Островского «Снегурочка» в петербургском Русском Драматическом театр А.К.Рейнеке в 1912 году.

Созданный тогда же, эскиз экспонировался на петербургской и киевской выставках объединения «Мир искусства» 1913 года, а в 1914 году был отправлен на Балтийскую выставку в Мальмё (Швеция), с которой автор получил его лишь спустя несколько лет, находясь уже в эмиграции.

Н.К.Рерих. Палата Берендея. Эскиз декораций к сказке
А.Н.Островского «Снегурочка». 1912
Картон, темпера, карандаш. 55,6 х 71,2

В 1918 и 1919 годах эскиз «Палата Берендея» экспонировался на персональных выставках художника в Копенгагене и Хельсинки, затем до 1935 года хранился в нью-йоркском Музее Николая Рериха и потом входил в нью-йоркское собрание Луиса и Нети Хорш.

Летом 2011 года эскиз, многократно публиковавшийся в разных изданиях, впервые был напечатан в цвете в каталоге лондонского аукциона MacDougall's. Там же были приведены описание произведения и многочисленные ссылки на литературу. 8 июня 2011 года «Палаты Берендея» были проданы. Приобрел эскиз москвич А.В.Мельников.

Перечень вновь обретенных произведений Рериха, связанных с разными гранями его творческой деятельности, может быть продолжен, но в данном случае стоит подробнее остановиться на одном

произведении – станковой картине художника, о которой не было сведений с 1904 года. Речь идет о картине Николая Рериха «Печорский монастырь. Внутренний двор со старой звонницей» (1903) из «Архитектурной серии» (1903–1904), известной также под названиями «Этюды русской старины», или «Памятники русской старины», и «Пантеон нашей славы».

Н.К.Рерих. Печорский монастырь. Внутренний двор со старой звонницей. 1903. Из «Архитектурной серии» (1903–1904).
Холст, масло. 69,5 х 89

Произведение было выставлено 15 октября 2020 года на лондонском аукционе русского искусства MacDougall's.

Ранее автором этих строк было установлено, что в 1904 году автор отправил картину вместе с семидесятью другими его произведениями и с работами других русских художников на Всемирную выставку в американский город Сент-Луис. Картина экспонировалась на выставке, о чем свидетельствует и каталог, и остатки выставочной наклейки на обороте произведения. Однако потом из-за мошеннических действий организатора проекта, коммерсанта из России Э.М.Гринвальдта, возникли неразрешимые проблемы, которые привели к тому, что все произведения русских художников были проданы и остались в Америке. Именно в этом кроется причина, по которой одна из лучших работ «Архитектурной серии», получившая признание вскоре после своего создания, на долгие годы оказалась вне

поля зрения российского зрителя и научного интереса отечественного искусствознания.

На картине изображен один из уголков Свято-Успенского Псково-Печорского монастыря, расположенный при входе на его территорию, слева на горе, там, где находится каменная церковь во имя св. Николая Мирликийского Чудотворца с примыкающей к ней небольшой каменной звонницей, возведенной над святыми вратами, построенными в 1565 г.

По словам Н.К.Рериха, это «чудеснейшее место подле Пскова», «по уютности, по вековому покою, по интересным строениям» мало с чем сравнимо во всей Средней Руси. «Стены, оббитые литовцами, сбегают в глубокие овраги и бодро шагают по кручам. Церкви XVII века, деревянные переходы на стене, звонницы, все это, тесно сжатое, дает необыкновенно цельное впечатление»[79], – писал художник в июле 1904 г. о Печорском монастыре.

Современный вид

Картина имеет непосредственное отношение к поездке Николая Рериха «по старинным русским городам и урочищам» Средней и Северо-Западной России, а именно связана с его пребыванием в июле 1903 года в одном из самых крупных и известных в России – Свято-Успенском Псково-Печорском мужском монастыре.

Так называемые научно-художественные поездки «по старине» летом 1903 и 1904 годов Рерих предпринял по поручению трех организаций: Комитета Императорского Общества поощрения художеств,

[79] Цит. по: *Рёрих Н*. Старина на Руси. IV // Зодчий. 1904. 25 июля. № 30. С 344.

сотрудником которого являлся с 1901 г., Императорского Археологического общества, секретарем которого состоял, и Санкт-Петербургского Попечительного Комитета о сестрах Красного Креста, заинтересованного в исполнении художником фотографий и картин с видами архитектурных памятников.

С юности Рерих был страстно увлечен изучением «русской старины» и древности и сохранением памятников истории, культуры и искусства. Основную цель летних командировок 1903 и 1904 годов в города Ярославль, Кострому, Нижний Новгород, Суздаль, Юрьев-Польской, Ростов Великий, Владимир-на-Клязьме, Подмосковье, Новгород Великий, Псков, Смоленск, Вильно, Троки, Ковно, Рига и др. художник видел в создании этюдов, которые позволили бы «проследить с художественной и археологической точек зрения общий исторический характер данной местности»[80] и, вместе с тем, передать «непосредственное, свежее, художественное и преимущественно живописное впечатление»[81].

К тому времени молодой художник уже имел опыт такого рода поездок по «российским древностям», занимаясь археологическими раскопками, замерами архитектурных памятников, составлением планов местности, написанием этюдов и картин на историческую тему. Его путевые заметки и проблемные статьи публиковались в журналах «Искусство и художественная промышленность», «Зодчий», «Новое время», «Журнал для всех», «Вестник Европы» и т.д.

Важно отметить, что в ходе летней поездки 1903 года «по сорока древним городам от Казани и до границы литовской» художника сопровождала жена, Елена Ивановна Рерих (1879–1955), в обязанности которой входило фотографирование местности и памятников старины. В ходе этой поездки ею было снято пятьсот фотографий, опубликованных впоследствии в нескольких изданиях.

После посещения ряда древнерусских городов, в июле 1903 года чета Рерихов побывала в Печорах, где также проводилась фотосъемка и создавались живописные этюды, исполненные преимущественно масляными красками на фанере и холсте. Всего в 1903 году Рерих создал семьдесят одно произведение, из которых девять, по словам биографов, – с видами Печор.

Одним из этих архитектурных пейзажей и является картина «Печорский монастырь. Внутренний двор со старой звонницей».

---

[80] *Л.* Художественная хроника // Биржевые ведомости. 1903. 4/17 июня. Веч. вып. № 271. С.4.
[81] *Ростиславов А.* Красота старины // Театр и искусство. 1904. 8 февраля. № 6. С. 133.

В конце декабря 1903 года Комитет Императорского Общества поощрения художеств, одобрив результаты летней поездки Рериха «по старине», постановил представить этюды на постоянной выставке в здании Общества «для ознакомления публики с художественными памятниками старины»[82]. В число экспонируемых произведений вошла и картина «Печорский монастырь…».

В начале 1904 года выставку, получившую название «Этюды русской старины», посетили августейшие особы. По словам искусствоведа С.Р.Эрнста, Государь Император выразил желание видеть этюды Николая Рериха в Русском музее Императора Александра III, «но как раз в день Высочайшего посещения была объявлена война Японии и делу, волею судьбы, не был дан дальнейший ход»[83]. Между тем в печати появились отклики на выставку.

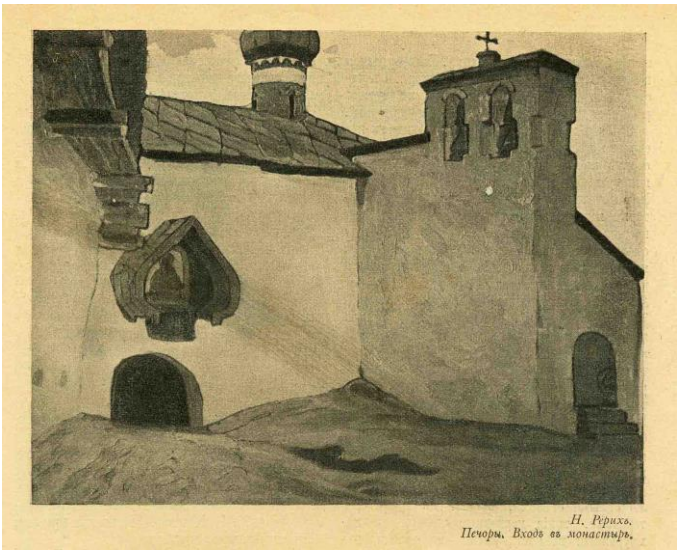
Удачное, новое по замыслу, «непосредственное, свежее, художественное и преимущественно живописное впечатление, какое дают наши памятники старины»[84], отметил в своей статье о выставке художественный критик и биограф Рериха А.А.Ростиславов. Из многих представленных произведений внимание критика привлекла картина «Печорский монастырь…». Вот как он описал ее: «<…> угол какого-то двора, толстая, невысокая белая стена с полукруглым зияющим входом, над которым громадная икона под двускатной выпуклой крышей, наверху небольшая главка; перпендикулярно к стене желтая невысокая звонница»[85].

Коснулся Ростиславов и живописных достоинств архитектурных этюдов художника: «Живопись Рериха очень красива и правдива, несмотря, может быть, на некоторую резкость. Самая техника, широкая, обобщенная, сильная и смелая, так идет к изображаемому. Видна, действительно, работа человека, захваченного всецело обаянием прошлого, старающегося под влиянием первого свежего впечатления передать именно суть этого обаяния, а не фотографическую, детальную подробность, и прекрасно чувствующего и понимающего эту суть. Потому многие из этих этюдов не «копии с натуры», как у нас принято считать этюды вообще, а скорее картины, – [по] сильно и яр-

[82] *Дубль-вэ.* Этюды русской старины // Петербургский листок. 1903. 31 декабря / 1904. 13 января. № 359. С. 2.
[83] *Эрнст С.Р.* Н.К. Рерих. С. 66.
[84] *Ростиславов А.* Красота старины // Театр и искусство. 1904. 8 февраля. № 6. С. 133.
[85] *Там же.*

ко отразившемуся в них живому, свежему впечатлению художника»[86].

В 1904 году с названием «Печоры. Вход в монастырь» репродукцию картины опубликовал в столичном «Журнале для всех»[87] искусствовед Сергей Маковский, а в ноябре следующего года – с названием «Un Monastière de Pskov» – парижский журнал «L'Art Décoratif»[88].



Репродукция картины Н.Рериха «Печоры. Вход в монастырь» в петербургском «Журнале для всех». 1904. № 6. С. 355 (слева) и в парижском журнале «L'Art Décoratif». 1905. Novembre. № 86. P. 175 (справа)

Дальнейшее намерение Рериха показать выставку в Лондоне и Париже не осуществилось, поскольку весной 1904 года художник был вовлечен в более масштабный проект – участие во Всемирной выставке в Сент-Луисе, и, как уже было отмечено, из-за мошенничества организатора проекта в Россию картина не вернулась. Так одно из лучших произведений «Архитектурной серии» оказалось вне поля зрения российского зрителя и научного интереса отечественного искусствознания.

Сравнение картины и ее репродукций 1904 года с фотографиями местности, сделанными женой художника и его младшим братом, архитектором Борисом Константиновичем Рерихом (1885–1945),

[86] Там же.
[87] *Маковский С.К.* Святыни нашей старины (По поводу этюдов Н. Рериха) // Журнал для всех. 1904. Июнь. №6. С. 355.
[88] *Roseau.* Nicolas Constantinovitch Roerich // L'Art Décoratif. 1905. Novembre. № 86. P. 175.

наглядно свидетельствует об общности их образно-композиционного построения и совпадении многих деталей. Это говорит о том, что картина создавалась не только с натуры, но и по фотографии.

Установлено, что фотографией был снимок Е.И.Рерих с названием «Печоры. Старая звонница, испорченная пристройкой». Снимок был опубликован в журнале «Зодчий» 25 июля 1904 г. без указания автора[89]. Однако авторство Елены Ивановны Рерих подтвердил фотоснимок ее работы 1903 года (с лестницей на звоннице), который хранится в собрании Российского государственного архива литературы и искусства[90]. Похожая фотография этого места, но без лестницы на звоннице и с названием «Малая звонница Псково-Печорского монастыря. 16-й век» опубликована в 1910 году в первом томе «Истории русского искусства» под редакцией И.Э.Грабаря[91] с авторством Бориса Рериха.

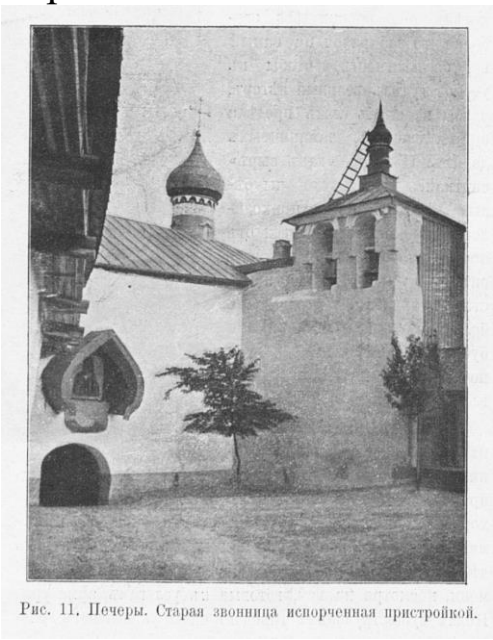


Рис. 11. Печеры. Старая звонница испорченная пристройкой.

Фото Е.И.Рерих

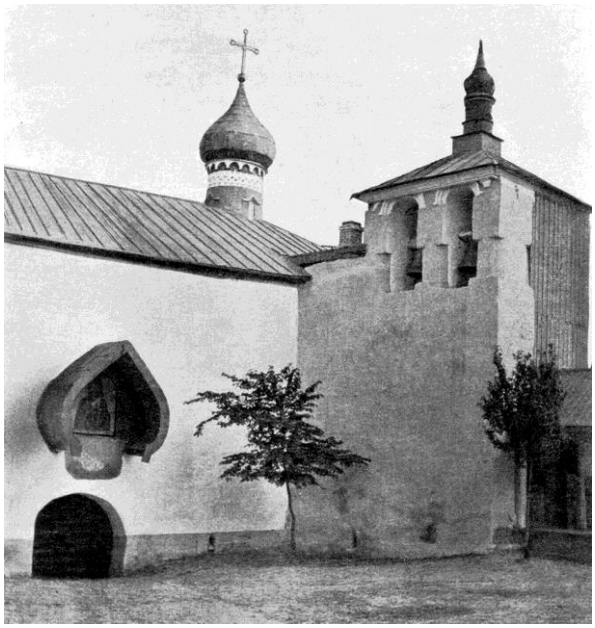


Фото Б.Н.Рериха

Прямая связь картины и фотоснимков изображенной на ней местности убедительно свидетельствует о характерной особенности работы Рериха при создании архитектурных пейзажей.

Возвращение произведений Николая Константиновича Рериха в культурное пространство и научный оборот сулит не только эстетическое наслаждение искусством художника, но и новые открытия в его живописи эпохи Серебряного века.

---

[89] *Рёрих Н.* Старина на Руси. IV // Зодчий. 1904. 25 июля. № 30. С. 344.
[90] РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 1074. Л. 79.
[91] История русского искусства / под ред. И.Э. Грабаря. М.: Изд. И.Н. Кнебеля, [1910]. Т. 1. С. 261.

***Светлана Шлыкова (Саратов)***

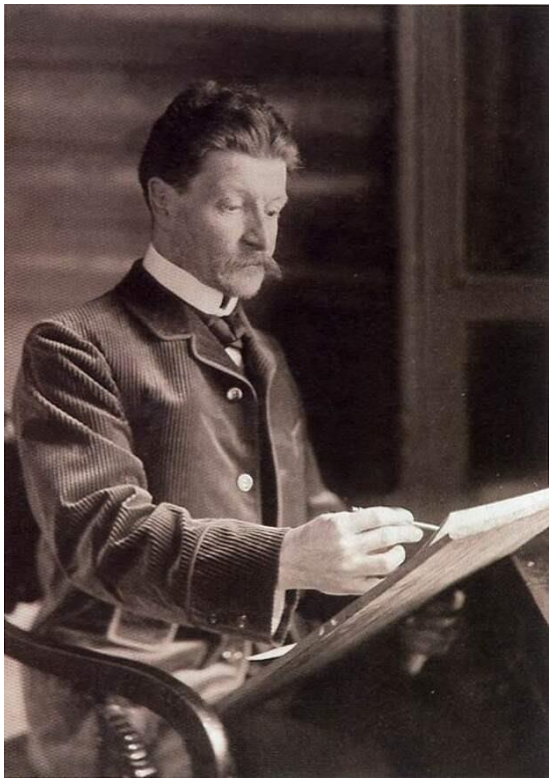
# Творчество М.Врубеля в контексте Серебряного века

Аналогов творчеству Врубеля трудно найти в российской школе живописи. По своему «эмоционализму» (термин «эмоционализм» в обиход ввел критик и художник Б.Липкин, писавший: «Эмоционализм – это импрессионизм, дошедший до синтеза, до обобщения; в нем из настроения рождается эмоция – так, как от природы впечатление – в импрессионизме. Это целое новое миросозерцание в живописи. Родоначальник русского эмоционализма – Врубель, великий эпический "театерный" поэт» (статья «Эмоционализм в живописи» опубликована в журнале «Искусство», 1905, №2), нервной напряженности, глубине цвета, страсти он близок к Ван Гогу и Эдварду Мунку. Французы, увидев в 1906 г. на выставке русской живописи, устроенной Дягилевым в Париже, произведения Врубеля, нашли в них сходство с творчеством Гюстава Моро. На этой выставке Пикассо провел много времени у врубелевских полотен. Позже за ним закрепилась репутация демона и совратителя художников.

Врубеля относили и к символистам, и к декадентам, и к импрессионистам, но его путь в искусстве – особый. Его мозаичный мазок, манеру рисовать «углами, складывая изображение будто из груды граненых прозрачных кристаллов, …и ломающиеся пересекающиеся плоскости, передающие драматический накал … и музыкальность … ритмов» [10, с.97], его любовь к холодным фиолетово-синим тонам не спутать ни с кем. В своих картинах и рисунках Михаил Врубель выступает перед зрителем, с одной стороны, как «мастер-виртуоз, как культурный герой, как демиург и обладатель таинственной креативной силы. Культурный герой есть, впрочем, фигура двуединая: он – агент Порядка и Хаоса в одном лице. И мы замечаем, как в великолепных виртуозных построениях Врубеля выступает наружу некая беззаконная и бурлящая субстанция» [14, с.138].

И действительно, занимаясь проблемой порядка в хаосе, Врубель интересовался некими вихревыми движениями мировых субстанций, в том числе кристаллически застывшими вихрями, потоками

и волнами. Его картины и рисунки легко отождествимы с философскими фантазиями Ницше о случайностных играх частиц мировой субстанции и о вытекающем отсюда явлении «вечного возвращения», они увлекают «в измерение бесцельной и, в кантовском смысле, незаинтересованной игры форм, молекул, энергий. Такие экстатические и “бессвязные” произведения, как “Сирень” 1900 года, прямо переносят зрителя в мир “прекрасного зрелища” живых соков и таинственных движений единого тела Природы» [14, с.140–141].



Художник за работой. Фото 1898 года

Врубель был первым русским художником, прошедшим «крестный путь» непризнания и непонимания, характерный для представителей модернизма. «Мне приходилось когда-то слышать едва ли не каждый день подобного рода замечания о Врубеле: – Дикое уродство: несосветимый бред! – Так утверждали поклонники Константина Маковского; высшая ступень красоты действовала и на них, но они реагировали на нее, как на бред» [3, с.274].

Не сразу признал Врубеля и «Мир искусства». По духу и по художественному направлению Врубель был не сильно связан с «Миром искусства», хотя и выставлялся там. Бенуа писал впоследствии: «Панно “Утро” смутило меня своей бесформенностью и даже чем-то “дешевым” в фигурах нимф, прячущихся среди водорослей» [5,

с.178]. На Первую (международную) выставку «Мира искусства», которой Дягилев придавал особое значение, Врубель не был приглашен. Однако после картин «Сирень», «Ночное», «Демон поверженный» «Мир искусства» пересматривает свою оценку Врубеля. В 1903 г. журнал посвящает ему целый номер и помещает статью Бенуа, в которой он раскаивается в своем отношении к художнику. «Александр Бенуа незаслуженно некогда снизил значение Врубеля; после же – каялся», – писал в своих воспоминаниях А.Белый [2, с.161]. В статье «Врубель» А.Н.Бенуа признавал, что в «Истории русской живописи в XIX веке» (СПб.,1902) он не воздал должное этому художнику: «Ему-то я и не отвел подобающего места в своей книге, это и есть важнейшая ошибка ее. Врубель принадлежит к самому отрадному, что создала русская живопись… Я в своей книге упрекал Врубеля в некотором ломании, в желании “гениальничать”. Я был не прав. Врубель был безусловно чистый, искренний художник и именно настоящий гений» [5, с.177]. Символично, что и признавая уже его гениальность, Бенуа невольно «хоронит» Врубеля как художника еще в 1903 году, говоря о нем – «был».

Врубель и его творчество послужило к философскому глубокомыслию писателей-символистов: Белого, Брюсова, Блока и др. Его «Демон» дал толчок для творческих поисков многим поэтам. Например, стихотворения А.Белого 1908 года «Искуситель», с посвящением Врубелю, и «Демон»; стихотворение В.Брюсова 1906 года «М.А.Врубелю». В дневниках Блока после 1902 г. слова «демон», «демоническое» встречаются постоянно. В этом прослеживается несомненная связь с врубелевским образом, который столь сильно повлиял на поэта, что слово это прочно вошло в его обиход. Более того, Блок отмечает, что Демон один из основных мотивов поэмы «Возмездие».

Он, как ни какой другой художник, будоражил умы интеллигенции разных возрастов: «…на журфиксах я ближе узнал интереснейшего, чуткого к искусству Н.В.Богоявленского, с которым мы сходились на Врубеле» [3, с.398]; «В гимназии тоже является родственность интересов с воспитанником Владимировым,…он великолепно рисует; главное: увлекается Врубелем…» [3, с.371–372]; «…наши “пассеистические” уроки отцам имели такой смысл: “Вы нас упрекаете в беспринципном новаторстве, в разрушенье устоев и догматов вечной музейной культуры;…отдайте нам ваши музеи, мы их сохраним, вынеся из них Клеверов и внеся Рублевых и Врубелей”» [3,

с.38]. В своих воспоминаниях А.Белый не случайно выстраивает логическую цепь фамилий: «Мережковский, Ницше, Розанов, Врубель, Лермонтов роились в чехлах» [4, с.36], ставя Врубеля в один ряд с философами и мыслителями; как и они, он был «властителем дум» того поколения.

Врубель – мастер, шедший своей дорогой, поэтому всегда был предметом ожесточенных и непримиримых споров, полемические страсти вокруг его работ разгорались на страницах самых модных тогда журналов. Критик П.П.Муратов писал, что на Западе у художников «холодный анализ, работа пытливого, наблюдательного ума, здесь (в России – С.Ш.) нежный лиризм, исповедная песнь души. … и Врубель, и Серов, и Бенуа … дороги нам как поэты» (статья «О живописи»; журнал «Перевал», 1907 г., №5). «Несомненно, что Врубель…родоначальник очень многого в самом новом движении живописи. Гамма прелестных синих, зеленых и фиолетовых красок идет от Врубеля», – отмечал рецензент А.Ростиславов в статье «Выставка картин «Мир искусства» («Слово», 1906, 4 марта, № 401); «…Над вкусами публики царят Беклин, Врубель и т.п.», – писал Л.Андреев в письме к О.И.Дымову («Литературное наследства», т. 72, с. 583). Но это были редкие положительные мнения.

Принижая значение произведений художника, видели в нем просто иллюстратора Лермонтова. Критик старого классического закала, патриарх русской художественной мысли В.В.Стасов, не принявший новых веяний в искусстве, разнес в пух и прах выставку русских и финляндских художников в музее Штиглица, открывшуюся в 1898 г. Особое негодование вызвали у него работы Врубеля – панно «Утро» и скульптура «Демон»: «Все демоны, все демоны, отчего это они так по вкусу г. Врубелю…отчего они вечно так нужны для его творчества? Что за интерес, что за потребность странная такая?» [Цит. по: 9, с.39].

Но были и более резкие отзывы: «Спятивший с ума декадент г. Врубель», и это отношение к Врубелю было распространенным. Сложное душевное состояние художника переводили и на его творчество. «Врубель сделался жертвой своего дара, который увлек его слишком далеко и высоко от его современников и соотечественников; так далеко и высоко, что он наконец очутился в полном, безусловном одиночестве, как в одиночной тюрьме, как в безвоздушном пространстве, и в этом обстоятельстве и кроется причина тяжкого недуга» [5, с.178]. «И рядом с этим, например, – Врубель, который меня затягивает и пугает реально, особенно когда вспомнишь, что с ним теперь»

[6, с.56]. В мае 1902 г. у Врубеля после двухлетней напряженной работы над «Демоном» появились первые симптомы душевной болезни. С.М.Соловьев писал Блоку 29 сентября 1903 г.: «Бугаев очень тонко заметил, что в ужасах у тебя есть сродство с Врубелем» (Цит. по: Литературное наследство. Кн. 1. С.341). На похоронах Врубеля, умершего 1 апреля 1910 г. в Петербурге, А.Блок выступил с надгробным словом, сказав, что «Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным».

Свойственная исследователям творчества Врубеля боязнь душевного недуга художника, стыдливое замалчивание его, характерна для России. Но творчество его, возможно даже и обостренное болезнью, не ненормальное, ибо, где эта норма в искусстве, кто её измерил; творение идёт из подсознания, подкорки человеческого разума. Художник видит и осознает то, что «нормальный» человек увидеть и понять не в состоянии. Это сверхпознание, сверхидея.

Трагедия Врубеля в том, что его так до конца не поняли не только современники, но и нынешние исследователи. «Скорбь, то просветленная, то граничащая почти с депрессией, – вот тема Врубеля», – пишет Ракитин в своей книге [10, с.41], разбирая творчество художника с позиций врача-психиатра. Нельзя согласиться с этим автором и в том, что Врубель «ограничивался лишь приведением гаммы красок к некоей гармонии общей тональности, добиваясь приятных красочных сочетаний» [10, с.97–98]. Близка к этой мысли и Н.Лапшина, по мнению которой художник увлечен лишь поисками красоты, с ними связано внимание художника к проблемам формы, мастерства, более совершенной техники, с этим же связана устремленность к сказочным, фантастическим образам.

Есть и такие высказывания современных исследователей: «Живописные симфонии Врубеля мы воспринимаем теперь символом предреволюционной эпохи, красочной гармонией зари нового восхода солнца» [13, с.222]. Складывается ощущение, что они изучают лишь историческую эпоху, в которой творил художник, и примеряют ее на его творчество, всмотреться же в картину, проникнуть в ее мир, понять ее суть не хотят. Этот же исследователь, по сути, отказывает художнику в философской глубине его поисков: «Но при всей склонности Врубеля к философскому глубокомыслию по своей природе он был прежде всего художник, и его философские размышления находили лишь косвенное отражение в

сложном духовном содержании его произведений, особенно в его демониане» [13, с.93].

Врубель же увлекся философией еще в университетские годы, и, на наш взгляд, все его произведения в той или иной степени несут след глубоких философских переживаний. Как и многие интеллигенты конца XIX века, он зачитывался произведениями Ф.Ницше, по-своему осмысляя их. По мысли А.Якимовича, в живописи художника мы можем наблюдать некий триумф, апогей экстатического, философского и поэтического имморализма в ницшевском стиле. «Россия буйная, бунтоплясная, яркая, живучая, страшная и опасная, живительная и губительная» воплотилась в картинах Врубеля.

Недоверие к цивилизации и обостренный интерес к природной стихийности (а потому и к «варварской» энергетике архаических культур) – это общее место в теории и практике трансгрессивного искусства рубежа веков. И на Западе (Эдвард Мунк, Август Стриндберг, Оскар Уайльд, Обри Бердслей и др.) и в России идейные наследники Ницше увлечены «дионисийскими» силами природы и человека. Русское искусство вслед за западным начинает приближаться к проблеме «неконтролируемой реальности». Страстные эксперименты Врубеля словно «заглядывают» в век грядущий. Он, пожалуй, первый представитель инаковости в искусстве России, уже потом будут Малевич, Шагал, Кандинский и др. «Живопись …Врубеля изживает “цивилизационную депрессивнось” российской идеологической традиции. Искусство поворачивается лицом к праздничности, эмоциональному подъему, экстазу, гедонизму. Трагические моменты, хорошо ощутимые в искусстве Врубеля, …наделяются также энергичными и героическими звучаниями. Российский “унылый гуманизм” получает отпор на территории изобразительного искусства. Искусство становится “дионисийским”, оно сближается …с “веселой наукой” Фридриха Ницше» [14, с.136].

Но все же сверхчеловек Врубеля не прямая интерпретация идей немецкого философа, для него в сильной личности главное – самопреодоление. Несомненно, что его «Демон» не только и не столько художественный образ, это прежде всего – философский манифест. Демон и другие мифологические персонажи Врубеля – Пан, принцесса Волхова, Венеция, царица Тамара – этически амбивалентны. Речь идет о двойственности священного и чудовищного, звериного, о логике «доброзла», о конструировании воображаемого небесно-адского существа – Богодьявола. Еще в 1885 г. Врубель начинает поиски своего

«Демона», образ которого не оставлял художника до самой смерти. А.П.Иванов, один из первых биографов художника, писал: «…поэма о “Демоне” только подсказала Врубелю имя того, что уже с детства было знакомо ему самому, что возникло из недр его собственного сердца…» [Цит. по: 13, с.221]. Нигде у исследователей мы не нашли упоминаний о том, с какой натуры писал художник Демона. Несомненно, образ этот – плод воображения самого Врубеля.

Несомненно, что «демонические» произведения Врубеля связаны с известной поэмой Михаила Лермонтова. Но, говоря культурологическим языком, лермонтовский Демон на полотнах художника переступает границы цивилизационных норм. «Демон» Врубеля не прямая аналогия «Демону» Лермонтова, и тем более не иллюстрация к поэме. Это совершенно самостоятельный образ, воплощенная мечта самого Врубеля. «“Демон” был программным образом-символом, художественной формой философского мировосприятия … обоих художников», – проводит аналогию современный критик [13, с.6]. На наш взгляд, подобная контаминация образов неправомерна, поскольку Демон Врубеля глубже, многограннее, чем у Лермонтова, который отталкивался, прежде всего, от библейских сюжетов. У художника иное, нежели в Библии, толкование Демона. Без темных сил не было бы и света, ибо кто понял бы, что это свет, если бы не было тьмы. Сомнение в канонической трактовке евангельских сюжетов и образов было характерно для художественного процесса рубежа веков. Л.Андреев, к примеру, иначе посмотрел на факт предательства Иуды: толпе нужен страдалец, и если бы Иуда не предал Христа, его не казнили бы, и, следовательно, не стали бы почитать. Жертвуя свое имя вечному проклятию, Иуда сознательно пошел на предательство. «У Врубеля образное претворение Демона в живописи в отличие от иллюстраций пошло по другому художественному пути персонификации философских и нравственных идей, не имеющих почти ничего общего с христианской демонологией» [13, с.216]. У Врубеля свой Демон, как «черный человек» Моцарта или «черный монах» Чехова, как некий тайный глубинный смысл, так до конца и не понятый никем.

На поверхностный же взгляд, Демон – художественно-символичный образ титана-богоборца. В нем есть гордость, печаль, но зла в нем нет. Но вековая традиция, понимавшая демона как силу зла, воплощенного Антихриста, не давала возможности современникам художника осмыслить этот образ иначе. Но для Врубеля Демон не черт и не дьявол, ни сатана, никто другой из церковной иерархии злых

духов, и, тем более, не способ эпатировать публику, а, скорее, стремление воплотить на холсте древний, с незапамятного времени накопленный опыт души. Художник сознавал, что его героя не понимают, видя в нем всего лишь христианского рогатого черта, тогда как для него Демон прежде всего – душа.

«Вот уже с месяц я пишу Демона. Т.е. не то чтобы монументального Демона, которого я напишу еще со временем, а «демоническое» – полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката, смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами». Вдохновленный своим героем Врубель вновь становился молодым. «Вдохновение – порыв страстный неопределенных желаний – есть душевное состояние, доступное всем, особенно в молодые годы» [Цит. по: 15, с.42], – писал художник. Не удивительно, что образ «Демона» вызвал самые ожесточенные споры и нападки на художника. Врубель бросил вызов декаденствующим, духовным импотентам, не имеющим ни вдохновения, ни страстных желаний. Больному, прококаиненному, чахлому, рафинированному и рефлексирующему обществу противопоставлен демон, не бесполое библейское существо, а сильный и здоровый самец. Это вызвало раздражение.

Но и современные критики не до конца поняли замысел автора. А.Якимович считает, что Врубель, разрабатывая «миф о демиурге с исключительной настойчивостью», создал в итоге «Демона сидящего» и «Демона поверженного» всего лишь как «легенды (овеянные сказочным духом Кавказа) о судьбе русского художника и художника вообще» [14, с.130]. В.Ракитин увидел в «Демоне сидящем» (1890) печаль и тоску, бессилие, скованность, но как это далеко от задуманного художником. Непредвзятый взгляд может увидеть в этом образе обратное: молодой, красивый, словно олимпийский бог, юноша, явно цыганского типа, излучает силу и уверенность. И колорит картины словно подчеркивает силу героя: лиловые, синие, красные – «звучные» цвета. Где же здесь тоска, бессилие? Для Врубеля он, несомненно, неизбывная мечта о торжестве силы, красоты и свободы, об Абсолюте, коего не достичь. В другом программном полотне – «Демоне поверженном» (1902) – жесткий излом рук героя, его нечеловечески горящие глаза привели исследователя к мысли, что «это уже не мечтательный, полный сил “сидящий” Демон. Здесь мечта Врубеля о прекрасном и гармоничном человеке разбилась о жестокую действительность» [10, с.81]. Глаза врубелевских героев – тема особого раз-

говора. Глаза богоматери, Царевны-Лебедь, Демона и др. – глубокие и печальные, горящие и страдающие – будучи, безусловно, разной смысловой напряженности, скрывают в себе глубинный, потаенный смысл.

Но слова самого художника, прежде никогда не раскрывавшего словами замысел картины, опровергают это мнение. Врубель в «Демоне поверженном» выражает «многое сильное, даже возвышенное в человеке, …что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей» [8, с.221]. Он дописывал «поверженного» уже в залах выставки «Мира искусства». «Раз сорок Врубель рисовал голову Демона. …Дописывал уже на выставке. Раз пришли и увидели совсем гениальное лицо. Потом, говорят, он опять испортил его» [7, с.120]. Ни одна картина на этой выставке не вызвала столь крайних и противоречивых мнений: от восхищения до глумления. Не многие поняли глубинный смысл полотна. Только, пожалуй, критик М.Судковский приблизился к пониманию этого образа: «В картине есть то, что должно быть во всяком произведении истинного искусства…подымающего нас от повседневных меркантильных интересов … “Демон” Врубеля – это гордый дух, жаждущий беспредельной свободы творчества, это не злой дух, это – радужно-крылатый гений человечества, поверженный на горах, униженный – он остается могуч и верен своим чудным до ослепления мечтам» [Цит. по:13, с.186].

Демон летящий. Акварель, 1891

В.В.Розанов, побывав на выставке «Мира искусства», записал свои впечатления: «Г-н Врубель для многих стал “местом пререкаемым” в живописи. Тема “Демона”, очевидно, его сильно занимает. И на прошлогодней выставке, и на нынешней он дал по “Демону”, трактованному и здесь и там оригинально, по совершенно новому. Важна уже попытка выйти из трафаретного представления: черного человека с крыльями большой летучей мыши… Г. Врубель дает “демона” и “демоническое” как проступающую в природе человечность, человекообразность. “Демон” у него не “пролетает над миром”, а “выходит из мира”… Г. Врубель отлично владеет красками, и – глубокий, страстный ценитель перелива тонов…Все его темы – другие, нежели прочих художников…Он копается в природе и в фантастическом, может быть объясняя их друг другом…Видно, что душа его волнуется. И, может быть, из этих волнений выкатятся драгоценные жемчужины» [11, с.217].

Врубель предугадал образ Демона – на долгие годы он стал темой и символом эпохи, оказавшись чрезвычайно востребованным на рубеже столетий. Демон – космогонический образ, он из тех глубин бесконечности космоса, которые не может осмыслить человеческий разум. Он над злом и над добром, он и поверженным быть может лишь мгновение, поскольку он – вечен, как вечен Космос. «Демон» раздражал людей, не ведающих сомненья, так как он – дух мятежного, драматического сомненья, изгнанный из рая всего лишь за желание Познания, которое не возможно без сомненья. Но сомнение и познание тревожат, волнуют душу, как некий вечный зов необъятного, бесконечного космоса. Демон Врубеля – сублимация вечных, неразрешимых вопросов человечества. Его герой дерзко отправляется на край ночи, в сердце тьмы, в область неизведанных и запретных знаний, наслаждений и энергий, и в результате этих трансгрессий он заглядывает за пределы разума, культуры, общества и человечности. Его герою безразличны плоды цивилизации, все религии мира, идеалы гуманизма, справедливости и морали. Он – нарушитель норм и условностей культурного общества, избавляющий это общество от старческой немощи и духовного паралича. Именно за это доставалось Врубелю и его демону от критиков, ожидавших от искусства утешения и вдохновения, радости и торжества высоких идеалов.

Уже после смерти художника А.Бенуа признал, что «именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно только было способно… Возвращаясь в своих созданиях по-

стоянно к “Демону”, он лишь выдавал тайну своей миссии. Он сам был демон, падший прекрасный ангел, для которого мир был бесконечной радостью и бесконечным мучением» [8, с.357]. Интересно, что по мнению Н.А.Прахова, «ничего решительно “демонического” не было ни в наружности, ни в характере Врубеля» [Цит. по: 13, с.19]. И все же художник, несомненно, видел себя в образе Демона, так же, как в свое время «примеривал» на себя образ Печорина.

На похоронах Врубеля Блок поэтически красиво выразил главное о художнике: «Он – вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера». Блоку созвучен и Д.Андреев, писавший в «Розе мира»: «Вестник – это тот, кто, будучи вдохновляем даймоном, дает людям почувствовать сквозь образы искусства…высшую правду и свет, льющиеся из иных миров». Андреев, называя среди художественных гениев и вестников Врубеля, писал, что они «увлекали разум, сердце и волю ведомых не по горизонтали общественных преобразований, а по вертикали глубин и высот духовности» [1, с.314–315].

### *Литература*


1. Андреев Д. Л. Русские боги: Стихотворения. и поэмы / Сост. А.А. Андреева. – М., 1989.
2. Белый А. Между двух революций». М., 1990.
3. Белый А. На рубеже двух столетий. М.. 1989.
4. Белый А. Начало века. М., 1990.
5. Бенуа А. Врубель // «Мир искусства», 1903, Т.X, № 10–11.
6. Блок А. // Собр. соч.: В 6 т. Л.,1983. Т.6.
7. Блок А. // Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т.5.
8. Врубель. Переписка. Воспоминание о художнике. Л.;М., 1963.
9. Лапшина Н. Мир искусства. М., 1977.
10. Ракитин В. Михаил Врубель. М.,1970.
11. Розанов В.В. На выставке «Мира искусства» // Розанов В.В. Среди художников. М., 1994.
12. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988.
13. Суздалев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1991.
14. Якимович А. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М., 2003.
15. Яремич С. Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество. М., 1911.

***Екатерина Скоробогачева (Москва)***

# Театральное творчество М.А.Врубеля в «декорациях “серебряного века”»

*И есть в мире люди, которые остаются*
*серьезными и трагически скорбными,*
*когда все кругом летит в вихре безумия;*
*они смотрят сквозь тучи и говорят:*
*там есть весна, там есть заря.*
*А.А.Блок*

Творчество М.А.Врубеля, характерного представителя «серебряного века», ярко и самобытно, и, вместе с тем, логично и необходимо в развитии истории отечественного искусства. Его произведения связаны с воплощением поэзии М.Ю.Лермонтова, музыки Н.А.Римского-Корсакова, с деятельностью художественного круга Абрамцева и Талашкина, с философией Канта и его последователей, с образами Шекспира, актуально для наших дней, в первую очередь для художников реалистической направленности творчества [10, с. 282]. Искусство – главное содержание жизни Михаила Александровича Врубеля. В отношении него, выдающегося живописца, графика, скульптора «серебряного века», это заключение, быть может, более верно, чем в отношении какого-либо другого отечественного художника. Он всецело жил искусством и для искусства. Его художественные образы, утонченные, загадочные, фантастические, отражали внутренний мир автора, действительность в них звучала лишь отголоском. Реальностью для него становились прежде всего величественные и призрачные мечты.

Жизнь Врубеля подобна небывалому театральному действу, в котором возможно выделить вступление (пролог) и три основные части (акта). Вступлением являются годы учебы, время сложения личности художника, его мировоззрения, отношения к искусству. Первой частью следует назвать период жизни в Киеве, когда он блестяще работал как монументалист над росписями Кирилловской церкви и со-

бора святого Владимира. Вторая часть – годы в Москве, период расцвета творчества, время создания центральных, ныне прославленных произведений. Трагическим заключением стало время болезни: борясь с безумием и надвигающейся слепотой, Михаил Врубель все же создавал новые и новые образы, не менее глубоко, остро отражающие все богатство и сложность музыки его души, которая звучала всю жизнь в картинах, высказываниях, думах, запечатленных в письмах. В его жизни есть своя кульминация – создание образов Демона, столь емко отразивших как сущности, так и парадоксы «серебряного века» с его поклонением красоте, явленной и в добре, и в зле, свои аккорды радости – светлые по звучанию картины, восхищение Венецией, встреча с Н.И.Забелой, своя невыносимая боль утрат – смерть сына, а вскоре и слепота – великая потеря особенно для художника, означающая невозможность работать, невозможность служения искусству.

Как многогранно его творчество, так и жизнь наполнена событиями и контрастами впечатлений. При кажущейся хаотичности, ее события упорядочены, строго последовательны. Важными вехами его жизненного пути становятся: учеба у П.П.Чистякова, знакомство с семьей Праховых, поездка в Венецию, работа в Абрамцеве у С.И.Мамонтова. В жизни Врубеля каждое из впечатлений проявляется, в первую очередь, в творческих образах: именно его картины наиболее ясно, тонко раскрывают для нас жизнь художника, философию его творчества и мировоззрение.

Однако современники часто не признавали Врубеля, не воспринимали его искусство или понимали односторонне, превратно. Его причисляли к реалистической школе, к символистам, называли декадентом, обвиняли в дилетантизме. Им восхищались И.Е.Репин, П.П.Чистяков, В.А.Серов, К.А.Коровин, ему посвящали свои произведения А.А.Блок и В.Я.Брюсов, также, как и он, выразители эстетики «серебряного века». Но картины художника часто не принимались на выставки, многие иллюстрации не были опубликованы, критики обходили молчанием его творчество или давали негативные оценки, меценаты нередко отказывались приобрести его произведения.

В своих воспоминаниях К.А.Коровин замечал: «Огромную зависть вызывал Врубель своим настоящим гениальным талантом. Он был злобно гоним. Его великий талант травили и поносили и звали темные силы непонимания его растоптать, уничтожить и не дать ему жить» [5, с. 372]. С.К.Маковский отмечал сложность восприятия искусства Врубеля, его неразгаданность, писал о том, что он приводил в

недоумение даже самых смелых новаторов [2, с. 229]. Поражает контрастность оценок личности художника современниками. Для многих он являлся представителем Запада, но, например, Е.И.Ге (сестра Н.И.Забелы-Врубель, супруги М.А.Врубеля, в девичестве Н.И.Забелло) видела в нем едва ли не славянофила с московским образом мыслей. К.А.Коровин многогранный образ художника оценивал так: «Врубель был славянин чистой воды..., поляк, и в нем была утонченность великой Польши, утонченность, равная Франции. На вид иностранец, но душой славянин, сын несправедливо и больно угнетенной страны, с пеленой высокого культа, щегольским изяществом драгоценного легкомыслия, высоких порывов влюбленных чувств, музыки, искусств, с праздником и задором в душе» [2, с. 229]. Исследователи XX века и наших дней также дают творчеству Михаила Врубеля контрастные оценки. Вряд ли возможно согласиться с высказыванием М.В.Алпатова и Г.А.Анисимова о декадентском характере его творчества, которое близко исканиям постимпрессионизма и абстракционизма. Напротив, И.С.Глазунов писал о художнике как «о глубочайшем реалисте духа, отражающем красоту Божьего мира в магическом зеркале своего творчества» [3, с. 65].

Несмотря ни на какие преграды и противоречия, несмотря на необъективные отзывы или молчание критики, Михаил Александрович продолжал работать, следуя четко обозначенным для себя целям – он находил красоту мира и отражал ее в искусстве, делая реальными свои фантастические виде́ния. Уже после смерти художника А.А.Блок говорил о нем: «Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий, и события перенеслись во внутренний мир…»[1 с. 152], а потому жизнь и творчество Врубеля столь взаимосвязаны. События его жизни дают основу понимания его художественных образов, а картины раскрывают дух художника, его мечты, размышления, стремления, главное из которых – служение красоте, воспринятой во многом через «каноны» «серебряного века».

Искусство М.А.Врубеля, в том числе театральное творчество – это выражение никогда не утихающего беспокойства, постоянного движения и противоречивости. Причины этому следует искать в сущности эпохи рубежа XIX–XX вв., в событиях жизни художника, в его мировосприятии. Музыка и театр с детских лет были для него одним из направляющих начал. И потому верная оценка сути его искусства невозможно без обращения к взаимодействию живописного, музы-

кального и театрального искусств. Именно они создавали ту жизненную стихию, которая определяла пристрастие Михаила Александровича к мифу, вымыслу, сказке, романтике. Притяжение музыки, ее то ласковую, то гнетущую власть над собой Врубель начал чувствовать рано, с шести лет. Уже в те детские годы он бывал словно «прикован» к роялю, вдумчиво слушая игру мачехи. В гимназические годы музыка и театр составляли сферу его основных интересов, а в 16 лет он высказывал свои суждения о театральных постановках с уверенностью знатока, писал сестре о смысле услышанных им музыкальных произведений. В годы учебы в Императорской Академии художеств, познавая в мастерской П.П.Чистякова основы реалистического искусства, Михаил Врубель все же понимает реализм по-своему – как целый мир чудных деталей. Именно так воспринимает он и мир театра. На протяжении пяти лет, в 1778–1883 годах – его последние годы в Университете и первые три в Академии художеств – он имел возможность ежедневно посещать итальянскую оперу, что также наложило отпечаток на его дальнейшее творчество.

Современники нередко уподобляли трагическую судьбу художника музыкальным произведениям, например, А.Н.Бенуа сравнивал жизнь М.А.Врубеля с дивной патетической симфонией. Его супруга Н.И.Забела-Врубель вспоминала, что в последние дни жизни, когда Михаил Александрович был уже неизлечимо болен, когда полностью ослеп, его самыми светлыми впечатлениями оставались музыкальные образы. Очевидно, что музыка и театр, неразрывно связанные со всей его жизнью, нашли яркое выражение в театральных работах, столь близких эстетике «серебряного века», во многом повлиявших на развитие театрально-декорационного искусства России.

С середины 1880-х годов русское театральное творчество вступило в новый период развития, переживало подъем, что было связано прежде всего с деятельностью в театре передвижников, с реалистичной живописной режиссурой. Их новаторские театральные решения осуществлялись в художественном круге С.И.Мамонтова, в который вместе с В.М.Васнецовым, К.А.Коровиным, М.В.Нестеровым, В.Д.Поленовым, В.А.Серовым, входил и М.А.Врубель. Мамонтовская опера из любительского кружка выросла в серьезное театральное начинание, ясно выразила идеи синтеза искусств, многовекторности влияний в нем [9, с. 47] – Италии, Франции, Англии, Германии в сочетании с традициями русского национального творчества, что наиболее ярко воплотилось в решениях Михаила Врубеля. Особенно

очевидно при этом сказалось влияние В.М.Васнецова, отчасти – английского и немецкого романтизма.

Еще в гимназические годы Михаил Александрович работал над зарисовками актеров в костюмах и гриме. После премьеры «Демона», поставленной антрепризой И.П.Прянишникова в Киеве в первой половине 1880-х годов, он набросал акварелью сцену из первого действия этой оперы. В тот же период дружба Михаила Врубеля с Валентином Серовым привела к знакомству с матерью последнего, а затем к оформлению написанной ею оперы «Уриэль Акоста».

В 1884–1885 годах состоялась творческая поездка М.А.Врубеля в Италию. Итальянские впечатления сыграли важную роль и в дальнейшем, дали школу мастерства для художника, став значимым рубежом в его жизни. Недаром он писал: «Перелистываю свою Венецию… как полезную специальную книгу, а не как поэтический вымысел» [4, с. 110]. Немаловажны строки из письма М.А.Врубеля В.Е.Савинскому, в то время пенсионеру Санкт-Петербургской Академии художеств в Риме: «…Пережил – или лучше передумал и перенаблюдал массу и по нахальству моему сделал такие широкие выводы, что шире, кажется и не надо бы» [4, с. 110].

Михаил Александрович, находясь под воздействием неповторимой красоты призрачно-реального города, сам уподобился молодому венецианцу. Мир грез и вымысла значил для него больше, чем окружающая реальность. Вернувшись в Киев, он ходил в черном бархатном костюме, какие никто не носил тогда, на шею вместо галстука повязывал яркий венецианский чулок, напоминая персонажей портретов Тициана, Лотто или Тинторетто, шокируя киевлян на улицах города. Венецианская поездка, несомненно, сильно отразилась в творчестве Врубеля, не разрушив, но дополнив гармонию его самобытного ви́дения, мироощущения, художественной манеры. Эта поездка осталась для художника светлым и сильным жизненным впечатлением. В Италии он бывал и позднее, что сказалось в создании станковых картин и панно. Так, в 1891 году им были разработаны эскизы театральных занавесов «Италия. Сцены из античной жизни», «Италия. Неаполитанская ночь», «Ночь в Италии», где в сложных, дробных орнаментальных решениях, в стилизованных пейзажах все же было отражено восприятие живописцем реальных панорамных видов. Однако в трактовке света, цветовом строе, характере растительности и архитектуры ясно сказывалось воздействие эстетики «серебряного века».

Уже на закате жизни Михаил Александрович все также восхищался Италией. Поэт В.Я.Брюсов, столь же яркий представитель представитель «серебряного века», как и М.А.Врубель, вспоминал, что тяжелобольной художник «с особой любовью… говорил об Италии. Он изумлял необыкновенной ясностью памяти, когда рассказывал о любимых картинах и статуях. В этой ясности памяти было даже что-то болезненное. Врубель мог описывать какие-нибудь завитки на капители колонны, в какой-нибудь венецианской церкви, с такой точностью, словно лишь вчера тщательно изучал их» [4, с. 112]. Поняв и интерпертировав в своем творчестве итальянское искусство, Врубель остался русским живописцем. Именно из Венеции он писал о том, что «крылья художника – родная почва» и восклицал: «Сколько у нас красоты на Руси!» [2, с. 8].

В имении Мамонтовых получила признание первая масштабная работа М.А.Врубеля для театра – оформление для домашней сцены трагедии, написанной Саввой Ивановичем, «Царь Саул». Ее премьера состоялась 6 января 1890 года. Декорации не сохранились, но известно, что современники были поражены «богатой фантазией автора и красотой красок» [2, с. 57], что вполне согласуется со спецификой «почерка» «серебряного века». Известны два эскиза библейской тематики к декорациям данной оперы. На одном из них представлена терраса дворца, за которой, на дальнем плане, открывается панорамный вид на восточный город с плоскими кровлями домов, кущами пальм и пологими холмами у линии горизонта, а геометрическая жесткость построений смягчена лунным светом и игрой легких теней.

Кроме того, художник регулярно участвовал в оформлении спектаклей на домашней сцене С.И.Мамонтова и в его московском доме, и в Абрамцеве [6; 7], в том числе в постановке комедии-шутки «Каморра», пьесе сочиненной Саввой Ивановичем и имевшей немало общего с итальянской комедией дель арте (commedia dell’arte). На сцене Абрамцева Врубель удачно дебютировал и как актер, исполнив роль актера Хайлова-Раструбина в сочиненной Мамонтовым комедии «Около искусства». Для его театра Михаил Александрович оформил ряд постановок: «Гензель и Гретель» Э.Гумпердинка (1896), «Хованщина» М.П.Мусоргского (1897), «Моцарт и Сальери» (1898), «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» Н.А.Римского-Корсакова и другие. Следует также подчеркнуть, что с 1897 года театральное творчество стало одним из основных в многогранной деятельности М.А.Врубеля. В этот период он, штатный художник Част-

ной оперы, не только писал эскизы, но собственноручно выполнял декорации монументальных размеров, а, кроме того, сочинял все костюмы для театральных ролей своей супруги Н.И.Забелы, в том числе один из выразительнейших костюмов царевны Волховы к опере Н.А.Римского-Корсакова «Садко», партию которой блистательно исполняла Надежда Ивановна Забела, обладавшая лирико-колоратурным сопрано.

С семьей Мамонтовых Врубеля связывали дружеские отношения, а потому он с радостью принял приглашение переехать в их московский дом, а затем в Абрамцево. В героях своих произведений, как и ранее, он нередко изображал окружающих: Веру Саввичну Мамонтову в образе Снегурочки, Всеволода Савича как Азамата в иллюстрации к рассказу М.Ю.Лермонтова «Бэла». В Москве Михаил Александрович во многом своей известностью был обязан именно С.И.Мамонтову, которого современники заслуженно называли «Медичисем», «Саввой Великолепным». Именно московский период явился блистательным расцветом его творчества, когда художник работал особенно много и плодотворно, обращался к различным областям творчества, в том числе к театральной живописи. Например, известно, что по рисунку Врубеля был сшит костюм Садко в традициях Древней Руси. В отличие от В.М.Васнецова и И.Я.Билибина, М.А.Врубель в своем творчестве только очень отдаленно опирался на традиции народного искусства, не продолжая их явно, но отражал в своих произведениях их отголосок.

В 1898 года он продолжал работать над фольклорными, сказочными образами, нередко соединял их с театральными мотивами, изображая Н.И.Забелу-Врубель. В период с февраля по апрель 1898 года совместно с Н.И.Забелой участвовал в гастрольной поездке Русской Частной оперы в Петербург. Тогда же состоялось его знакомство с Н.А.Римским-Корсаковым. Летом на хуторе Ге Врубель работал над холстом «Богатырь» и «Портретом Н.И.Забелы в туалете “empire”». Позже писал «Пророка», участвовал в выставочной деятельности «Мира искусства».

Помимо прямых обращений к театральной живописи, следует отметить, что нередко в его искусстве, как и в жизни, присутствовала некая театральность, сопутствующая значимым событиям его жизненного пути, взлетам и падениям творчества. Именно ими был насыщен для него 1896 год, когда Врубель по-прежнему во многом был связан с деятельностью С.И.Мамонтова, который, в частно-

сти, привлек его к оформлению Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде. Здесь по инициативе С.И.Мамонтова был возведен по проекту К.А.Коровина и им же оформлен северный павильон. Но меценат решил еще более расширить выставку. Он увидел, что в ее Художественном отделе, в просторном высоком зале, пустуют обширные пространства под крышей, и предложил министру финансов С.Ю.Витте заполнить эти площади декоративными панно.

Одно из них, «Принцесса Греза» Врубеля, отвечающее «канонам» «серебряного века», заняло значимое место не только в его творчестве, но и в искусстве России в целом. Выбор темы был связан с тем, что в то время в театральном мире известностью пользовалась пьеса в стихах французского поэта и драматурга Эдмонда Ростана «Принцесса Греза». Михаил Александрович, свободно читавший на французском языке, восхищался этим произведением. Принцесса Греза стала для него воплощением мечты о небывалой красоте, которая запечатлена в хрупком, изысканном по рисунку и цвету образе. Как контрастное дополнение на противоположной стене он решил написать Микулу Селяниновича – выражение богатырской силы Руси. Панно «Принцесса Греза» было быстро завершено художником. Второе панно, изображение крестьянина Микулы Селяниновича и богатыря Вольги, потребовало более долгой работы. Перед открытием выставки оба панно были представлены в павильоне. Уже тогда появились первые зрители. Многие относились к представленным произведениям с восторгом, но были и те, кто говорил о «безобразии декадентских панно» [8, с. 210.]. Так проявилось не только полярное отношение к творчеству М.А.Врубеля, но и столкновение старых и новых течений в искусстве. Новаторские решения Михаила Александровича, динамичные, стилизованные, насыщенные по цвету, театральные по превалирующим образным трактовкам, не принимали и художники-академисты.

Итак, рассмотрев лишь отдельные примеры многочисленных обращений Михаила Врубеля к сфере театрального искусства, театрально-декорационной живописи, следует сделать заключение о том, насколько тонко, самобытно трактовал художник свои образы, в то же время следуя руслу эстетики «серебряного века», вбиравшему множество синтезированных художественных, эстетических, философских влияний. Приоткрывая завесы ушедших эпох, он оставался новатором, его творчество носило экспериментальный характер, не-

редко опережая свое время, словно споря с необычными произведениями «серебряного века». В картинах Врубеля проявилось обращение к традициям искусства Византии, Возрождения, Востока, к классическим образцам Западной Европы, к русскому народному искусству. Так, в емких образах он отразил реальность и мистические виде́ния, сказочно-былинные грезы и современность, субъективность своего острого, утонченного восприятия мира и объективно передавал суть эпох, продолжил традиции и нашел необычные решения. Но главное – он достиг того, что считал целью искусства, к чему стремился в каждом своем произведении, чему была посвящена его столь нелегкая и насыщенная контрастными событиями жизнь художника. Он смог величавыми образами иллюзионировать душу, а потому, принадлежа эпохе «серебряного века», стал классиком русского искусства.

### *Литература*


1. Блок А.А. Памяти Врубеля // Собрание сочинений в 6 томах. Л.: Художественная литература, 1980–1983. 2732 с.

2. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике». Л.: Искусство, 1976. 384 с.

3. Глазунов И.С. Россия распятая. М.: Фонд Ильи Глазунова, 2006. 1784 с.

4. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Венеции. М.: Независимая газета, 2001. 576 с.

5. Кравченко Т.Ю. Русские художники, скульпторы, архитекторы. М.: АСТ. Астрель. Хранитель, 2006. 416 с.

6. Мамонтов, В.С. Воспоминания о русских художниках. М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2006. 96 с.

7. Поленова, Н.В. Абрамцево. Воспоминания. М.: Музей-заповедник Абрамцево, 2013. 78 с.

8. Прахов Н.А. Михаил Александрович Врубель // М.А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. М.: Искусство, 1976. 384 с.

9. Скоробогачева Е.А. Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. М., 2018. № 2. С. 47-58.

10. Скоробогачева Е.А. Театр и театральность в произведениях художников-педагогов РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Многогранность интерпретаций в русле реализма // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Т. 12, № 10. С. 282-287.

*Юлия Денисенко (Горно-Алтайск)*

# А.Н.Скрябин и русский музыкальный символизм

Александр Николаевич Скрябин является одним из самых ярких представителей искусства «серебряного века». Как и многие творцы этого периода, Скрябин обладал особым обновленным мироощущением и не искал опоры в художественном опыте своих непосредственных предшественников. Ему были чужды обыденность образной сферы критического реализма, ориентация на фольклорные истоки, его называли «идеалистом-мистиком». Вместе с тем начала его музыки глубоко национальны. Они были связаны с возрождением в культуре «серебряного века» утерянного миропонимания человека в его космической божественной сути. В мыслях и мечтах композитора специфически отобразились традиционное русское богоискательство с его максимализмом и страстным неистовством чувств, идеалы всеединства и соборности, преломленные сквозь призму интеллектуальных религиозных пресыщений «грани веков».

«Надличностное» стремление Скрябина к открытию «новых миров» сплетается с религиозно-эстетическими установками многих нетрадиционных направлений искусства, прежде всего с символизмом. Русские символисты желали постичь «знак иного мира в этом мире» и «красоту преображенного космоса», воплотить «связь между двумя мирами» это объясняет повышенный интерес Скрябина к явлениям, выходящим за пределы предметного мира и привычных параметров человеческого бытия. Это рождает бинарные, двухполюсные начала его музыки: порывы грандиозному, вселенскому, макрокосмическому и одновременно желание углубиться в «микрокосм» человеческой души, в ее подсознательную первооснову.

Воплощение глубинных состояний человеческой психики происходит в сочинениях композитора как бы «наощупь», через изменчивые, трудноуловимые и не поддающиеся рациональному анализу ощущения. Музыка Скрябина насыщена: изощренной ритмикой; внетональными «блужданиями»; фактурой, окутанной дымкой гар-

монических фигураций. В ней переплелись неосознанные волевые порывы, чувственные томления и смутные ирреальные прозрения.

Мировоззренческие установки композитора оказались необычайно продуктивными для его творческого роста. Интенсивное духовное развитие, характерное для Скрябина как философа и как личности, способствовало глубоким и динамичным изменениям в области музыкального языка.

В его композиторской биографии можно выделить три периода:

*Первый* охватывает сочинения 80–90-х гг. XIX века. В них определились романтические черты стиля молодого автора, заметно скорректированные несколько экзальтированным отношением к миру**.**

*Второй* период включает первое десятилетие нового века и ознаменован созданием трех симфоний, «Поэмы экстаза», Четвертой и Пятой сонат. В это время творчество Скрябина претерпевает довольно резкие изменения. Из лирика-миниатюриста он превращается в симфониста-философа, сформировавшего собственную систему религиозных идей и воплотившего ее в музыке.

*Поздний (третий)* период творчества начинается с «Прометея» (1910) и включает сочинения, созданные в процессе подготовки самого грандиозного проекта – «Мистерии». В это время композитор неустанно ищет новые средства выразительности, оттачивая одновременно свои позиции «мистериального» взгляда на искусство и на художника-творца, художника-теурга, способного преобразить мир.

Подобно многим художникам-символистам, Скрябин с юности пытался «проникнуть в суть вещей», объяснить философский смысл Бытия. Его интересы простирались от христианства до трудов европейских философов – И.Г.Фихте, Ф.В.Шеллинга, Ф.Ницше, А.Шопенгауэра, от восточных религиозных учений (прежде всего буддизма) до работ русского марксиста Г.В.Плеханова. Достаточно глубоко изучил Скрябин теософию и положения «Тайной доктрины» Е.П.Блаватской. Но ближе всего Скрябину были идеи его знаменитых современников – Вл.С.Соловьева, Вяч.И.Иванова, С.Н.Трубецкого, К.Д.Бальмонта. Скрябин почти не реагировал на революционные события и политические коллизии, сотрясающие Российскую империю. Более всего он пытался проанализировать импульсы своего творческого вдохновения, понять свое неповторимое «я», поставив его на службу преображения человечества.

Скрябин не писал философских трактатов или статей. Свои выводы он оформлял в виде заглавий произведений, прозаических и по-

этических программных комментариев к музыке. Его мысли вряд ли можно считать оригинальными, поскольку они легко вписываются в строй философии русских символистов, где звучит тема нераздельности личного и космического. Это были взгляды художника, восставшего против жизни «медленной и вялой», против серости и мещанства. Подобно В.Я.Брюсову, Скрябин стремился «каждый шаг сделать великим трепетом», подобно А.А.Блоку – «жить удесятеренной жизнью». С юности Скрябин был уверен, что только искусство способно очистить человека от злобы мира. Об этом поет хор его Первой симфонии.

Философские идеи композитора окончательно оформились к 1904 г., что совпадает с декларацией взглядов «младосимволистов» (статьи В.Я.Брюсова и Вяч.И.Иванова), появлением их «программных» поэтических произведений («Стихи о прекрасной Даме» А.Блока, «Золото в лазури» А.Белого).

Из всех философских идей, мысль о божественной силе творчества и о художнике-теурге, ведущем человечество к счастью, является самой главной. Скрябин стал подвижником этого учения. Все его интеллектуальные возможности, вся мощь музыкального гения были направлены на поиски путей конкретного воплощения «Мистерии» - акта преображения человечества с помощью магии искусства.

Идея синтеза искусств, расширение границ музыкальности в живописи, поэзии, зодчестве, театре составляет важнейшее положение эстетики русского символизма. Скрябин был предельно осторожен в применении этой идеи. У него почти нет музыки, соединенной со словом. Он, как и многие его современники-поэты, избегал открытых, досказанных, прямолинейных мыслей. Его музыка не столько реально соединяется со словом, сколько ассоциативно осваивает образы философской поэзии. Тем самым сочинения Скрябина воплотили другую важнейшую символистскую мысль о музыке – «сверхискусстве», способном выражать через звуковые потоки все богатство художественного мышления.

Философские идеи преображения Вселенной требовали адекватного музыкального выражения. Как отмечает Т.Н.Левая, под воздействием этих идей «формируется философский сюжет скрябинских произведений, изображающих процесс развития и становления Духа: от состояния скованности, поверженности в косную материю – к вершинам гармонизирующего самоутверждения [1]. Взлеты и падения на этом пути подчиняются явственно выстраивающейся драма-

тургической триаде: томление – полет - экстаз». Победа Духа над материальностью есть не только философская, но и конкретная творческая установка, реализуемая композитором достаточно последовательно в большинстве крупных композиций.

В начале XX века Скрябин пишет большие симфонические произведения: 1900 г. – Первая симфония, 1901 г. – Вторая. В 1904 г. было создано одно из лучших его произведений – Третья симфония («Божественная поэма»), законченное музыкальное воплощение «биографии Духа».

В двух других сочинениях зрелого периода – «Поэме экстаза» и Пятой сонате – Скрябин сосредоточился на поиске «божественного» в самом себе, в художнике-теурге, призванном осуществить акт вселенского преображения. Исчерпав эту тему, он устремился дальше, к познанию таинственных «темных глубин», откуда произрастают неуловимые эмбрионы жизни. Он все больше и больше солиптически отождествляет свои ощущения с токами мироздания. Солипсизм – субъективно-идеалистическая теория, согласно которой существует только человек и его сознание, а объективный мир, в т.ч. и люди, существует лишь в сознании индивида [2].

Жажда личного освобождения грезится ему как космический акт, приводящий к предсказанному концу света во имя спасения. Этим настроениям в художественном и философском плане оказался созвучен сюжет «Прометея».

«Прометей», или «Поэма огня» (1909–1910) открывает поздний этап творческого пути мастера. После «Прометея» Скрябин успел написать еще пять сонат, поэму «К пламени», «Поэму-ноктюрн», работал над музыкой «Предварительного действа».

Стилистический диапазон поздних сочинений Скрябина достаточно узок. Композитор, следуя философской «заданности», ограничил себя и в области формы, и в языковых средствах, отобрав лишь самые значимые. Для музыки после «Прометея» характерно дальнейшее усиление роли гармонии, которая подчиняет себе все средства музыкальной выразительности. Гармоническая система Скрябина существенно усложняется за счет видоизменения аккордовой вертикали и использования тотальной хроматики. Таким образом, творчество композитора, создавшего «сверхмузыку» (Б.Пастернак), завершилось характерным подведением итогов собственного пути и утверждением «сложной простоты».

Скрябина можно отнести к той плеяде российских «гениев и пророков», что словно не замечали людских волнений и мирской суеты. Композитор, отделив земное от возвышенного, создал особый мир музыкальной выразительности, опередив свое время, предвосхитив многие новации искусства XX в. Музыка Скрябина служит образцом великого творчества, рожденного на основе оптимистической самозабвенной веры в его всепобеждающую силу.

***Литература***

1. Левая Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т.Н. Левая. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. – 424 с.
2. Философский словарь / под ред. М.М. Розенталя, П.Ф. Юдина. – М.: Политическая литература, 1963. – С. 416.

*Евгения Московкина (Горно-Алтайск)*

# Семиотика танца в творчестве А.Белого

В поэтике символизма танец формирует метатекстуальное семиотическое пространство. Для символистов ритуальная природа танцев отображает космогоническое начало искусства. Между тем, артистически-символическая система танца коррелирует с психологическим ритмом героев поэтического текста.

В творчестве А.Белого семиотика танца отвечает художественным и мировоззренческим установкам поэта. Синтез как некая эстетическая задача направляет художника не только к объединению поэтических и прозаических форм в особой ритмике текста, но и к воссозданию других эстетических ресурсов в литературном произведении посредством экфрасиса. Понимающий символизм как философию жизни, Белый прибегает к образным возможностям танца с целью выразить иносказательно определенные идеи. В творчестве Белого танец как экфрастический метатекст фигурирует в философских эссе, лирике, публицистике, письмах и, наконец, в программном прозаическом произведении – романе «Петербург».

В этом романе, вдохновленный поэтическим опытом овеществления «ритмосмысла» и «ритмозвука», Белый посредством метафизики танца стремится вывести некий «ритмообраз»[92].

В биографических очерках А.В.Лаврова о Белом описывается личный танцевальный опыт поэта: будучи страстным танцором, он искал в танцах «противоядия от тяжелых переживаний» [1, с. 572]. «Всегда танцующий Боря[93]» [2, с. 242], – говорит Гиппиус о Белом,

[92] Один из ведущих исследователей творчества Белого – А.В.Лавров отмечает: «Некоторые аналитики подчеркивали, что художественное слово Белого вбирает в себя не только музыкальные ритмы, но также пение и танец, “притом некий священно-ритуальный танец”, что Белый “не столько пишет свои произведения – художественные и теоретико-философские, – сколько их “вытанцовывает”… “Танцевальная” составляющая “ритмического жеста” <…> обнаруживает свой аналог (а возможно, и стимул) опять же в антропософском опыте Белого – в изобретенной Штейнером практике эвритмии, театрализованных мелопластических упражнений на заданные литературно-философские темы, призванных передать в тактах движений и в волнах звучащей речи жизнь души и духа» [2, с. 44].

[93] Андрей Белый – основной псевдоним Бориса Николаевича Бугаева.

таким образом характеризуя динамизм, пластичность, подвижность самого поэта и музыкальную окрыленность его поэтического гения. А.В.Бахрах в мемуарном очерке свидетельствует о Белом: «его двойное пристрастие к алкоголю и танцам (можно ли, строго говоря, назвать танцами его плясовые упражнения?) стало общеизвестным. Он словно бравировал своими хлыстовскими радениями, из вечера в вечер посещая второсортные танцульки, размножившиеся тогда по Берлину <...> его танец неизменно принимал какой-то демонический, без малого ритуальный (но отнюдь не эротический) характер, доводивший нередко его партнерш до слез и настолько публику озадачивающий, что его танцы часто превращались в сольные выступления» [1, с. 572]. Как видим, в танцевальной практике Белого присутствуют и элемент экстатического безумия, и мотивы разрыва, метаморфозы, одиночества, и эзотерическая теургичность, нашедшие воплощение в его художественном творчестве.

На поэтическое мировоззрение писателя-символиста мощное воздействие оказала танцевальная «космогония» американской танцовщицы А.Дункан, популяризирующей собственную танцевальную философию в России: «*Человек, все человечество, весь мир должны танцевать. Так было, так всегда и будет <...> это естественное побуждение, заложенное в нас природой*» [3, с. 103].

Для поэта, глубоко переживающего трагедию катастрофического «раздвоения» Отечества, концерты Дункан казались потрясающей нелепостью, смелым, жизнеутверждающим вызовом грядущим бедствиям. Свои впечатления от концерта Дункан Белый выплеснул на страницы философского эссе «Луг зеленый»: «*Она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она – о несказанном. В ее улыбке была заря. В движениях тела – аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чист*ой» [4, с. 330].

Танец привлекает Белого, прежде всего, парадоксальной амбивалентностью, в нем находит художник идею борьбы, столкновения, конфликта (Космоса и Хаоса) в сложнейших отношениях человеческого тела, овеществляющего неосязаемую духовную стихию, с ритмическим рисунком музыкального фона: «*Помню счастливое лицо, юное, хотя в музыке и раздавались вопли отчаяния. Но она в муках разорвала свою душу, отдала распятию свое чистое тело перед взорами тысячной толпы*» [там же]. Созвучно мироощущению Белого, в своем танце Дункан передает разрывающую двойственность безум-

ствующего мира, предрассветное томление муки и радости: «*Моя душа была подобна полю битвы, за обладание которым спорили Аполлон, Дионис, Христос, Ницше и Рихард Вагнер*» [3, с. 92].

Влияние Ницше на творчества Белого и Дункан[94] – еще одна важнейшая причина формирования танцевального экфрасиса в поэтике символиста. Центральная оппозиция в философских воззрениях Ницше – Аполлон / Дионис как образ амбивалентного комплекса оргиастической стихии и математической гармонии музыки – проецируется и на творчество Белого.

Стремление к классическому эталону культуры эллинов, насажденному Аполлоном, перерастает в танце Дункан в гордый вызов лучезарному небожителю через темную экстатическую свободу дионисийских восторгов, обретенную в импровизации.

В танце Дункан видит Белый архетипическую дихотомию смерти и возрождения[95] – проекцию революции-инициации: «иностранная плясунья» стала для поэта символом «*нашей будущей жизни счастливого человека, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах*» [4, с. 330].

Сентенция Белого: «*А улицы Петербурга еще хранили следы недавних волнений*», завершающая «общее место» о танце Дункан в статье «Луг зеленый» (1905), наводит на мысль о значимости танцевальной стилистики для романа «Петербург», который будет написан в 1911–1913 гг. Образ Дункан возникнет в романе в качестве кумира Софьи Петровны Лихутиной.

Мотив танца насквозь пронизывает роман Белого. В «Петербурге» танцует все и вся: люди, животные, предметы, цветовые блики, тени, огонь, ветер – танцует Мироздание. Танец в романе – сложный механизм, управляющий Вселенной.

Созданию романа предшествует богатый поэтический опыт, оттачивающий экфрастический инструментарий танцевального дискурса. Три неизменных мотива формируют каркас семиотической структуры танца в поэзии Белого: красный цвет, маска, безумие, олицетворением которого являются образы шута, арлекина, дурака; маркером безумия может быть искажение хронотопа: перемещение танцующего героя в пространство сна, грезы, галлюцинации.

---

[94] «Единственными моими учителями танца были Жан Жак Руссо, Уолт Уитмен и Ницше» [3, с. 53], – признается Дункан.

[95] Однажды во время исполнения Айседорой танца под названием «Девушка и жизнь» в зале прозвучала реплика: «Это – девушка и смерть» [там же, с. 4].

Красный цвет для Белого – символ «*адского огня*», смерти, страсти, хаоса[96]; маска – знак метаморфозы, самоотрицания, умирания и возрождения в иной ипостаси[97]; безумие – маркер духовного освобождения, эмоционального раскрепощения, торжества иррационального начала[98].

Все три названных символа появляются в романе «Петербург» в сцене маскарада. Красное домино и маска – маскарадный костюм Николая Аполлоновича Аблеухова, стоящего на пороге раскольниковского разрыва, чудовищного преступления и вовлеченного в хаос «конвульсивного», «кровавого» танца участников ритуального действа, напоминающего хлыстовские радения: «*…вся комната наполнилась масками; ворвалась вереница черная капуцинов; черные капуцины быстро составили цепь вокруг красного сотоварища, заплясали вокруг него какую-то пляску: их атласные полы развевались, свивались; подлетали и уморительно падали кончики капюшонов; на груди же у каждого на двух перекрещенных косточках вышит был череп; и подплясывал череп*» [6, с. 162].

Стена танцующих в романе воспроизводит силуэт змея или дракона: «*Там стояло два ряда танцующих <...> искрилась чешуйчатая спина. Там стояло два ряда танцующих, уплывая во взор черными, зеленоватыми и красными гусарскими сукнами*» [там же, с. 168][99], подчеркивая демоническое начало танца. Важную роль в понимании

---

[96] «*…в красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий*», – пишет Белый в философском эссе «Священные цвета» [5, с. 204-205]; «*…красный цвет, конечно, был эмблемой Россию губившего хаоса*», – уточняет поэт символическое содержание цвета в «Петербурге» [6, с. 165].

[97] В комментариях к роману «Петербург» С.И.Пискунова и В. М. Пискунов отмечают: «Красное домино и маскарадная маска – образы, возникающие уже в поэзии Белого 1900-х гг. Они напоминают об одном из самых драматических моментов жизни самого автора – о его романе с Л.Д.Блок. «Я был ненормальным в те дни, – вспоминает Белый о своих переживаниях лета 1906 г., – я нашел среди старых вещей маскарадную черную маску: надел на себя и неделю сидел с утра до ночи в маске: лицо мое дня не могло выносить; мне хотелось одеться в кровавое домино: и – так бегать по улицам… Тема *красного домино* в «Петербурге» – отсюда…» [там же, с. 444]

[98] «…безумное поведение, поведение сумасшедшего, – пишет Ю.М.Лотман, – <…> отличается тем, что носитель его получает дополнительную свободу в нарушении запретов, он может совершать поступки, запрещенные для «нормального» человека. Это придает его действиям непредсказуемость. Последнее качество, разрушительное как постоянно действующая система поведения, неожиданно оказывается весьма эффективным в моменты остроконфликтных ситуаций» [7, с. 65]

[99] В эссе «Священные цвета» Белый цитирует фрагмент из Апокалипсиса: «Вот большой красный дракон с семью головами и десятью рогами...» [5, с. 204].

Белым красного как символа сыграла «красная свитка» из «Сорочинской ярмарки» Гоголя, где мотив танца является ключевым.

Все мотивы, связанные с символикой танца Белого, находят воплощение в поэзии 1900-х гг. В стихотворении «Пир» (1902) «*На мшистой лужайке танцуют скелеты / В могильных покровах неистовый танец*» [8, с.75]. Красный цвет «подсвечивает» пляску смерти: «*Меж листьев блистает закатный багрянец*»; «*Пришел, нацепив ярко-огненный бант / <…> От бремени лет полысевший гигант*» [там же].

В стихотворении «Пир» (1905) танец венгерки также освещен алым заревом.

*Венгерка юная плыла,*
*Отдавшись огненной качуче.*
*Из-под атласных темных вежд*
*Очей метался пламень жгучий;*
*Плыла: – и легкий шелк одежд*
*За ней летел багряной тучей* [там же, с. 172].

Лирический герой, танцуя «*безумный кэк-уок*»[100] [там же, с. 173]; предрекает: красный хаос революции «*Метелицы же рев глухой / Нас мертвенною пляской свяжет*», мир стоит «*Над распахнувшеюся бездной*».

Тема маски и домино – вестника смерти – возникает в стихотворении «В Летнем саду» (1906).

*Хрипит, проколотый насквозь*
*Сверкающим стальным кинжалом:*
*Над ним склонилось, пролилось*
*Атласами в сиянье алом –*
*Немое домино: и вновь,*
*Плеща крылом атласной маски,*
*С кинжала отирая кровь,*
*По аду закружилось в пляске* [там же, с. 181].

В одной из журнальных статей Белый пишет: «*В лирике моей появился символ восстания: красное домино*» [9, с. 510]. Здесь же он

[100] В «Петербурге» так же упоминается «танец американских негров», ставший, по мнению С.И.Пискуновой и В.М.Пискуна «символом опустошенности» [6, с. 458]

говорит о маске: «*под ней – нарастающий протест, который стихийно вырвался осенью 1905 года в дни всеобщей забастовки*» [там же].

В стихотворении «Праздник» (1908) вновь упоенные танцем «*вьются гости*», под пристальным взором маски-смерти: «*Обернулся: из-за пальмы / Маска черная глядит. / Плещут струи красной тальмы / В ясный блеск паркетных плит*» [8, с. 171].

Стихотворение «Маскарад» (1908) послужило сюжетной основой к сцене маскарада в «Петербурге»[101]. В стихотворении, как и в романе, тема танца неразрывно связана с мотивами красного домино и маски: «*Злые маски строят глазки / В легкой пляске вдаль несясь*»; «*Только там, по гулким залам, / Там, где пусто и темно, / С окровавленным кинжалом / Пробежало домино*» [8, с. 169][102].

Мотив безумия (шутовства, дурачества) также становится почти обязательным атрибутом танцевального метатекста. Лейтмотивное четверостишье в «Петербурге»: «*Дурачок, простачок / Коленька танцует, / Он надел колпачок, / На коне гарцует*» вновь апеллирует к танцевальному модусу. «*Петрушкой*» называет в мыслях повзрослевшего сына Аполлон Аполлонович; «*Лягушонок, урод, красный шут*» [6, с. 127] – еще одна реплика в адрес Николая Аполлоновича Аблеухова, «*бестактного шутника*», ряженого в «*шутовское домино*» [там же].

Шут на коне – двойная инверсия: здесь, очевидно, обыгрывается «революционная» идея десакрализации правителя: в контексте романа всадник на коне предполагает аллюзию к «Медному всаднику» – символу Петербурга.

Мотив шутовства или безумия в «танцевальном» контексте встречается в стихотворениях «Пир» (1902), «Арлекинада» (1906), «Веселье на Руси» (1906) и др.

Сцена маскарада в «Петербурге» «прошита» идеей Красной смерти: игнорируя зловещее домино, танцующие маски воссоздают ужасающую картину пляшущего хаоса: «*В танцевальном зале тапер, выгибая хребет, заплясал опять взбитым коком волос на бегущие и рулады льющие пальцы; расплясался дискант и медленно тронулся бас <…> И пошло – раз, два, три... А за ними пошли испанки, монахи*

[101] В романе «Петербург» Белый использует прием самореминисценции: строки из стихотворения «Праздник» (1908) декламирует «*какой-то дерзкий кадетик*» [6, с. 159]

[102] Мотив красного домино, вероятно, восходит к рассказу Эдгара По «Маска Красной смерти», в котором Красная смерть посещает маскарад, танцуя среди ряженой публики.

*и диаволы; арлекины, ментики, веера, обнаженные спины, из пластинок серебряных шарфы; выше всех, качаясь плясала долговязая пальма*» [там же, с.162].

Этот эпизод явно перекликается с фрагментом из воспоминаний Дункан: «*Был первый вечер карнавала, и по дороге в гостиницу на мою открытую коляску напала группа пьеро в самых разнообразных масках. Гримасы их казались мне пляской смерти перед приближающимся концом*» [3, с.127].

В завершении эссе «Луг зеленый» от пространственной аллегории России («большой луг, зеленый» – мифологический локус «*счастливого человечества, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах*» [4, с. 330]) Белый приходит к другой иносказательной модели – литературному образу танцующей женщины – гоголевской пани Катерины из «Страшной мести»: «*Но нет, есть еще время, сонная пани – <...> дитя твое, твоя будущность – не погибло, а ты пляшешь во сне, озаренная красным светом месяца <...> Россия, проснись. <...>. Верни себе душу, над которой надмевается чудовище в огненном жупане*» [там же, с. 333]. Образ танцующей Катерины сочетает все три основных элемента, сопровождающих экфрастическую риторику танца: красный цвет («*огненный жупан*», «*красный свет месяца*»); маска или мимикрия, перевоплощение героини в неистовом танце, безумие. Танец в поэтике Белого наиболее красноречиво передает наэлектризованное состояние столкновения «*друг другу чуждых миров*».

Таким образом, символика танца в поэтике Белого распадается на несколько функционально значимых элементов, сохраняющих ритуальное значение инициации: экстатическое преодоление «земного» притяжения, предшествующего прорыву созидательной энергии. Как правило, «танцевальный» метатекст Белого корреспондирует с традиционной для мировой литературы символикой танцующей смерти. Однако через хтонический архетип литературный танец Белого непременно подключается к идее дионисийского восторга от полноты бытия. Танец в произведениях Белого – не столько мифопоэтический комплекс, сколько стройная философско-эстетическая система, сформированная под влиянием Ницше, Штейнера, Дункан, антропософских исканий, а также и мистических и эзотерических учений.

### *Литература*

1. Лавров, Л. В. О книге Андрея Белого «Стихотворения» (1923); Примечания к тексту книги / Л. В. Лавров // *Белый Андрей.* Стихотворения. – М.: Книга, 1988. – С. 531–573.

2. Лавров, Л. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды / Л. В. Лавров. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 520 с.

3. Дункан, А. Моя исповедь / А. Дункан. – Минск: Універсітэцкае, 1994. – 222 с.

4. Белый, А. Луг зеленый / А. Белый // Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика. – С. 328–334.

5. Белый, А. Священные цвета / А. Белый // Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика. – С. 201–209.

6. Белый, А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 главах с прологом и эпилогом / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 464 с.

7. Лотман, Ю. М. Дурак и сумасшедший / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992. – С. 64–103.

8. Белый, А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 559 с.

9. Белый, А. Сочинения в 2-х т. Т. 1. / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 703 с.

***Ксения Шорохова (Москва)***

# Этюды в жизни Константина Коровина

Константин Коровин один из первых из числа русских художников представил публике этюд как самостоятельное произведение, а не как один из подготовительных этапов во время работы над полотном. Этюд зачастую воспринимается как подготовительным набросок для будущего произведения и не является таким образом полноценным самостоятельным художественным произведением.

Многие картины Коровина являются лишь этюдами с натуры, то есть «рабочим материалом», который впоследствии ложится в основу законченного художественного полотна. Коровин, наравне с Василием Поленовым, одним из первых стал экспонировать этюды вместе с законченными картинами несмотря на то, что художникам старшего поколения и публике они сначала казались недописанными и неряшливыми, и злостно критиковались.

В творчестве Константина Коровина даже этюды сделаны с «картинной» широтой. По воспоминаниям современников, этюды Коровина были наполнены радостью и переживаниями, по истине детской любовью и восторгом перед красотой жизни, в этом они превосходили «штудию»[103], так как в них всегда просматривается композиционная ясность и четкость замысла. Для этюдных набросков он всегда использовал широкие мазки, большое внимание атмосфере на полотне, композиции и цвету, а не деталям. Для художника вообще было свойственно соединять жанры, не беспокоясь о мнении критиков на этот счет. Натюрморты соединяются с пейзажами и портретами, при этом полотно никогда не выглядит перенасыщенным.

В этюдных полотнах наиболее полно отражена живописная свобода, непосредственная связь изображения с живой натурой. В случае с Коровиным понятие «импрессионизм» следует понимать дословно, так как весь окружающий мир для него состоял из ярких, чувственных световых пятен.

[103] Бродский И.А. Горький и художники: Воспоминания. Переписка. Статьи. М.: Искусство, 1964. 384 с.

Коровин был по духу настоящим импрессионистом - он ловил впечатление от кратких мгновений, отказываясь дописывать полотна по памяти в мастерской. Традиционная живопись с излишне идеализированными, завершенными пейзажами была чужда Константину Коровину, он стремился писать природу и мир такими, какими они были в данный момент времени. В этом и была особая новизна и очарование произведений Коровина. Он разделял мнение Врубеля относительно живописи с натуры: «Написать натуру нельзя и не нужно, должно поймать ее красоту» [5, ст. 251].

В живописи маслом и акварелью Коровин не прибегал к созданию точного карандашного или угольного наброска, избегая каких-либо предварительных рисунков и стремясь таким образом передать выразительную живость, некоторую непосредственность в предстоящем этюде. Это была особенность, новаторство художника, которой он всегда придерживался. Он всегда необычайно живо, быстро и выразительно писал по-сырому, без подмалевка, в технике «a la prima», требующей от художника быстрой и точной работы, лишенной каких-либо переписываний и исправлений. Она требовала от художника высочайшего уровня рисунка.

Серов в письмах вспоминал: «Писал Константин Алексеевич очень быстро. Пристально вглядываясь в натуру, он накладывал на палитру нужные ему краски, набрасывал углем еле заметный рисунок и начинал писать. Создавалось впечатление, что на палитре он видит целиком свою будущую картину. Оканчивал он вещь в 2-3 сеанса»[104].

Для передачи живости мгновения он использовал преимущественно светлый колорит, состоящий их чистых, открытых, звучных красок, нанося их широкими мазками, и всегда стремился к гармонии красоты, говоря, что: «Краски могут быть праздником глаз, как музыка – праздник уха, души. Глаза говорят вашей душе: радость, наслаждение... Краски – аккорды цветов, форм... Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей... и я видел, что я даю им радость...» [1, ст. 80].

Новаторство художественного письма Константина Коровина выражалось в том, что он начинал с самых темных густых мест, объясняя это тем, что это создает насыщенный колорит и «не позволяет влезть в белесость». Начиная с темных теневых мест, он через полутона приходил к свету. Все цвета, тона и теневые подоттенки он составлял в кропотливом поиске исключительно на палитре, дабы не

[104] Коган Д.З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964. 359 с.

марать холст. Подобный метод работы, основанный на развитой цветовосприимчивости глаза и чувстве света, способствовал достижению удивительного единства формы и цвета.

Коровина воспринимали как несомненного новатора и импровизатора, говоря, что в его работах: «Импровизация касается всего, жизни, искусства»[105].

Наряду с тонким чувством колорита в живописи, важнейшая роль в творчестве Коровина отводилась методу ведения живописного процесса на полотне. Художник стремился связать воедино все изображенное на полотне, никогда не отделяя тень от полутона и света, так как все должно гармонично взаимодействовать. Коровин отмечал, что пейзаж «должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам» [1, ст. 83]. По воспоминаниям художника он всегда, садясь за работу, стремился ухватить само дыхание природы, сам мотив, самую суть, передавая тем самым целостное ощущение от увиденного. Коровин с величайшей точностью передавал увиденные им оттенки и цветовые сочетания, обладая даром «абсолютного зрения», он достиг исключительного богатства колористических решений на своих полотнах, создавая свежие, красочные образы. При этом он стремился «воспитать глаз» у учеников, чтобы те могли видеть сразу все пространство полотна, воспринимая его единым целом, а не фрагментарно. Врубель отмечал эту особенность Коровина: «Ты видишь краски, цветно, и начинаешь понимать декоративную концепцию» [5, ст. 248].

Еще одной особенностью живописной техники художника стало использование фактуры холста. Оставляя отдельные, едва записанные тончайшим слоем краски фрагменты, Коровин включал их художественную составляющую образа произведения. Так, на примере «Портрета хористки» 1883 года, исполненного в нежной лилово-голубой, с оттенками зеленого и золотисто-желтого гамме, мы видим, как художник включает зернистый холст в живописную ткань полотна, оттеняя при помощи его фактуры лицо модели и детали ее костюма. Холст лишь в отдельных местах прокрыт тонким, полупрозрачным слоем масла, и лишь светлые участки прокрыты фактурными корпусными мазками. Это этюд по общему признанию стал началом новой эпохи в русской живописи конца XIX века.

Красочный слой на полотнах художника прочен и монолитен, он не расслаивается и не отходит от грунта.

[105] Не издано; хранится в РГАЛИ.

Художник избегал многослойной живописи, всегда следя за толщиной красочного слоя на своих произведениях, а также, как правило, не счищал неудавшиеся фрагменты живописи, и не писал по еще не просохшему красочному слою. Во всей его работе была видна выверенная годами художественная техника профессионального художника.

Константин Коровин был одним из новаторов, благодаря которому русское искусство XIX–XX веков преобразилось. В его творчестве этюд стал самостоятельным произведением, а не одним из этапов создания полноценной картины. Мастер использовал широкие, фактурные мазки для создания объема и формы, большое внимание уделяя атмосфере, композиции и цвету, а не деталям. Константин Коровин не следовал принципам классической многослойной живописи, а свободно творил, отражая в этюдах легкую живописную свободу и непосредственную связь изображения с живой натурой.

### *Литература*

1. Зильберштейн И.С., Самков В.А. Константин Коровин вспоминает… М.: Изобразительное искусство, 1990. 608 с.

2. Бродский И.А. Горький и художники: Воспоминания. Переписка. Статьи. М.: Искусство, 1964. 384 с.

3. Коган Д.З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964. 359 с.

4. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 501 с.

5. Гомберг-Вержбинская Э.П., Подкопаева Ю.Н. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. 384 с.

6. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 20 т. М.: Гос. изд-во художеств. лит., 1944-1951. Т. 20. 596 с.

7. Зильберштейн И.С., Савинов А.Н. Александр Бенуа размышляет: Статьи, письма, высказывания. М.: Сов. художник, 1968. 749 с.

8. Нестеров М.В., Давние дни. Встречи и воспоминания. 2-е изд. М., 1959.

9. Мамонтов В.С., Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1951.

10. Чуковский К.И. Современники. Портреты и этюды. М., 1962.

***Валентина Логинова (Оренбург)***

# Творческий портрет В.И.Ребикова в контексте «стиля времени» (к 155-летию со дня рождения)

*«Идет великая работа!*
*Строится великий Храм,*
*и каждый из авторов созидает свой*
*камень для Храма Музыки...».*
*В.И.Ребиков*

Музыкальная общественность в ушедшем 2020 году, объятом коронавирусной пандемией, практически не заметила 100-летия со дня смерти русского композитора, педагога, пианиста, философа и писателя-мыслителя Владимира Ивановича Ребикова. В мае года наступившего исполняется 155 лет со дня его рождения. Обращение к художественному миру творчества этого самобытного композитора открывает удивительные грани таланта, глубину идей, стремление к смелым и ярким новациям, в полной мере реализованным в искусстве XX столетия.

В начале XXI века можно с уверенностью констатировать возросший интерес к художественной культуре последних двух десятилетий XIX и дореволюционной поры «атомного» века. Многие явления предстают перед нами все отчетливее и ярче. «Русская музыка настоящего переплетается с музыкой прошлого. Кроме того, она связана с рядом явлений, имевших место в мировой музыке», – писал в 1927 году Л.Сабанеев о ситуации начала века в книге «Modern Russian Composers».

*Что же отличало «стиль времени» в русском искусстве этой уникальной рубежной поры, именуемой «серебряный век»?* (выделение курсивом в статье – В.Л.).

Известно, что в конце XIX и, особенно, в начале XX века в истории русской культуры произошли события, действие которых отчетливо проявляется и сегодня – в социальной истории и художе-

ственной жизни. Искусство предреволюционного периода обладает особой притягательной силой для многих исследователей. Это время было насыщено сложными историко-художественными процессами, острой борьбой противоположных тенденций, разного рода манифестами и программами, которые сменяли друг друга со стремительной быстротой. Накаленная атмосфера эпохи была пронизана ощущением «конца века» и чувством «рубежа», за которым должно открыться «все новое».

«Серебряный век» в истории русской культуры навсегда останется *ослепительно ярким многогранным кристаллом*, отразившим исключительное разнообразие тенденций, индивидуальных стилей, периодом небывалого творческого подъёма в области философии, литературы, живописи, театра и музыки. Существование множества течений, школ, групп, которые сотрудничали, соперничали, а порой и декларативно отвергали друг друга, не исключало того общего и важного, что *объединяло всех в едином, мощном потоке русской культуры*. Это рождало особое мироощущение «Творца», крайне обостренное чувство своего «Я», ощущение величайшего исторического момента – «итогов и концов во имя новой, неведомой культуры» [С.Дягилев, 34].

Проблема «самопознания» (Н.Бердяев) и соотнесения себя с реалиями являлась, пожалуй, наиболее актуальной и важной в искусстве этих десятилетий, когда каждый мог сказать: «Я пережил <…> все события моего времени, как часть моего микрокосма, как мой духовный путь. <…> *Я переживаю все события моей эпохи, всю судьбу мира через собственную судьбу*» [11]. Характеризуя начало XX века, философ подчеркивал: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни» [там же].

Остротой социальных потрясений, напряженным ритмом жизни, предчувствием «неслыханных перемен» была вызвана особая энергия и динамизм развития русского искусства предреволюционных лет. Музыкальная культура первых двух десятилетий была тесно связана с новейшими тенденциями в области философии, литературы, живописи, театра, что позволяет говорить в целом о *«стиле времени»*, т.е.

общих чертах, присущих творчеству писателей, композиторов, художников, архитекторов и режиссеров. Термин «стиль времени» широко использовал Д.С.Лихачев, однако возник он в работах немецкого эстетика Э.Утица – исследователя живописи и автора «Основ эстетического учения о цветах». А.Ф.Лосев указывает на то, что Э.Утиц видит в «страстном стремлении современности разгадать загадку стиля» не только чисто научный и теоретический интерес, но также и прозрение того, что «*со стилем*, так или иначе, *связывается тоска* нашего изломанного и больного века *по утешительной гармонии и высшей взаимосвязанности бытия*» [Лосев А., 24, с. 254].

Употребляя термин «стиль» в различных значениях (8 типов) Э.Утиц считает «стиль времени» наиболее важным, так как в нем соединяются, по его мнению, два начала. С одной стороны – развитие техники, которое дает искусству новые возможности. Конечно, не сама техника создает стиль, но она должна гармонически слиться с потребностями выражения. С другой стороны – гораздо важнее в «стиле времени» «общее культурное состояние эпохи» [там же, с. 255], то есть то, что являет собой *художественный контекст эпохи*, который в свою очередь складывается *из индивидуальных авторских стилей* и свойственной им стилистики языка.

В попытке выявить характерные черты «стиля времени» первых двух десятилетий XX века и определить по каким основным направлениям совершался сложнейший процесс обновления – как самой действительности, так и художественной жизни, духовного мира личности художника, важно прислушаться к современникам эпохи, мнения которых представим в качестве неопровержимых свидетельств: «Надо признать, – писал А.Белый, – что именно в музыке, прежде всего А.Скрябина, с особой силой выразилось духовное человеческое содержание эпохи, поэты и художники, тяготея к музыке, так упорно стремились найти средства выражения, адекватные тем, что были в её полноправном обладании» [Неклюдова М., 26, с. 380].

За короткий исторический период русская музыка, как известно, прошла большой путь, и можно только поражаться стремительности ее развития и «энергии движения». Каратыгин писал: «Мы должны испытывать чувство величайшей гордости, что отечественная музыка, рожденная Глинкой, в кратчайший срок достигла великодержавной силы и значения, оказавшись стихией мощной и в наиболее передовых своих течениях отнюдь не уступающей самым сильным дерзаниям западноевропейского искусства, которое до дерзаний этих, не в

пример нашей музыке, дошло в процессе весьма постепенного, многовекового развития» [Каратыгин В., 16, с. 167]. Более того: «Русская музыка выступила в качестве инициатора обновления мировой музыкальной культуры, как в области языка искусства, так и в понимании границ и возможностей музыки в целом. Впервые она оказывает мощное воздействие на все стороны европейского музыкального искусства, включая композиторское творчество, исполнительство и педагогику» [Арановский М., 29, с.11].

Стремительная эволюция и рост интернационального авторитета русской музыки отражали настроение эпохи, неутомимое чувство жажды перемен, обновления, деятельности. Однако: «История культуры есть не только история изменений, – отмечает Д.Лихачев, – но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии» [Лихачев Д., 23, с. 5]. В этом смысле культура «серебряного века», открывая новые горизонты, сохраняла и возрождала многое из предыдущих эпох. Необарокко, неоклассицизм, постромантизм, символизм и импрессионизм – все это, перемежаясь между собой, *естественно синтезировалось и органично сочеталось*.

Музыка так же, как живопись и литература, отличалась «многоукладностью» (Д.В.Сарабьянов) творческих направлений, течений, индивидуальных стилей. Для композиторов менее свойственно объединение в кружки и творческие группы, подобные тем, которые наблюдались в изобразительном искусстве. Активизация авторских стилей способствовала возникновению различных «техник композиций», что не исключало и общности – близости тематики, образно-эмоциональной сферы, жанров и пр.

Выдающаяся роль в культурной жизни России на рубеже XIX и XX веков принадлежала старшему поколению – М.А.Балакиреву, С.И.Танееву, Н.А.Римскому-Корсакову. Создав оперы «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок», Римский-Корсаков достиг предельной сложности, остроты и изысканности музыкального языка и подготовил самые смелые и дерзновенные открытия молодых композиторов. Старшим среди композиторов в Москве и центром ее музыкальной жизни был С.И.Танеев, получивший удивительно глубокую характеристику у своих современников – С.Рахманинова, В.Каратыгина, Н.Кашкина, Ю.Энгеля, И.Глебова, В.Беляева и др. К первому поколению можно отнести и таких, еще недостаточно оцененных компози-

торов, как В.С.Калинников, А.Т.Гречанинов, А.Д.Кастальский, М.М.Ипполитов-Иванов, творчество которых отличается разнообразием жанровых ориентаций – в области духовной и светской музыки.

Второе поколение, сохраняя преемственность с первым, представлялось по составу не только многочисленным, но и неоднородным. В этом убеждает сравнение творческих методов А.К.Лядова, А.К.Глазунова – с одной стороны, и Н.Н.Антипова, Н.В.Арцыбушева – с другой (последние были квалифицированными музыкантами-любителями). Такие же композиторы, как И.И.Витоль, Н.А.Соколов, М.О.Штейнберг, Ф.М.Блуменфельд, сыграли видную роль в педагогической деятельности.

Представителями третьего поколения, ознаменовавшего новый «вулканический» период (образная характеристика В.М.Беляева) в русском музыкальном искусстве, можно считать А.Н.Скрябина, И.Ф.Стравинского, С.С.Прокофьева. Эти композиторы, наследуя лучшие традиции, явили Западу открытия, поражая смелостью и дерзновенностью поисков новых форм выражения: «Творчество Скрябина не имело непосредственного влияния на европейскую музыку, но оно в сильной степени революционизировало русскую музыку, с творчеством Стравинского, ставшего во главе современного музыкального мирового движения, обусловившего переворот в музыкальных вкусах», – справедливо характеризовал И.Глебов. В статье «Новейшие течения в русской музыке» В.Г.Каратыгин отмечал, что в разных странах XX век рождает свою знаменитую «троицу»; во Франции – Дебюсси, Равель, Роже-Дюкас; в Германии – Регер, Штраус, Шенберг; в России – Скрябин, Стравинский, Прокофьев [15].

Некоторые существенные явления – с точки зрения стадиальности исторического процесса – оказались долгое время недостаточно оцененными. В частности, сошлемся на творчество Н.А. Рославца, который к концу 1919 года окончательно нашел «новую систему организации звука», наименованную им как «техника синтетаккордов». Эта система, по мнению композитора, «призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему» и, таким образом, подвести крепкую базу под те интуитивные (в сущности, глубоко анархические) методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшихся от старой системы и пока вслепую «без руля и без ветрил <...> плывущих по необъятными волнам музыкальной стихии» [Рославец Н., 28, с. 135]. Разрыв со «школьными» традициями и «школьной» техникой,

которые были в значительной мере трафаретными и шаблонными, был обусловлен стремлением выразить свое «внутреннее Я». «Новая система организации звука» Н.А.Рославца возникла не из желания быть оригинальным, а из «могучего внутреннего побуждения» и исторической необходимости.

Свой вклад в сокровищницу русской музыкальной культуры внесли и другие композиторы, творчество которых требует к себе особого исследовательского и исполнительского внимания, и в начале XXI столетия вызывает особый научный интерес: они были им несправедливо обделены. Среди них – В.И.Ребиков, Н.Н.Черепнин, А.В.Станчинский, а также, по выражению Каратыгина, «не боевые имена» – А.Д.Кастальский, М.М.Ипполитов-Иванов, А.Т.Гречанинов, Г.А.Катуар, Р.М.Глиэр, С.Н.Василенко и другие. В очерке истории русской музыки в 1908 году Н.Д.Кашкин писал: «А.Д.Кастальский и А.Т.Гречанинов были во главе того направления, которое главной задачей ставит выведение новых основ русской церковной музыки из ея старинных мелодий знаменного и других распевов» [Кашкин Н., 19, с. 45].

В музыкальном искусстве начала XX века отмечается заметное расширение количества жанров и их переориентация. Как отмечает Д.С.Лихачев, «всякая жанровая система – динамическая система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия. При этом степень устойчивости отдельных жанров и их сочетаний в этой системе различна» [Лихачев Д., 23, с. 54]. Новые соседствуют с традиционными, преобразуя последние и органично вбирая их в свою систему. Поиск «собственного жанра», столь характерный уже для композиторов-романтиков, в начале XX века стал еще более выраженным, заметно отличающим одного композитора от другого. Возникают «жанровые образы авторов» (Д.Лихачев), что становится ярким и типичным стилеобразующим признаком.

Создаются «жанровые ансамбли», группируясь в макроциклы. Примером могут служить музыкально-психологические драмы В.Ребикова, одноактные балеты Н.Черепнина, симфонии Н.Мясковского. Соотношение жанров, их разделение на ведущие и второстепенные как для «стиля времени», так и для авторского стиля показательно: ведущие позиции занимает фортепианная (шире – инструментальная миниатюра), балет, программная симфоническая пьеса.

В музыкальном искусстве изучаемой поры словно наступает период оперного безвременья, не считая последних опер Н.Римского-

Корсакова, С.Рахманинова («Скупой рыцарь», «Франческа да Римини»), С.Прокофьева («Игрок»), этот жанр занимает второстепенное место, заметно падает к нему интерес композиторов и младших поколений. Балетная музыка (прежде всего, балеты И.Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), выдвинувшаяся на авансцену, подорвала устои не только оперы, но и потеснила традиционные жанры программного симфонизма и оказалась «той сферой приложения творческих сил, где были сделаны крупные музыкальные открытия XX века».

Значительную роль продолжает играть симфонический жанр, представленный симфониями и поэмами А.Скрябина, картинами А.Лядова («Волшебное озеро», «Баба Яга», «Кикимора»), вокально-симфоническими сочинениями («Весна», «Колокола») и фортепианными концертами С.Рахманинова, симфониями Н.Мясковского, а также концертами, «Скифской сюитой», «Классической симфонией» С.Прокофьева.

В начале XX века наблюдаются активные международные связи в различных сферах искусства, и взаимодействие России и Запада привело к естественным взаимовлияниям. Через увлечение французами – Э.Мане, Э.Дега – прошли А.Бенуа, И.Грабарь, К.Сомов, К.Коровин, Е.Лансере и др. То же происходит и в музыке, с той лишь разницей, что импрессионизм, будучи отправной точкой для развития творчества молодых композиторов России, в свою очередь явился последовательной тенденцией, идущей от русской музыкальной школы в лице М.Мусоргского и Н.Римского-Корсакова, а также творчества В.Ребикова, который, по мнению Л.Сабанеева, «быть может и независимо от Дебюсси набрел на новые гармонические принципы» [Сабанеев Л., 30, с. 72]. Творчество К.Дебюсси, П.Дюка, М.Равеля оказалось родственным по эстетическому духу и стилистическим приемам новаторски устремленному поколению русских композиторов, включая Стравинского, Прокофьева, Черепнина, Акименко, Василенко и других.

Исходя из концепции академика Д.В.Сарабьянова, мы можем также утверждать, что русская музыка была достаточно сильной, чтобы не просто испытывать влияние Запада, но и давать ответные токи, развивая и продолжая тем самым собственную традицию, сложившуюся в XIX веке. Более того, история показала, что в ряде обретений «стиля времени» русская музыка, как и живопись, оказалась «самоподобной».

Музыкальная жизнь, начиная с конца XIX века, заметно активизируется, и большую роль в оживлении концертных сезонов и освоении музыкально-художественной практикой России новых течений сыграли, безусловно, «Вечера современной музыки», основанные в Петербурге Каратыгиным, Крыжановским, Нуроком, Покровским, Нувелем, а также «Музыкальные выставки» в Москве, «Русские симфонические концерты», «Квартетные вечера», «Беляевские пятницы», симфонические и камерные общедоступные концерты в Петербурге, организованные А.Зилоти, и другие концертные организации. Кроме того, вся деятельность журнала «Музыка», возникшего в 1911 году в Москве (редактор В.Держановский), была посвящена борьбе за современные идеи.

Таким образом, конец XIX – начало XX века в России – это не только «стиль времени», но и «стиль эпохи», названный Н.Бердяевым «серебряным веком». Теперь уже нет нужды давать «оправдание добра» (В.Соловьев), не требуется доказывать историческую естественность «русского авангарда», принесшего плоды во всех ответвлениях человеческой деятельности – философии, искусстве, литературе. Много интересных творческих фигур, различных по масштабу своего дарования, представлены в панораме истории русской музыки, но каждый внес свою лепту в поиски новых путей и завоевание новых рубежей.

Одна из ярчайших фигур «русского авангарда» Игорь Стравинский говорил, что каждая эпоха представляет собой единое целое. Пристрастные современники могут видеть в ней либо одно, либо другое, но со временем эти начала сливаются в единое целое. В искусстве России начала XX века сконцентрировалась небывалая энергия движения. Она проявилась в многоукладности, что было беспрецедентно: «те направления, которые в образцовых западноевропейских школах следовали друг за другом, в России наслаивались одно на другое, сосуществовали, соседствовали, иногда сближаясь, иногда взаимоотталкиваясь» [Сарабьянов Д., 33, с. 119]. При кажущемся отрицании традиций, многие из них продолжали жить в творчестве художников-новаторов, продолжали развиваться и обновляться. Русская музыка начала XX века представлялась А.Н.Римскому-Корсакову как «зрелище полноводной реки, текущей плавным и мощным движением. Можно сказать с уверенностью, что такого разнообразия содержания и форм в связи с общей зрелостью и техническим совершен-

ством фактуры мы не встречаем в наши дни ни в одной другой из национальных групп» [Римский-Корсаков А.Н., 27, с. 6].

«Русский культурный ренессанс» (Н.Бердяев) предстает перед нами как целостная эпоха, единая в своей множественности, «многоукладности» поколений и индивидуальных стилей. Но «полноводная река» невозможна без тихих и скромных малых речек, ручейков и родников, которые поят ее своими чистыми, свежими водами. По-особому звучат в настоящее время слова Сергея Дягилева: «Вспомните нас, “малых сих”, для которых вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни. Русское искусство еще не раз сослужит службу России» [С.Дягилев, 34, Т. 1, с. 7].

В стилевой иерархии авторский стиль занимает особое место. С одной стороны, «идиостиль» обусловлен общими процессами развития искусства и закономерностями более широких стилевых систем – художественных направлений, национальных и эпохальных. С другой стороны, любой исторический стиль складывается, в свою очередь, из отдельных, индивидуально-неповторимых стилей творческих личностей.

На рубеже XIX и XX веков стремительное развитие искусств и науки об искусстве приводит к появлению многих трудов, направленных на разрешение проблем стиля и стилевого анализа, подчеркивая, что авторский стиль есть отражение внутренней целостности личности. Определяющим обстоятельством искусства, в частности музыкального, рубежа XIX и XX веков, в основе его формирования как большого художественного стиля эпохи и индивидуальных стилей лежала осознанная потребность и жажда поисков новых способов художественного выражения с целью создания новой образной системы, отвечающей современному миросозерцанию и эстетическим воззрениям.

В известном кратком определении Ж.Бюффона «*стиль есть сам человек*» кроется важный смысл, подчеркивающий теснейшую связь художественного стиля и индивидуальной неповторимости, проявляющейся в особенностях самой личности, характере, темпераменте, убеждениях. Немецкий исследователь Э.Утиц первым среди всех стилевых категорий называет «стиль художника», также подчеркивая личный, индивидуальный момент как определяющий.

В общеизвестном энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона в статье о стиле подчеркивается, что «кроме *духа народа* и *вкуса времени*, в каждом художественном произведении отражается *инди-*

*видуальность художника* и притом тем сильнее, чем значительнее дарование последнего. Великие и выдающиеся художники создают каждый свои особые стили» [т. XXX, СПБ, 1901, с. 5–6]. В определении стиля Большой энциклопедией совершенно четко значится, что «каждый художник имеет или должен иметь свой собственный стиль» и что «в каждом художественном произведении достигает выражения собственная сущность художника» [СПБ: 1904, Т.18, с. 6].

Две позиции в философии искусства относительно взаимоотношений истории и личности отражают их диалектическое единство. Первая, наиболее распространенная, гласит, что в эволюционно-историческом развитии общественных, научных, моральных, художественно-эстетических идей нет скачков. Каждое новое явление лишь кажется новым: «Гений лишь чувствительный конденсатор тех идей, аморфные зародыши которых долго “носятся в воздухе” прежде, чем родиться в голове великого человека, прежде, чем кристаллизоваться в отчетливые формы под мощным воздействием *интуиции*, излучаемой душой гения» [Каратыгин В., 18, с. 40].

Другая позиция – индивидуалистическая, подчеркивающая первенствующее значение в истории человеческой личности, творческой «автономности» и активности. В сфере же художественного творчества, особенно в области «наиболее темных и загадочных вопросов о музыкальном даровании и музыкальном гении», эти воззрения должны быть обращены друг к другу: «Характеристика и критика данного сочинения, автора должны быть по существу индивидуалистическими и лишь в целях окончательной систематизации и всестороннего освещения нужно пользоваться эволюционно-историческим методом» (там же).

В.Каратыгин в 1910 году на страницах журнала «Аполлон», характеризуя молодых композиторов Москвы и Петербурга, восклицал: «Какая смесь одежд и лиц! Можно ли говорить о “школе”, о направлении среди этой перепутанной сети мелких течений, которых у нас теперь немногим менее, чем *отдельных композиторских имен»* [Каратыгин В., 15, с. 33]. Он справедливо отмечал, что русская музыка начала XX века отличалась крайней разрозненностью и была разбросана в смысле «*частных проявлений*». Усвоенные приемы «Балакиревско-Беляевской» школы, влияние Римского-Корсакова и Чайковского легли в основу авторских стилей русских композиторов, являя собою крепкие связи с традициями.

Ценность и значение композитора обусловливается, главным образом, тем новым, чем он обогатил искусство своего времени, и какие грани стиля времени отразил в своем творчестве. Подчеркивая значение авторского начала в художественном творчестве, Леонид Сабанеев отмечал: «искусство композиции, при нынешнем его состоянии, настолько индивидуально, что нахождение «новых путей» совместно несколькими лицами представляется всецело абсурдом» [Сабанеев Л., 32, с. 522].

В музыковедческой литературе последней четверти XX – начала XXI века заметно возрос интерес к авторскому началу, творческому становлению и развитию личности композитора. Для многих исследователей характерна точка зрения, рассматривающая «образ автора» как определяющий в формировании индивидуального стиля и судьбе музыкального произведения (Казанцева Л). Разделяя эту точку зрения, мы отмечаем прямую зависимость в том, что личностные особенности проецируются на специфику авторского стиля.

Композиторы начала XX века инициировали многие глубокие изменения во всей системе музыкального мышления столетия. Какое же *собственное «слово» о своей эпохе и своем времени* сказал Владимир Иванович Ребиков? «Мы прошлого не отрицаем, – писал он в 1911 году, – и признаем работы гениев. Но, признавая их, мы не стараемся пользоваться их приемами. Мы знаем, что *индивидуальности не повторяются*. Знаем, что творчество автора есть результат суммы всех условий его жизни, его врожденных способностей, есть результат жизни целого ряда предков. Пусть каждый идет своей дорогой, созидая свое собственное искусство, не сбиваясь на чужие тропинки. Но непременно идет бодро и смело вперед!» [РМГ 1911г., с. 533]. Вместе с тем, необходимо отметить, что существовали многие точки соприкосновения в отражении характерных тенденций времени. Одна из них – склонность к отражению сиюмоментного, скоропреходящего, миниатюрного, но по значимости своей для индивидуальной личности - непреходящего и вечного: «Многое – в малом!» (В. Ребиков).

«Все мы родом из детства» – эта аксиома подтверждает, что манера, образ мысли складывается уже в ранний период, продолжая развиваться и эволюционировать до конца. Нередко идеи, образы и сюжеты, выбираемые юным композитором, находятся в странном соответствии с его будущими предпочтениями, подтверждение чему мы находим на страницах многих воспоминаний и дневников. Стремление индивидуализировать свои художественные наклонности в опре-

деленном направлении уже в раннем детстве и творчестве поразительны, и для В.Ребикова таким жанром стала музыкально-психологическая драма.

Показательны и интересны различные побудительные мотивы творчества, необходимая атмосфера для творческого подъёма, «плодотворной настроенности». Например, для В.И.Ребикова, по его признанию, таким стимулом является страдание – «чем хуже живется композитору, тем лучше его творчество» [Ребиков В., «Автобиография», 1919, с. 193]. Любимыми временами года для творчества была осень и зима, с наступлением весны творческое вдохновение покидало композитора. Для создания произведений ему необходимо было одиночество – уход в «одинокую келью» (там же). Он относился к числу тех художников, которые живут и создают почти в полной замкнутости, можно сказать, обособленности и даже одиночестве. Оценка его сочинений другими мало интересовала, по личному признанию, композитора.

Уникальная неповторимость авторского стиля проявляется через индивидуально неповторимую личность как феномен сложный, емкий, системно организованный. Многогранность личности выражается через характер, личностные качества, темперамент, вкусы, пристрастия, круг общения и прочие факторы формирования мировоззрения, миросозерцания, музыкального мышления, лежащие в основе эволюционного творческого процесса композитора.

Как отмечают психологи, каждая личность имеет свой более или менее ярко выраженный эмоциональный строй и стиль, свою основную палитру чувств, в которых она, по преимуществу, воспринимает мир. Это означает, что у каждого композитора существует определенный круг свойственных ему эмоций, проецируемых и на содержание его творчества. Индивидуальные особенности мировосприятия отражают специфику пафоса художественного метода композитора, как идейно-эмоциональной оценки изображаемых характеров, образов, эмоционально-чувственного «модуса» творчества (Л.Казанцева). Так, В.Ребикову свойственна религиозно-философская концептуальность, исповедальность и сострадательность. Причем, существен не только собственно «модус эмоции» или чувства, но и темп его протекания. У В.Ребикова, на наш взгляд, эмоция психологически достоверная, в то же время надо отметить, что эмоциональный тон проявляется неодинаково в разных жанрах, достаточно указать на его духовные сочинения.

В творчестве каждого композитора по-разному проявляется взаимодействие стилевых тенденций – стабилизирующей и динамизирующей. Первая выражается в степени сохранения и приверженности традициям, а вторая – в отвержении традиций, готовности к инновационным открытиям, смелости и дерзости эксперимента, прозрению будущего. Обретение социального и художественного опыта и степень его личностного усвоения проецируется на авторский стиль композитора, рождая самобытный и неповторимый облик. Каждый художник непосредственно или опосредованно связан с определенной школой, эстетической памятью народа и художественным контекстом мировой культуры. Музыкальная композиция – особая форма интеллектуально-эмоциональной деятельности человека. Она складывается из двух взаимодополняющих компонентов: *самовыражения и сопереживания*. Не в этом ли кроется феномен стремительного развития авторских индивидуальных стилей и сложности восприятия академической музыки XX века? Человек космического столетия все более оказывается не способным к сопереживанию?! А может быть потому, что, по утверждению Н.Бердяева: «Тайна личности, её единственности, никому не понятна до конца. *Личность человеческая более таинственна, чем мир.* Она и есть целый мир. Человек – микрокосм и заключает в себе все. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное» [Бердяев Н., 11, с. 8].

Обратим свой взор на творческий портрет самобытного и оригинального русского композитора Владимира Ивановича Ребикова в контексте «стиля времени», открывая художественные достижения тех лет, возвращая несправедливо забытое, достойно оценивая заново неоцененное имя. Парадоксально, что выражая наиболее характерные черты искусства своего времени, композитора характеризует «невключенность» ни в одну группировку, хотя он, наряду с другими, остро ощущал свою принадлежность к великой русской музыкальной культуре, семье русских композиторов. Для В.Ребикова характерен декларируемый разрыв с традицией, нацеленность на создание новых жанров, новой стилистики. Он намеренно ограничивает себя от воздействий «чужой музыки», считая, что композитор должен прислушиваться к собственному «внутреннему голосу», личной интуиции и раскрывать «заложенное в нем свыше».

***

Владимир Иванович Ребиков (1866–1920) – композитор, пианист, педагог, писатель и общественный деятель – относится к числу неординарных, самобытных фигур русской музыки начала XX века.

Творчество его вызывало самые противоречивые, порой взаимоисключающие, отклики и характеристики современников: «странный композитор» [Римский-Корсаков Н.], «российский импрессионист» [Каратыгин В.], «горецвет, пустоцвет русского модернизма» [Асафьев Б.], «экспрессионист» [Энгель Ю.], «интересный, талантливый, кропотливый изобретатель» [Кашкин Н.], «оригинальность, талант» [Кругликов С.], «художник, подвижнически идущий осознанным своим путем» [Попов Б.], «прямой наследник Мусоргского» [Leguidemusikal 24 мая 1908, Париж, с. 16], «гениальный, чисто субъективный художник» [Slovenstinarod 18 декабря 1907, Австрия, с. 21], «ярый радикал» [Кочетов В.].

Критики признавали неоспоримым факт смелого реформаторства В.Ребикова в области лада и гармонии, его стремления к обновлению музыкальных жанров, повышенного интереса и желания к максимально точному изображению психологических нюансов. Но многие резко порицали композитора за примитив арсенала музыкально-выразительных средств, статичность композиции при внешней ее текучести, чувствительно-сентиментальную интонационную сферу сочинений, излишнее увлечение популярными жанрами домашнего музицирования (фортепианная программная миниатюра, лирический бытовой романс). Однако как тут не вспомнить знаменитое выражение Пабло Пикассо: «Совершенствуй то, в чем тебя упрекают – это ты!». Ведь именно то, что подчас не соответствует общепринятым нормам, и есть индивидуальный почерк художника.

В исследовательской литературе о русской музыке начала XX века В.И. Ребиков характеризуется как «композитор-декадент», создатель «условной декадентской оперы, не давшей ростков» [Туманина Н.], как композитор, «не обладающий особой силой музыкального дарования» [Орлова Е.], как «художник, замыкающийся в мире узко личных эстетских переживаний, всецело поглощенный культом собственной индивидуальности» [Алексеев А.], более того, как «мелкий эпигон, творческое бессилие которого не могли прикрыть никакие саморекламные заявления и мистификации» [Келдыш Ю.]. Думается, что подобные негативные оценки творчества Ребикова были

подчас односторонними и естественно отражали идеологические установки критики своего времени.

Стилистика творчества Ребикова сложна, неоднозначна и словно соткана из противоречий, что в целом характерно для «стиля времени». Однако при всей неординарности взглядов и устремлений композитора, а также оценок его творчества, необходимо подчеркнуть, что «хронологически он действительно был “первопроходцем” в использовании целого ряда новых композиционных приемов» [Берберов Р.], «в высшей степени целеустремлен на избранном им пути» [Томпакова О.], «указывал на неведомые миры» [Ребиков В.].

Приведем цитату из газеты «Утро России» от 14 ноября 1912 г., где М.Багриновский пишет: «Еще задолго до расцвета французских модернистов, Р.Штрауса и А.Скрябина, В.Ребиков задумывался над изысканием новых музыкальных форм, новых гармоний, мелодических оборотов. Результатом этих размышлений явились: во-первых, отрицание казенной формы, во-вторых, смелые приемы гармонизаций: широкое употребление целотонных гармоний, параллельные квинты, трезвучия, септаккорды. Сочинения его вызвали целый переполох в среде жрецов искусства. Значение Ребикова в том, что он угадал то направление русла, по которому должна была пойти музыка и чуть ли не на 15 лет раньше всех вошел в это русло. Он счастливо выделяется потому, что самобытен».

В.И.Ребиков в своем стремлении быть услышанным и понятым, часто излагал свои мысли в форме философско-эстетических комментариев к своим произведениям, в виде психологических примечаний к ним. «Эта страсть Ребикова к “надписям”, к литературному пояснению музыки, к словесному пафосу принадлежит не ему одному, а *эпохе*. Скрябин в них тоже повинен. Ребиков в многообразных исканиях отражал, присущий модернизму уклонк тесному союзу поэтической речи и поэтических образов смузыкальными интонациями», – подчеркивал Б.В.Асафьев [Асафьев Б., 6].

Повышенный интерес к этому «тесному союзу» смежных искусств в этот период был проявлением традиций русской культуры. Это великое качество было присуще ей всегда, но особенно ярко проявилось в начале XX века: поэзия тяготеет к музыке; музыка к поэзии и изобразительным искусствам; живопись к поэзии, музыке; более того, искусство к философии и религии. В декларативности своих взглядов были «повинны» не только Ребиков и Скрябин, но практически все

многочисленные художнические, литературные объединения, «союзы», группировки, открывающие «новые берега» нового века.

Многообразное и мощное воздействие на Ребикова оказали различные явления зарубежной философии, литературы и искусства, к которым он приобщился в первое десятилетие XX века (период наивысшего творческого расцвета). В центре его внимания были литературно-философские работы А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Р.Вагнера; живопись А.Беклина, Ф.Штука, Дж.Сегантини, художников «Сецессиона»; произведения А.Шницлера, Ф.Ведекинда, О.Кокошки; французский импрессионизм, итальянский веризм, немецкий экспрессионизм. «Как помню теперь, – пишет в своей автобиографии композитор, – меня поразил “Люцифер” Штука. И вот я попробовал на рояле передать то настроение, которое он во мне вызвал. И создал соч. 15 – “Сны”… Я задумался над вопросом: *если музыка – язык чувств*, то правильно ли, что мы хотим этот язык сковать формами, тональностями, каденцией, ритмом? И вот теперь моей задачей было подслушать *песнь моего чувства* и передать ее так, как я сам это чувствовал».

Главная идея Ребикова: «музыка – язык чувств» была аналогична известному положению Л.Н.Толстого: «музыка – язык души» и «музыка – это стенография чувств»; и, конечно, формирование эстетических взглядов композитора не миновало воздействия великого писателя-философа. Однако в своем неуемном порыве и стремлении к «психологизму» Ребиков «низводит подчас музыку», как отмечают исследователи, до роли чистого фиксатора ощущений, некоего «репродуктора» эмоций. В своем искреннем заблуждении Ребиков совсем не учел того, что «эмоция – это хоть и первое, но далеко не единственное слово музыки; он не учел также и того, что совсем не всякое эмоциональное ощущение может быть реально воплощено в звуках» [Берберов Р., 10, с. 6]. Особенно это проявилось в музыкально-психографической драме «Дворянское гнездо» (1916 г.) с ее многочисленными психологическими примечаниями; «насмешливо и свысока, с любовью, хладнокровно, с восхищением, скромно, с увлечением, тупо, пренебрежительно, подчеркивая с усмешкой, с легкой усмешкой» и т.д. В предисловии к драме композитор называет свое творческое направление «музыкально-психологическим», и главную цель драмы он полагает в том, чтобы «заставить слушателя забыть, что он в театре видит представление; заставить поверить в жизненную правду всего того, что он слышит и видит; заставить перечув-

ствовать все настроения, все чувства всех лиц драмы»; и при «посредстве звуков должен произойти *полный гипноз*».

Примечательно, что концерты, на которых Ребиков выступал в качестве пианиста, исполняя собственные фортепианные сочинения, проходили преимущественно в небольших залах, в камерной обстановке с приглушенным светом, иногда в полумраке, а сам композитор-исполнитель находился за ширмой. В своем стремлении воздействовать на слушателя лишь звуковыми импульсами, вызвать переживание определенных чувств, настроений, эмоциональных состояний Ребиков был как бы подобен врачу-гипнотизеру (Святослав Рихтер, заметим, так же любил играть в темном зале. Свет лампы освещал лишь ноты на пюпитре. Автору статьи посчастливилось в декабре 1986 года проводить концерты величайшего пианиста XX века в залах Оренбургской филармонии и Оренбургского музыкального училища и ощутить магию музыки, её колоссальное гипнотическое воздействие).

После одного из таких концертов в одной из парижских газет появилась запись неизвестного корреспондента: «Все эти короткие пьесы без всякой разработки – без лишних нот, как говорит автор, имеют странную тональность, основанную на новой гамме из целых тонов, часто выразительны. Ребиков действует на наши нервы сильными эскизами и набросками фавнов, демонов, чудовищ, гигантов…»

Стремление к «психологизму» привело Ребикова к созданию «психологических» программных пьес, которые отражают удивительный, необычный и причудливо-странный мир образов. Этот особый мир – психологически утонченный, интимно-хрупкий, иногда мистически туманный, проявляется в названиях пьес: «Лирическое настроение», «Уединение», «Сожаление», «Убеждение», «Песни сердца», «Кошмар», «Тоскливый мажор», «Сумерки», «Напрасный совет», «Уныние», и другие. «Ребиков желает завлечь вас, прежде всего, в свой волшебный круг ижелает захватить вашу душу настроением своих композиций», – пишет профессор Пражской консерватории К.Хофмейстер.

Печаль, одиночество, зло, страх, смерть – суть образы, влекущие композитора. «Два лика у земли: обращенные к солнцу и ночи. Черта тени делит все существующее на две половины, – пишет Борис Попов в еженедельнике «Музыка» за 1912 год. – От Рафаэля, Моцарта и Римского-Корсакова – неизбежно обращается лик его к Гойе и По, к Метерлинку и Ребикову. Ребиков родился на склоне усталого долгого

дня. Бестрепетно взглянул он в темное лицо Ночи. Но разве испугает это художника, подвижнически идущего осознанным своим путем. И никогда не остановится, не обернется, никогда не перестанет дерзать» [Томпакова О.]. Удивительно, что эти темные образы естественно соседствуют с образами яркими, по-детски озорными и светлыми. Некоторые программы тяготеют к выражению отвлеченно-философских понятий и импрессионистически-утонченных образов: «Стремление к недостижимому идеалу», «Стремление и достижение», «Рабство и свобода», «Горькие танцы», «Неудавшийся танец», «Темный танец», «Мягкий танец», «Игра звуков».

Сильное воздействие на Ребикова оказал русский литературный символизм – поэзия В.Брюсова и К.Бальмонта, А.Блока, С.Городецкого, проза Л.Андреева. Созвучной русскому литературному символизму была склонность композитора к философичности и к поискам необычных средств выражения. Интересные параллели обнаруживаются в духовно-религиозных исканиях символистов и Ребикова. Вячеслав Иванов, например, считал, что символизм находится в прямом взаимоотношении с религиозным творчеством, ибо «цель символического искусства теургична. Оно призвано не просто обозначать нечто, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» [В. Бычков, 13].

Идеи теургии довел до логического завершения Николай Бердяев, который различал два основных типа художественного творчества – реализм и символизм, последний, согласно Бердяеву, особо остро выявляет трагизм художественного творчества. Однако, достигнув наивысшего уровня в начале XX века, символизм подходит к пределу своих возможностей, к своему кризису. Символическое искусство, таким образом, было призвано не просто обозначать нечто, но «прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Художник своим чутким духом должен уловить сущность вещи или явления и помочь ей прорваться сквозь кору вещества», – писал В.Иванов [В.Бычков]. В этом случае он становится «носителем божественного откровения». Главные идеи своей эстетики В.Иванов изложил в одной из последних работ – статье «Forma formans e forma formata», где «forma formans» – «форма зиждущая» – понимается как идея вещи, действенный образ творения в мысли «Творца»; а «forma formata» – «форма созижденная» – как некий «канон или эфирная модель будущего произведения. Чем ближе «forma formans» к «forma formata»,

тем совершеннее произведение искусства, тем оно выше поднимает воспринимающего его к сущностным первоосновам» [В.Бычков].

Ребиков чувствовал свой исключительный и одинокий путь, трагический путь художника, стремящегося к «новым берегам», «иным мирам», но обладавшего «недостаточной силой таланта для подобных свершений. Он был талантлив, а была необходима мощь гения» [Берберов Р.]. Ощущая свое духовное одиночество, Владимир Иванович писал в своей автобиографии: «Не было никого вокруг меня, кто бы мог понять, оценить, сочувствовать моим исканиям. Я творил в пустыне. Эта пустыня, которая наслала бы ужас на другого, во мне закалила крепость моего духа, крепость моего решения идти по этому пути, по которому ведет меня *некто*; в которого я поверил и доверился ему вполне. Есть нечто пророческое у этого *некто».*

Возможно, именно в дисбалансе «forma formans» и «forma formata» кроется трагическая противоречивость между высокими идеалами, значительностью замыслов и откровенной простотой музыкально-выразительных средств, применяемых Ребиковым. На это указывают практически все исследователи творчества композитора. Примитивизм, «новая простота» произведений Ребикова проявляется во многом: миниатюризм, интимность и чувствительность образов; бесхитростность фактуры и мелодико-интонационной сферы, «демократизм» жанровых ориентаций. Думается, что не в этом ли сила и оригинальность художника? Склонность композитора к фортепианному миниатюризму, к камерной «музыкально-психографической» драме надо признать не слабостью таланта, а, скорее всего, характерной чертой его художественного дарования, вписавшегося в «стиль времени».

*«Многое в малом!»* – творческое кредо Ребикова. Композитор был убежден, что в «многословии нет спасения». В одной из своих работ он писал: «Было время, когда признавалось только грандиозное, отметалось все маленькое, миниатюрное. Измельчал ли род людской, зрение ли улучшилось, но человечество взяло в руки микроскоп и нашло целый новый мир, не менее интересный, чем тот, который приходилось рассматривать в телескоп. Настали другие времена. Появилась бездна коротких пьес, в которых немногими звуками передавали многое. Оказалось, что дело не в количестве тактов, а в их внутренней силе. Порой и пауза может быть гениальной!». Заметим, что миниатюризм был привлекателен для многих русских и европейских композиторов начала XX века, например, фортепианные «Бирюльки»

и симфонические картины Лядова, фортепианные прелюдии и эскизы Акименко, Станчинского, «Мимолетности» Прокофьева, «Микрокосмос» Бартока, хрупкие миниатюры Веберна (его микроформы с особым эффектом афористичности, микроинтонации), камерные ансамбли и др.

В настоящее время мы со всей определенностью можем назвать Владимира Ребикова первым композитором «примитивистом», «минималистом» и подчеркнуть, что примитив, тяга к архаике, фольклору, лубку были знамением эпохи. Диапазон этой тенденции русского искусства  был достаточно широким: от Архипова и Васнецовадо Петрова-Водкина или Лентулова; от Римского-Корсакова до Стравинского и Прокофьева. Отдельными гранями она связана с западноевропейским экспрессионизмом, который в России, в частности в живописи, получал формы примитивизма [Д.Сарабьянов, 33].

Каратыгин в статье «Новая музыка» пишет: «Музыкант с глубокой «неоклассической» основой своего художественного мышления, Прокофьев обычно творил в плоскости примитива, представляющего своеобразное сочетание отдельных изощренно остроизысканных частностей с общим упрощением мелодических, гармонических и ритмических элементов письма» [Каратыгин В.]. Конечно, более всего примитив выразил себя в живописи: французские «наивы» во главе с Анри Руссо, югославские «примитивы»; увлечение Матисса русскими иконами, Пикассо – африканской пластикой, древними сосудами Мессопотамии 4 тыс. до н.э., ранней греческой архаикой. В 1913 году в Москве состоялась выставка неопримитивистов «Мишень», где рядом с полотнами М.Ларионова, Н.Гончаровой, М.Шагала, А.Шевченко были выставлены и работы Нико Пиросманишвили. Картины художников примитивистов нередко являлись воплощением грез, подсознания и индивидуалистически свободного воображения. Каждый предмет на полотнах примитивистов, сохраняя самоценность, становился своего рода знаком в общем изобразительном «тексте».

Важно отметить, что в поисках новых средств выразительности для максимально полного и тонкого раскрытия эмоциональных и красочных возможностей Ребиков открыл немало новых приемов, опережающих стилистику музыки современников. Первым в русской музыке он стал широко использовать целотоновый звукоряд как единственную основу для построения музыкального произведения (например, ор. 15, 27, 35, 47, 54). Раньше Скрябина применил «Про-

метеев аккорд» и раньше Дебюсси использовал терпкие кварто-квинтовые сочетания и параллелизм трезвучий; колористические, «сонирующие» возможности септ- и нонаккордов. Раньше Мийо, но одновременно со Стравинским и Прокофьевым использовал политональность, а также раньше Коуэлла кластерные звучания [Алексеев А., 2, с. 2; Баева А., 7, с. 228; Бедный Д., 8, с. 4].

Раньше многих русских композиторов в творчестве Ребикова (как и Ф.Акименко) обнаруживаются импрессионистские тенденции. «При всем своем тягогении к инструментальной красочности и звукописи Лядов чурался проникавших тогда в русскую музыку соблазнов французского импрессионизма, – отмечал Асафьев. – Но представители старшего и младшего поколений композиторов к ним тянулись, и мы видим, как в музыке Н.Черепнина, С.Василенко, а затем юного И.Стравинского, А.Крейна (*а еще раньше их всех у В.Ребикова*) импрессионистские течения начинают колебать привычные школьные схемы и, прежде всего, расширяют границы гармонии. К тому же влекло новое эстетическое мировоззрение передовых художественных и литературных кругов. Живопись Врубеля, стихи символистов, обострение эмоций и вкусов заставляют музыкантов искать новых созвучий, более отзывчивых на изменившийся под влиянием социальных сдвигов душевный строй» [Асафьев Б., 6, с.183].

***

Творческое наследие Ребикова довольно обширно и может быть в целом сгруппировано в трех основных жанровых ответвлениях – фортепианное, вокальное и сценическое. В области хоровой, оркестровой и духовной музыки сочинения немногочисленны – несколько хоров на тексты Кольцова, Плещеева, А.Толстого; несколько небольших оркестровых сочинений, например, сюита «На Востоке», «Индусская песня». Обращение к духовной музыке означилось созданием «Литургии св. Иоанна Златоуста», «Всенощным бдением» и группой духовных сочинений.

Жанровые формы Ребикова показательны как с точки зрения творческой манеры композитора, так и контекста времени. В них отразилось стремление к взаимодействию, взаимослиянию музыки и поэзии; музыки и живописи; музыки и театра; музыки и пластического искусства. В предисловии к циклу пьес ор. 11 композитор поясняет, например, что такое меломимика – один из излюбленных его жанров: «Меломимика – есть род сценического искусства, в котором ми-

мика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в ней никакой роли; от пантомимы – тем, что музыка играет в ней роль не менее важную, чем мимика. Область меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство».

В.Ребиков создает новые музыкально-сценические жанровые формы, а именно: «меломимику», «мелопластику», «мелопоэзу», «ритмодекламацию», «инсценированные романсы», «забавные и серьезные сценки для игры, пения» и «мелодекламации». Он вводит ряд новых жанровых обозначений, отвечающих его главным исканиям в области музыкальной психологии: «музыкально-психологическая картина» («Рабство и Свобода», «Кошмар»); «музыкально-психологическая пантомима» («Белоснежка»); «музыкально-психологический рассказ» («Бездна», 1907г.); «музыкально-психологическая драма» («Елка», 1902 г.; «Тэа», 1904 г.; «Альфа и Омега», 1911 г.; «Женщина с кинжалом», 1910 г.); «музыкально-психографическая драма» («Дворянское гнездо», 1916 г.).

Не ставя перед собой задач всестороннего исследования стиля композитора, отметим те жанровые формы, которые, на наш взгляд, представляют интерес, являются типичными и показательными как для Ребикова, так и для эпохи. В них отразились тенденции, характерные и для смежных видов искусств (литературы, театра) – это мелодекламации и ритмодекламации, ставшие своеобразной лабораторией, в которой вырабатывались специфические приемы музыкального произнесения стихотворного и прозаического текста.

Ритмы поэзии начала XX века трудно поддавались типизированному музыкальному воплощению, и всякий раз композиторы искали новое, индивидуальное решение. Традиционное жанровое обозначение «романс» было словно забыто. Сочинения для голосаи фортепиано называли: «стихотворение с музыкой», «музыка к стихотворению», «вокальные сцены», «мелодекламация», «ритмодекламация», «мелопоэза» (жанр, введенный Ребиковым). Примером может служить творчество многих композиторов – таких, как Танеев, Аренский, Метнер, Прокофьев, Гнесин, Крейн, Катуар, Лурье, Штрейхер, Ренчицкийи другие.

Проблема художественного слова, музыкальности речи, соотношения слова и музыки поднималась во многих литературных работах, эстетических исследованиях, и ценность этих работ заключалась в том, что в них сказалось «общее устремление слова осознать свое

звуковое бытие. <...> Слово-мысль доминировало над словом-звуком, и лишь у символистов, особенно чувствительных к вопросам “магии речи”, мы встречаемся едва ли не впервые на протяжении русской истории литературы с настоящим культом звука в слове» [Сабанеев Л., 31, с. 4].

В символистской поэзии завораживала «музыка стиха». Главное место в ней занимала лирика, вытесняя эпос и социальную тематику. Для музыкантов, в том числе для Ребикова, в поэзии символистов особо привлекательна, прежде всего, острота психологического анализа, проникновения в глубь человеческих переживаний, преобладание в лирике скорбных, сумрачных, мистически-таинственных настроений. Даже любовь, как главная тема поэзии и вокальной музыки, воспевалась не как сильное, яркое, светлое и облагораживающее чувство, а как болезненное, надломленное, созерцательное чувство, отражающее душевную опустошенность, одиночество.

Вокальная строка певца-чтеца в ритмодекламациях, мелодекламациях, мелопоэзе Ребикова представляет собой ритмически выровненную запись текста традиционными нотами, либо только штилями на одной линии-нити, реже вформе штиля с крестиком на нотном стане, подобно нотации «Sprechstimme» у А.Шенберга, А.Берга, Р.Штрауса и др.

Форма произведений отличается слитностью, текучестью, непрерывностью сквозного развития, отсутствием драматургического сопоставления контрастного материала. Все последующее плавно перетекает от предыдущего. Четкая расчленяющая роль кадансов, структурно периодичных построенийуступает место свободному инепрерывному развитию, которое следует за словом и фразой как смысловым единством и воспроизводит с разной степенью точности ритм стиха.

Тонально-гармоническая неопределенность, зыбкость, размытость функционально-логических тяготений и последований аккордов создает особую звуковую ауру. Наблюдается явное господство «сонирующих аккордов» (Б.Кушнер). Особенно любимы Ребиковым септ-, нонаккорды самой различной структуры, многотерцовые созвучия, кварт- и квинтаккорды, параллелизм трезвучий и септаккордов. Попутно заметим, что подобные гармонические средства завораживали многих композиторов своими новымизвуковыми красками и возможностями, свежестью звукосозерцания, диссонантной терпкостью, среди которых Дебюсси, Равель, Барток, Прокофьев и др.

Максимальное сближение слова и музыки чрезвычайно ярко проявилось и в театральных жанрах. Известно, что В.Э.Мейерхольд, будучи режиссером Мариинского театра в 1908–1918 гг., много сил отдал реформированию оперы. Идея реформы оперного театра остро встала в начале XX века не только в России, но и на родине этого жанра – в Италии, а также во Франции и Германии. Именно в это времяпроисходит коренная переоценка всей группы декламационных средств. Они приобретают все большую самостоятельность и убедительность художественного воздействия наравне с песенно-ариозными формами, настойчиво проникая в различные оперные, вокально-сценические и камерныевокальные жанры.

Проблема соотношения речевой и музыкальной интонации, их связь и взаимопереходность интересовала многих композиторов и ученых. В статье о романсах С.И.Танеева (в «Музыкальном современнике» № 6 за 1916 г., а позже в научном исследовании «Музыкальная форма как процесс») Б.Асафьев подчеркивал, что взаимосвязь слова и музыки неизбежно противоречивы, что это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», «единоборство» двух встречныхтенденций, которые попеременно выдвигаются на первый план в зависимости отобъективной структуры звучащей материи [Асафьев Б., 5, с. 233].

В X1X и, особенно, в XX веках внесены существенные коррективы в дифференциацию вокальных средств. Все более отчетливо выявлялась тенденция к взаимопереходности и взаимообогащению ариозного и речитативного пения, намеченная романсами и операми Даргомыжского и Мусоргского, продолженная композиторами начала XX века – Дебюсси, Ребиковым, Шенбергом, Р.Штраусом, Пуленком и др.

***

Опера была тем жанром, который особо привлекал Владимира Ивановича Ребикова и в котором он стремился открыть новые возможности. С оперой были связаны наиболее глубокие искания и размышления. Задача была сложной, и потому не удивительно, что конкретные результаты не всегда получались совершенными. С момента своего зарождения опера находится в стадии постоянного реформирования. К.Монтеверди и А.Скарлатти, К.В.Глюк и В.А.Моцарт, Р.Вагнер и Дж.Верди, М.Мусоргский и Н.Римский-Корсаков, К.Дебюсси и В.Ребиков – этот список можно расширить и продол-

жить, но мы позволим себе остановиться на творчестве последнего и попытаемся выявить – что нового в историю развития жанра оперы внес русский композитор В.И.Ребиков? В чем суть его реформы? Насколько его устремления совпадали с «духом времени» и «прозревали» будущее?

Театр Ребиков любил всегда. Все свои самые сокровенные помыслы композитор выражал в музыкально-драматическом жанре, который он впоследствии назвал «музыкально-психографическая драма». Опера влекла Ребикова, но, сочинив первую двухактную оперу «В грозу» (1894 г.), в которую он включил всё то, что ему нравилось в других операх (прежде всего, у П.И.Чайковского), композитор разочаровался в возможностях этого «условного» жанра: «Я понял ложь этого стиля, но теперь я сам был автором этой лжи. Не было живых людей, не было драмы, – писал композитор после премьеры, – а была лишь опера. Какой-то голос внутри меня говорил, что не так надо писать оперы. А как?» Стремясь к правдивой передаче душевных переживаний, чувств, композитор избирает путь «музыкальной психографии»: «*Музыкально-психологические (психографические) картины – вот моя цель. Правда души!*».

С появлением музыкально-психологической драмы «Ёлка» (1902 г.) по существу рождается новый жанр камерной монооперы: «Сказка в 1 акте, 4-х картинах». Новое было чутко замечено современниками: «Если ему удалось одолеть настоящую композиторскую “головоломку”– создать *оперу без оперы* и добиться известных настроений без помощи обычного арсенала, то честь ему и хвала!» («Одесский листок» № 177, 1902 г.12 июля).

Более 20 лет (1894–1916 гг.) Ребиков посвятил оперному жанру. Представим оперно-диахронический ряд:

- «В грозу» – (ор. 5, 1894 г.) – Опера в 2-х актах. Либретто С.И.Плаксина. Сюжет заимствован из легенды Короленко «Лес шумит» (север России XVII в.).

- «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть» – «детская феерия в 2-х актах» (ок. 1900 г.).

- «Ёлка» – (ор. 21, 1902 г.) – «Сказка в 1 акте, 4-х картинах». Либретто С.И.Плаксина.

- «Тэа» – (ор. 34, 1904 г.) – «Музыкально-психологическая драма в 4-х картинах на текст символической поэмы А.Воротникова». Либретто В.Ребикова.

- «Бездна» – (ор. 40, 1907 г.) – «Музыкально-психологический рассказ – соч. Леонида Андреева».

- «Женщина с кинжалом» – (ор. 41, 18.XI – 18. XII 1910 г.) – «Музыкально-психологическая драма по А.Шницлеру». Либретто В.Ребикова.

- «Альфа и Омега» – (ор. 42, 1911 г.) – «Музыкально-психологическая драма. Текст и музыка В. Ребикова».

- «Нарцисс» – (ор. 45, X-1912 г.) – «Метаморфоза Овидия. Текст Т.Щепкиной-Куперник».

- «Арахнэ» – (ор. 49, 11-1915 г.) – «Метаморфоза Овидия. Стихи Т.Щепкиной-Куперник».

- «Дворянское гнездо» – (ор. 55, 1916г.) – «Музыкально-психографическая драма в 4-х актах, 5 картинах по повести И.С.Тургенева. Драма и музыка В.Ребикова».

Кроме основных выше перечисленных музыкально-драматических произведений В.И.Ребикова, следует указать и на другие, которые отражают поиск жанровой новизны: «оперетка» – «Меджэ» («Звезда юга»); задуманные, но неосуществленные оперы – «Морская царевна» (либретто написано 31 декабря 1902г.) и «Христос и Антихрист».

Необходимо отметить, что лишь две оперы Ребикова (из 10) были поставлены при жизни композитора: «В грозу» (премьера состоялась в Одесском оперном театре 15 февраля 1894г.) и «Елка» (премьера состоялась 17 октября 1903 г. в Московском театре «Аквариум» силами артистов антрепризы М.Е.Медведева). Остальные были изданы в клавире издательством П.Юргенсона и никогда не ставились [Бернандт Г., 33, 1986]. Композитор в 1919 г. с горечью писал в «Автобиографии»: «Имя “декадент” было пришпилено и закрывало двери всех концертных эстрад. “Декадентская опера!” – Ведь это страшило всех. Ведь эта кличка запирала все двери». Ребиков принял такое положение дел со смирением, о чем писал в «Автобиографии»: «Это, вероятно, судьба так решила для пользы искусства. Для пользы искусства!». Только чувство глубокой веры в справедливость избранного пути помогало Ребикову писать драмы зная, что они не будут исполнены, но довольствоваться тем, что они были изданы. Он понимал, что еще не создан театр, где «все основано на принципе настроения», но твердо был убежден, что «такой театр будет!».

Ребиков мечтал о «камерном театре», о «театре художественной миниатюры», о «театре настроений», в котором будет уничтожена

рампа, стена. И зрители-слушатели будут житьжизнью героев драмы. Этот «театр внутренних переживаний» должен был, согласно Ребикову, «гипнотизировать». Миниатюрные «музыкально-психологические драмы», по мнению композитора, недопустимо ставить в оперном театре: «Там все оперное, шикарное, эффектное и публика оперная». После постановки в Москве в 1912 г. «Елки» в один вечер с «Паяцами» Леонкавалло критики Кочетов и Багриновский отмечали о невозможности такого сочетания. «Значит, приходится ожидать нового театра, нового дела… – пишет композитор за год до смерти в «Автобиографии», – 20 лет тому назад ни одного не было, и *я был первым, кто создал "Елку" для подобного театра*. Я предвидел, что к этому придет. Собственно говоря, это кинематограф родил эти театры миниатюр».

Необходимо отметить, что творческие устремления В.И.Ребикова включались в общее течение русской художественной жизни исследуемого периода и пересекались с основными тенденциями оперного театра, как то: тяготение к малым оперным формам, к камерности монооперы; акцент на психологизации драмы; доминирование речитативно-декламационного стиля вокальной партии; поиски нетипизированных, свободных форм музыкально-драматических сцен.

Свои взгляды на оперу, «музыкально-психографическую драму», взаимоотношения театра и публики, задачи нового «театра настроений», «театра художественных миниатюр» Ребиков излагал в многочисленных статьях, многие из которых остались незавершенными или во фрагментах, публичных выступлениях в газетах, в письмах и наиболее полно в «Автобиографии». Наиболее ценными, на наш взгляд, являются следующие работы: «О себе» (1909), «Орфей и вакханки» «Орфеизм и Вакхизм» (1910), «Красота или правда», «Статья об опере», «Чем больше я думаю о путях искусства…» (статья о музыкальной драме), «Музыкальные записи чувств», «Мой путь (стихи)» (1913), «Каковы пути развития музыки?», «Отличие от оперы», «Я пользуюсь тоновым говором», «Таланты и публика», «Великое строительство», «Давно пора», «Музыка через 50 лет» (1914), предисловие к музыкально-психографической драме «Дворянское гнездо», «Мысли о музыке (пение в храме)» (1916), «Письмо в редакцию» (1918), «Из моей жизни» («Автобиография», 1919). Большинство работ в рукописи не обозначены годом их создания, но композитор на протяжении всего творческого пути обращался и к звуку, и к слову,

фиксируя свои психологические, эстетические, философские представления, при безусловной активности в последнее пятнадцатилетие.

Многие исследователи отмечают подобное стремление художников, композиторов сформулировать и изложить свои творческие принципы характерной чертой переходных периодов. Начало XX века продемонстрировало это особенно ярко, вызвав к жизни огромное число манифестов, деклараций, программ, комментариев. К середине XX века такая форма высказывания приобретает устойчивую традицию комментирования собственных идей, структуры и содержания произведений. Восприятие многих сочинений второй половины XX века трудно представить без подобных авторских пояснений.

Итак, остановимся на ключевых положениях оперной реформы Ребикова, не ставя перед собой задачи подробного описания принципов оперной эстетики. Необходимо отметить, что композитор был достаточно строгим судьей своим произведениям и помечал цифру опуса только тогда, когда твердо был уверен в том, что эти сочинения – «ступени лестницы, и только то, что имело в себе либо новизну, либо что-нибудь такое, что впервые вводится».

Предоставим слово композитору, свободно компануя его высказывания из выше перечисленных работ:

- «Старушка-опера должна дать место новому роду искусства – музыкально-психографической драме».

- «В минуты нервных потрясений у меня рождается в душе не музыка, но драма».

- «Я мечтал о театре миниатюр. “Елка”, “Бездна”, “Женщина с кинжалом”, “Альфа и Омега”, “Нарцис”, “Арахнэ”, “Дворянское гнездо”<…> – Все это репертуар театра будущего, театра настроений, театра музыкально-психографической миниатюры <…> *театра внутренних переживаний*».

- «В музыкально-психографической драме *музыка* является *только средством* (разрядка В.И.Ребикова) вызывать в слушателях чувства и настроения. <…> Самостоятельного значения эта музыка может и не иметь».

- «Цель всей драмы: заставить слушателя <…> поверить в жизненную правду всего того, что он слышит и видит; заставить перечувствовать все настроения, все чувства всех лиц драмы, <…> при посредстве звуков должен произойти полный *гипноз*. Постановка должна быть реальной, жизненной».

- «Чувство, настроение – вот душа художественного произведения».

- «Память сердца сильнее памяти уха».

- «Понятие о красоте мелодий и гармоний отпадает – ибо в драме хорошо всякое сочетание звуков, которое способно вызвать требуемое чувство. <…> В этой *звукописи нет места лишним звукам* (разр. наша – В.Л.), посему каждая нота должна быть озвучена с соответствующим чувством исполнителя».

- «Каждый такт должен быть оправдан!».

- «В многословии нет спасения <…> Порой и пауза может быть гениальной!».

- «Для меня каждый звук на счету!».

- «Когда я писал “Елку”, я не предвидел, что это пророческая вещь, теперь только понял это. <…> “Елка”, “Тэа”, “Нарцис”, “Альфа и Омега” – вот символические драмы – в коих я передал стремление и достижения Духа».

- «Правда – не в пении, а в речитативе».

- «Все партии надо исполнять *тоновым говором*».

- «Пение неестественно в реальных сюжетах. Но очень уместно в сказочных, фантастических. <…> Конечно, пение может появиться как вставной номер, например, хор, романс, дуэты могут быть, если по ходу действия действующие люди поют» (статья «Отличия от оперы»).

- «Ни арий, ни ариозо, ни ансамблей, ни хоров. <…> Музыка на сцене – что видит глаз, то слышит ухо».

- «Пение, кантилена, хоры, дуэты – «бацилла оперности» – очень полезная для успеха оперы, но очень губительна для драмы».

- «Даргомыжский и Мусоргский ближе Вагнера подошли к идеалу драмы».

- «Песни, танцы происходят так, как они в действительности происходят» (статья «Чем больше я думаю о путях искусства...»).

- «Музыканты оркестра должны уметь с настроением и чувством, соответствующим надписям над нотами, играть свои партии. <…> Оркестр имеет задачу передать чувство того, кто в данный момент находится в фокусе драмы».

- «Оркестр и речитатив – не механическая, а химическая смесь».

- «Каждый инструмент имеет свою душу, свой духовный мир, свою физиономию. <…> Удвоение духовых в октаву или унисон вредит *настроению тембра»*.

- «Романс должен звучать под аккомпанемент рояля, народные песни – хором, не должны сопровождаться оркестром. <…> Когда человек среди природы, то оркестр должен передавать *его чувства*, а не шумы природы. Для изображений явлений и шумов природы имеются машины» (статья «Чем больше я думаю о путях искусства»).

- «В музыке идет грандиозное движение, созидаются новые краски палитры».

- «Полная реальность декораций, полная иллюзия действительности, ароматы цветов, леса…» (статья «О музыкальной драме»).

- «Впечатление от декорации первого акта, от гостиной Калитиных должна быть *уютность* («Дворянское гнездо»), <…> второго акта – *интимность*, <…> второй картины четвертого акта должна дышать *элегия*».

- «Нужна новая школа, которая бы учила артистов не только красиво давать звуки, но и переживать чувства и настроения, но и заражать ими слушателей, дабы последние чувствовали то, что хочет артист и автор. <…> Главное, надо проникнуться ролью, вжиться в нее, дабы она была уже не ролью, а *живым воплощением»*.

Таковы творческие установки В.И.Ребикова в «*опере без оперы*» (как сам композитор определял свой музыкально-театральный жанр). В начале XXI века мы видим, что многие из них претворены были с разной степенью последовательности, полноты и глубины композиторами XX века – в камерной одноактной опере, монодраме, инструментальной музыке (самоценность паузы, звука, тембра и др.).

Содержание творчества композитора (идеи, сюжеты и образы его произведений) глубоко и емко. Многие современники – почитатели таланта Ребикова – воспринимали его своим духовным наставником. Религиозный философ, мыслитель – он предостерегал нас, потомков, от бездуховности и безнравственности, от равнодушия друг к другу, призывая к вере, духовному совершенствованию, к покаянию, смирению, милосердию – истинно христианским ценностям. «Идеи бывают спорны, – говорил композитор, –всякие философские системы оспаривают друг друга. Чувство веры, которое, по словам Евангелия, может двигать горами, действительно обладает этим свойством». Стремление композитора к вершинам духовности, синтезу философии, искусства и религии было свойственно не только художественной культуре начала XX века, но и, очевидно в еще большей степени, новому руслу постмодерна последней четверти этого столетия.

Творчество Ребикова было пронизано чувством безнадежной любви, тоски одиночества, никем не понятого и неоцененного музыканта, но и чувством твердой веры в истинность своего пути. За год до смерти в «Автобиографии» композитор пишет: «Теперь я готов приписать пророческий смысл текста моего первого романса:

«Меня судьба и люди гнали.

В трудах один я сносил сиротство».

Это вероятно судьба так решила для пользы искусства. Для пользы искусства! Ради искусства я решил не искать славы, дабы в душе было вечное стремление. Слава Богу, что я не знал славы людской».

Подводя итоги, можно констатировать, что в искусстве «серебряного века» индивидуализация авторских стилей достигла своего апогея. Общие закономерности и условия социально-культурной жизни формировали одну из возможных моделей авторского стиля – неповторимого и оригинального. Общая панорама «стиля времени» складывалась из множественности художественных направлений, школ, групп, индивидуальных авторских стилей и свойственной им стилистики музыкального языка. Перелом столетий четко обозначил перелом в стилевом содержании искусства. «*Пучок смыслов*» (О.Мандельштам), наблюдавшийся в художественной культуре начала XX столетия, содержал многие прозрения будущего.

Каждый композитор обладал самостоятельным и неповторимым обликом в контексте художественной культуры *великого рубежа* и сказал собственное слово, внес заметный творческий вклад в мировое музыкально-художественное наследие. Многоукладность художественного мира «серебряного века» как и духовный климат эпохи, а также характерные тенденции «стиля времени» получили индивидуальное и самобытное отражение в творчестве В.И.Ребикова, и характер поиска собственного стиля был экспериментально-новаторским.

Авторские стили композиторов этой уникальной эпохи – значимые, серьезные и оригинальные, сохранили жизненную силу, явно или скрыто оказывая эстетико-художественное воздействие на последующие поколения, питая их поэтикой «серебряного века». В их творчестве зародились такие формы и приемы, которые нашли претворение и развитие во второй половине XX столетия.

Проблемы оперной реформы, жанрового обновления, инновационной стилистики волновали В.Ребикова. В его творчестве всех поражала эпатирующая простота в сочетании с глубокими философско-

нравственными идеями. Стремление композитора к вершинам духовности, синтезу философии, искусства и религии было свойственно не только художественной культуре начала XX века, но и, очевидно в еще большей степени, новому руслу постмодерна последней четверти века.

В.И.Ребиков, не имевший консерваторского образования, но получивший музыкальное образование в Европе, был для своего времени явлением инновационным. Знакомый с последними музыкальными достижениями, композитор чутко прислушивался к собственной интуиции, и уже в знаменитых «Снах» (ор. 15, 1899 г.)он нашел свой круг идей, образов и композиционно-выразительных средств.

Творческий путь Ребикова нам представляется разделенным на два больших периода, которые очень четко отражают рубежный характер эпохи. Тридцать три года (1866–1899), включающие освоение музыкально-художественного опыта и традиций России и Европы, принадлежат XIX веку. Начиная с 1900 года, а точнее, создания музыкально-психологической драмы «Ёлка», творчество В.Ребикова устремлено в будущее. Открывая и прорицая новации XX века, авторское стилевое «Я» нашло наиболее полное выражение в макроцикле «музыкально-психографических драм Духа».

Объединяющим началом, к сожалению, для многих творцов русской культуры стала трагичность судьбы, что также нашло свое выражение в музыкальной композиции начала XX века, в особой драматургии «от света к мраку» – от радости через тревогу к ужасу катастрофы. Смутные предчувствия стали художественным предвидением, предсказанием катастроф космического века. Ведь «всякое произведение вещественно, – подчеркивал П.Флоренский. – Оно представляет собою некоторый *кусочек мира, совокупность сил и энергий мира*, которые отграничены от остального мира (причем это отграничение представляется условным, произвольным)» [Флоренский П., 37, с. 304].

Следует заметить, однако, что при выборе ведущего жанра предпочтение не всегда тождественно выражению стиля. Например, в творческом наследии В.Ребикова важное и обособленное место занимает «Всенощная», хотя обращение к жанрам духовной музыки у него единичны. Напомним, что А.Кастальский ставил на одну ступень «Всенощную» С.Рахманинова и В.Ребикова и это существенный штрих к определению значимости музыкальной композиции для стиля.

Если его творчество характеризуется разножанровой направленностью, то наиболее полно стиль, думается, выражен в макроцикле музыкально-психологических, музыкально-психографических драм: «Ёлка» – «Тэа» – «Бездна» – «Нарцисс» – «Альфа и Омега» – «Дворянское гнездо». Свою главную задачу Ребиков, будучи глубоко верующим человеком, видел в том, чтобы отстаивать чистоту и истинность христианства, полагая в его законах действительные основы духовной жизни.

В его творчестве получил выражение кризис миросозерцания интеллигенции начала XX века, духовные искания того времени, новое религиозное сознание, о котором Н.Бердяев писал: «Русский культурный ренессанс предреволюционной эпохи был высочайшим выражением Русской идеи как идеи религиозной» [Бердяев Н., 11, с. 123]. Доминантой творческого метода В.Ребикова является исповедальность, которая в русской музыке берет свое начало от М.Мусоргского.

В завершение статьи приведем очень важные и знаковые, на наш взгляд, высказывания двух композиторов, определяющих высокую миссию искусства и науки.

Арнольд Шенберг: «Искусство – это вопль тех, которые на себе испытали судьбу человечества, которые не мирятся с судьбою, но с нею борются; которые не служат тупо двигателю темных сил, но бросаются в вертящееся колесо, чтобы понять конструкцию машины; которые не опускают глаз, чтобы охранить себя от эмоций, но широко раскрывают их, чтобы узреть то, что должно быть узрено; которые, правда, часто закрывают их, но для того, чтобы внутри себя увидеть то, что только мнимо происходит во вне. И внутри их, в них происходит движение мира. А извне только один отзвук: произведение искусства» [Еженедельник «Музыка»: 1911, № 12, с. 264].

Федор Акименко писал: «Место искусства – на великолепном золотом троне. Место науки – у подножия его. Искусство – есть внутреннее царство человека. Наука – светильник, чтобы ориентироваться в окружающей внешней обстановке. Истинное знание от нас скрыто в его настоящей сущности. Человеческий Разум никогда до него не докопается. В будущем, когда представители положительного знания откроют (если только откроют) в людях артистического круга те таинственные элементы, что сближают их так с дорогим Искусством – последние люди-эстеты успеют обрести за это время нечто другое новое в способностях еще более могущественного восприятия неведомых нам теперь красот [«Жизнь в Искусстве»].

Таким образом, люди науки всегда будут позади людей Искусства в отношении богатства внутренних переживаний. *Искусство – бездонное море высших переживаний.* Погружаясь туда, мы найдем в его глубинах всегда *новую живительную силу, чтобы ею обновить все наше существо*. *Только там отыщем мы божественный нектар, чтобы не умереть духовно*» [РМГ № 12-14, 18, 25-31 марта 1912г., с. 331].

Этими пророческими словами хотелось бы завершить статью, предвидя возможность ее продолжения, развития и погружения в это «бездонное море» проблем искусства и музыкальной науки...

### *Литература*


1. Алексеев, А. Концертная жизнь на рубеже столетий / А. Алексеев // Русская художественная культура конца XIX начала XX века (1895-1907 гг.); Кн. I. Зрелищные искусства. – Москва, 1968. – Текст: непосредственный.

2. Алексеев, А. Русская инструментальная музыка / А. Алексеев // Русская художественная культура конца XIX начала XX века (1895-1907 гг.); Кн. I. Зрелищные искусства. – Москва, 1968. – Текст: непосредственный.

3. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века / А. Алексеев. – Москва, 1969. – Текст: непосредственный.

4. Асафьев, Б. Владимир Ребиков. Ритмодекламации / Б. Асафьев // Музыка, 1915. – № 238. – С. 600. – Текст: непосредственный.

5. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Кн: I-II / Б. Асафьев. – Москва, 1963.– Текст: непосредственный.

6. Асафьев, Б. Русская музыка (XIX и начало XX века). – Ленинград, 1968. – Текст: непосредственный.

7. Баева, А. Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра): автореф. дис. канд. доктора искусствоведения / Баева А. – Москва, 2000. – Текст: непосредственный.

8. Бедный, Д. О писательском долге / Д. Бедный. – Москва, 1964. – Текст: непосредственный.

9. Белый, А. На рубеже двух столетий / А. Белый. – Москва, 1989. –Текст: непосредственный.

10. Берберов, Р. В. Ребиков. В нот.: Пьесы для фортепиано. Вып. I и II / Р. В. Берберов. – Москва, 1968. – Музыка (знаковая): непосредственная.

11. Бердяев, Н. Самопознание: опыт философской автобиографии / Н. Бердяев. – Москва, 1990.– Текст: непосредственный.

12. Бернандт, Г. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736-1959) / Г. Бернандт. – Москва, 1986. – Текст: непосредственный.

13. Бычков, В. Религиозно-эстетическое сознание в России XIX – XX веков / В. Бычков // Вопросы искусствознания. – Москва, X (1/97). – Текст: непосредственный.

14. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни. Учебное пособие / Л.П. Казанцева. – Москва: Планета музыки, 2020. – Текст: непосредственный.

15. Каратыгин, В. Молодые русские композиторы / В. Каратыгин // Аполлон. – 1910. – №№ 11, 12. – Текст: непосредственный.

16. Каратыгин, В. Новейшие течения в западноевропейской музыке. Избранные статьи / В. Каратыгин. – Ленинград, 1965. – Текст: непосредственный.

17. Каратыгин, В. О музыкальной критике вообще, о критиках Скрябина в частности / В. Каратыгин// Музыка. – 1911. – № 31.– Текст: непосредственный.

18. Каратыгин, В. Римский-Корсаков / В. Каратыгин// Ежегодник императорских театров. – 1909. – Текст: непосредственный.

19. Кашкин, Н. Очерк истории русской музыки / Н. Кашкин. – Ленинград, 1908. – Текст: непосредственный.

20. Кашкин, Н. Статьи о русской музыке и музыкантах / Н. Кашкин. – Москва, 1953. – Текст: непосредственный.

105. Келдыш, Ю. Русская музыка на рубеже двух столетий / Ю. Келдыш // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1896–1907). Музыка. – Москва, 1968. – Кн. I: Зрелищные искусства. – Текст: непосредственный.

21. Корабельникова, Л. Александр Черепнин: Долгое странствие / Л. Корабельникова. – Москва, 1999. – Текст: непосредственный.

22. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – Москва, 1991. – Текст: непосредственный.

23. Лихачев, Д. Развитие русской литературы X–XII веков. Эпохи и стили / Д. Лихачев. – Ленинград, 1973. – Текст: непосредственный.

24. Лосев, А. Проблема художественного стиля / А. Лосев. – Киев, 1994. – Текст: непосредственный.

25. Михайлов, М. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. – Ленинград, 1981.– Текст: непосредственный.

26. Неклюдова, М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. / М. Неклюдова. – Москва, 1991. – Текст: непосредственный.

27. Римский-Корсаков, А.Н. От редактора / А.Н. Римский-Корсаков // Музыкальный современник. – 1915. – № 1. – Текст: непосредственный.

28. Рославец, Н. О себе и своем творчестве / Н. Рославец // Музыка. – 1924. – Текст: непосредственный.

29. Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры Рос. Федерации; ред.-сост. М. Арановский. – М., Гос. ин-т искусствознания, 1997. – Текст: непосредственный.

30. Сабанеев, Л. История русской музыки / Л. Сабанеев. – Москва, 1924. – Текст: непосредственный.

31. Сабанеев, Л. Музыка речи. Эстетическое исследование/ Л. Сабанеев. – Москва, 1923.– Текст: непосредственный.

32. Сабанеев, Л. Памяти М.А. Балакирева / Л. Сабанеев // Музыка. – 1911. – № 1. – Текст: непосредственный.

33. Сарабьянов, Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. Сарабьянов. – Москва, 2001. – Текст: непосредственный.

34. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х томах. / Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. – М.: «Изобразительное искусство», 1982. – Текст: непосредственный.

35. Томпакова, О. Владимир Иванович Ребиков. Очерк жизни и творчества / О.Томпакова. – Москва, 1989. – Текст: непосредственный.

36. Туманина, Н. Русское оперное творчество на рубеже XIX – XX веков / Н. Туманина // Русская художественная культура конца XIX – начала XX вв. (1895-1907 гг.). – Москва, 1977. Кн. I. Зрелищные искусства. – Текст: непосредственный.

37. Флоренский, П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии/ П. Флоренский. – Москва, 2000.– Текст: непосредственный.

38. Энгель, Ю. В опере: сборник статей об операх и балетах / Ю. Энгель. – Москва, 1911. – Текст: непосредственный.

***Наталья Штольдер (Рязань)***

# Русский балет эпохи модерна через призму Александра Бенуа

*Ах, этот Пьерро,*
*Он вечно разочарован…*
*Белых масок обнаженные лица –*
*Кулисы его сердца, нанизанного на сизые фризы Жабо…*
(К. Голейзовский, 1919) [5, с. 27].

Рубеж XIX–XX веков, обусловленный интернациональным модерном и символизмом, ознаменовался всплеском в отечественной культуре, в том числе реформами и творческими исканиями в музыкальном театре, выдвинув на передний край культурной жизни выдающихся балетмейстеров, композиторов, танцовщиков, художников, знатоков искусства и организаторов театрального дела. Желание обновления на базе лучших традиций национального балетного опыта и желание одновременно стряхнуть рутину сплотило ярких индивидуальностей на ниве новых подходов в работе над балетным спектаклем. Этому обновлению в наибольшей степени способствовали частные антрепризы, самой знаменитой из которых стала антреприза «Русские балетные сезоны» (1908–1929) Сергея Павловича Дягилева (1872–1929). Осуществленные её участниками балетные постановки явились новым важным этапом развития театрального искусства в России и во многом повлияли на экспансию русского балета в Европе и в Америке. В представленном сообщении особенности этого этапа в развитии русского балетного театра рассмотрены в контексте идей и творческой практики выдающегося художественного деятеля эпохи «серебряного» века, искусствоведа, критика, художника Александра Николаевича Бенуа (1870–1960). Глубокие знания Бенуа европейского и русского искусства, его эстетические взгляды и тонкий личный вкус сыграли одну из ведущих ролей во вдохновении и создании первых постановок «Русских балетных сезонов».

***Общие замечания***. Русское балетное искусство конца XIX–начала XX веков переживало яркий сложный, противоречивый период исканий и обновления [6, 7]. Важными тенденциями этого обновления были такие моменты, как стремление к единству театрального действа, что являлось реакцией на существующий к этому периоду порядок, когда балетные спектакли нередко состояли из разрозненных номеров, обращение к романтизму, принципы которого давали возможность показать эмоции и психологию персонажей, желание естественности в танцевальной пластике, связанное с увлечением творчеством Айседоры Дункан (1877–1927). Кроме того, русский балетный театр был направлен к исторической достоверности образов, правдивости, идущей от одной из линий исканий драматического театра, а также у творцов обновления было убеждение в важности синтеза искусств в создании балетного спектакля.

Среди реформаторов балетной сцены своими постановками и индивидуальностью выделялись два балетмейстера – московский хореограф Александр Горский (1871–1824), который перерабатывал классические спектакли с учетом новых тенденций, и петербургский хореограф Михаил Фокин (1880–1942), который создавал новаторские балетные произведения как для императорского театра, так и для антреприз [6, с. 107–384]. Оба балетмейстера в своих работах стремились показать историческую и национальную определенность и точно проводить драматургическую линию сценария. Они пытались в единстве сочетать классический и характерный танец. В их хореографии, благодаря моде на естественность, стало преобладать выражение текучести, стихийности вместо симметрии, иногда нарочитая неоконченность, недосказанность, этюдность, иногда импрессионистическая стилистика. Балетные постановки стали не просто набором дивертисментов и номеров, а цельными и последовательными спектаклями, в которых музыка и танец стали равноправными действующими лицами.

Благодаря реформаторам история русского балета начала новый этап, который был созвучен вызовам времени, в том числе, переменам, которые происходили в архитектуре, в изобразительном и декоративно-прикладном искусствах этого периода. В театр пришли талантливые художники круга общества «Мир искусства», такие как А.Бенуа, Л.Бакст, А.Головин, К.Коровин, Б.Анисфельд, Н.Рерих, которые создавали высокохудожественное сценическое оформление, применяя индивидуальный художественный язык [1, с. 87–104]. С приходом этих художников произошел некоторый отход от приори-

тета музыки в пользу живописи, что в свою очередь способствовало преодолению разрыва между пантомимой и танцем. В балетном репертуаре стали развиваться линии пластической драмы и линии театрализованной стилизации эпох прошлого.

Союз живописи и русского балета начался с Александра Бенуа [3, 4]. Как теоретик и практик он одним из первых в своем кругу ощутил важность взаимосвязи музыки, танца и живописи в театральной постановке [11]. Во многом видение Бенуа совпадало с представлениями Фокина, который считал источником перелома в театре живописное оформление спектаклей. Эти два мастера на определенном этапе будут плодотворно сотрудничать, воплощая идеи синтеза искусств в рамках дягилевской антрепризы [4, 10].

***«Воспоминания о балете»*** **(1936)** [4, с. 497–544]. Александр Бенуа был знатоком и поклонником балетного искусства, что прослеживается в его воспоминаниях. В частности, характерным маркером является его эмоциональная констатация, связанная, в том числе, с впечатлениями детства: «Не будь моего бешеного увлечения «Спящей красавицей» – этого настоящего Гезамткунстверка, не было бы «Ballets Russes» [3, с. 606]. И далее он справедливо отмечал значение музыки в этом спектакле, с помощью которой зритель погружался в фантастический жутко-сладостный мир, «подлинную гофмановщину». Размышляя о пассеизме П.И.Чайковского, он тем самым высвечивал одну из характерных особенностей её магического воздействия на восприятие балетного действа.

Через художественную, искусствоведческую и личностную призму Бенуа, обозначенную в его «Воспоминаниях о балете», можно наблюдать сложную противоречивую картину художественных процессов в балетном театре эпохи модерна, отмеченную борьбой взглядов и мнений, интригами и разочарованиями, скандалами и триумфами. Будучи его активным наблюдателем, участником и в определенном смысле вдохновителем, в своих воспоминаниях Бенуа зафиксировал важные моменты театральной балетной жизни и моменты подготовки первых балетных «Русских сезонов» в Париже [8]. В своих воспоминаниях Фокин сообщал, что как он понял, идея повезти в Париж балет исходила от Бенуа, также как и показать там именно фокинские постановки, а не постановки старого репертуара.

Основанные на производственном опыте идеолога, либреттиста, декоратора, художника по костюмам «Воспоминания о балете» стали бесценным материалом для изучения рабочих, «закулисных» процес-

сов трансформации балетного театра этого периода. В своих наблюдениях А.Бенуа оценивал организационную, эстетическую и эмоциональную проблематику балетного театра через многогранную призму участника и зрителя, через «личные очки» понимания задач театрального художника в создании костюмов и декораций, через вкус к изящному, через знания об особенностях русской и европейской культуры прошлого, через изучение современного искусства. В данном случае вспомним его регулярные «Художественные письма» для газеты «*Речь*» (1908–1917), в которых были опубликованы статьи «Поворот к лубку», «Русские иконы и запад», «Русские спектакли в Париже», «Московская жизнь вполне равноценна Парижу» и другие литературно-критические работы, в которых автор пытался показать полюсы, коллизии и разные моменты русской художественной жизни [9, с. 266–276].

В своих «Воспоминаниях о балете» Александр Бенуа в автобиографической форме осуществил художественный анализ спектаклей «Русских сезонов» от 1909 года, первого балетного сезона, до 1913–1914 годов – эпохи хронологического шествия и угасания стиля русского «серебряного» века. Здесь он дал подробное и живое описание работы над рядом спектаклей – от поиска и зарождения замысла до отдельных событий при её осуществлении с раскрытием сомнений и удач в этом процессе. В частности, он детально высветил работу над такими культовыми постановками, как «Павильон Армиды» (1909), «Клеопатра» (1909), «Половецкие пляски» (1909), «Шехерезада» (1910), «Петрушка» (1911) [4, 8], давая оценку музыке, декорациям, хореографии, танцовщикам. В частности, на этих страницах, читатель погружается в увлекательное описание совместного творчества композитора И.Стравинского (1882–1971), балетмейстера М.Фокина, знакомится с авторской оценкой ведущих танцовщиков, таких, как В.Нижинский и Т.Карсавина, а также с неоднозначными отношениями художника с «вероломным и кающимся» по его выражению Дягилевым. Кроме того, здесь Бенуа проанализировал удачи и недостатки своих коллег по цеху – Головина, Бакста, Анисфельда. Например, отмечая удивительно сказочную, изысканную орнаментику декорации Головина к «Жар-птице», он критиковал её запутанную «ковровость», которая, по его мнению, не подходила для балетной сценографии [4, с. 510].

Бенуа был нацелен на коллективную работу равных личностей, и при этом он, конечно, имел личное видение гармонии пространства

в театре. Тем не менее, в «Воспоминаниях» прочитывается ревность и борьба за первенство с участниками антрепризы – с Дягилевым, Фокиным, Бакстом, Стравинским, каждый из которых, так же как и сам автор, был яркой незаурядной индивидуальностью и оставил свои воспоминания об этих событиях [10]. Можно проследить, например, какие нешуточные страсти разгорелись после премьеры «Шехерезады» [4, с. 513], когда Бенуа не смог простить Дягилеву замалчивание его причастия к построению либретто и формированию образов спектакля, в частности идеи с эффектным появлением главной героини. Можно заметить недопонимания с Фокиным, когда Бенуа, увлекаясь моментами балетной режиссуры, целесообразно посоветовал балетмейстеру вынести хор на сцену в «Золотом петушке» (1913–1914), а последний забыл это отметить.

В «Воспоминаниях о балете» Бенуа подробно останавливался на особенностях своей работы над декорациями и костюмами к опере «*Соловей*» (1914) Стравинского, где было много балетного [4, с. 527]. На примере этого рассказа видно, что Бенуа и в этом случае горячо вторгался в режиссуру и снова ссорился с Дягилевым, в частности, из-за неосуществления необходимых, по мнению художника, мизансцен. Здесь также художник сообщал о своем опыте преодоления эклектизма в оформлении спектакля путем прямого обращения к источнику – китайскому лубку, применяя изображения из народных картинок под задачи балетного театра.

Бенуа понимал природу оперы и балета, прежде всего, как зрелища, и справедливо видел в балете зрелище привлекательное зрительно [4, с. 526]. Поэтому он считал, что в театре важно, чтобы работали художники, имеющие оригинальный художественный язык. В своих воспоминаниях Бенуа сообщал, что он предложил пригласить на постановку «Золотого петушка» Н.Гончарову, и сам составил план спектакля, который она приняла. Дальнейшая критика декораций Гончаровой происходила из-за разницы в их вкусах. Однако трудно не согласится с Бенуа, который справедливо заметил в ее подходе перегруженность изобразительного над хореографическим. Действительно, на таком активном декоративном заднике рисунок движений и значимость танцовщика совершенно терялись.

Некоторые исследователи называют А.Бенуа родоначальником «традиционализма» в театре, направления, которое черпало содержание и формы современного искусства в древних эпохах (древние Египет и Греция, средневековая Франция). Однако это не совсем кор-

ректно. Бенуа вдохновлялся не только любимыми моментами прошлого, но им двигали личные наблюдения жизни и воображение, и в этом смысле как художник он развивался по пути синтеза. Кроме того, не следует забывать, что такая тенденция была в духе времени не только в театре: например, реминисценции на искусство прошлых эпох в форме неоклассицизма, необарокко, неоготики были одной из ветвей европейского стиля модерн в архитектуре, а также такого рода тенденции наблюдались в живописи и графике этого периода. Его пассеизм, в том числе в области театра, был во многом субъективен, а также связан с общими установками «Мира искусства» на сохранение уходящего мира *изящного искусства* и красоты, на «искусство для искусства».

Формы пассеистического мышления в изобразительном и театрально-декорационном искусстве этого периода нередко сочетались с элементами модернизма, в частности, с примитивизмом и декоративизмом. Деятелей музыкального театра волновали вопросы грани между «осязаемой явью» (реалистическим) и «философическим воображением» (декоративным) [1], что давало возможность пробовать разноликие варианты театрального решения. Отсюда закономерно, что Бенуа – наблюдатель художественной жизни, современный «служитель Аполлона», знаток балетного театра и художественный критик, очень хорошо понимал возможности и ценность многостилья в музыкальном театре.

***Балет «Петрушка» (1911)*** [2, с. 401; 12, с. 84–89]. Выражение психологизма образов и выражение национального менталитета «отзывчивости русской души» (речь Достоевского о Пушкине) явилось одним из главных достижений в искусстве балета этого периода, что нашло свое непосредственное отражение в балете «Петрушка», осуществленном дягилевской антрепризой. В этой знаменитой и знаковой для времени и искусства постановке приняли участие И.Стравинский, А.Бенуа, М.Фокин, на творческом пути которых она стала исторической вехой [6, с. 367-377], а для балетного театра образцом отечественного синтеза искусств периода модерн.

Первое обращение Стравинского к сказке осуществилось в создании музыки для балета «Жар-Птица» (1910). Что касается «Петрушки», то композитором сначала была сочинена некая симфоническая музыка, а потом он нашел ей название – Петрушка. Моду на применение не балетной музыки для танца ввела Дункан, что во многом давало свободу для применения сложной музыки в балете.

Бенуа знал об особенностях работы для театра во многом от Бакста, который пробовал свои силы в балетных постановках значительно раньше «Русских сезонов». Так в 1903 году Бакст оформил спектакль «Фея кукол» в постановке братьев Н. и С.Легат, темой которого была история о лавке кукол 1850-х годов [6, с. 76–82]. Бенуа восхищался этой работой своего друга. Он считал, что Бакста вдохновила коллекция народных игрушек, принадлежащих Бенуа. Можно сказать, что в некоторой степени создатель «Петрушки» осмыслил этот опыт и в работе над своим спектаклем также черпал вдохновение из этой коллекции.

В первый сезон в Париже Фокин как хореограф и Бенуа как либреттист и художник работали вместе над балетом «Павильон Армиды» (1909) на музыку Н.Черепнина. Как известно Бенуа был увлечен культурой и стилистикой XVIII века, что в полной мере отразилось в этой элегантной, эстетически изысканной постановке, которая имела заслуженный успех.

Балет «Петрушка» стал новым счастливым опытом для Бенуа, как либреттиста и оформителя балетного спектакля, а для Фокина – инновационным хореографическим высказыванием в плане свободы в применении ритма для создания выразительных образов и характеров. Премьера «Петрушки» состоялась в театре Шатле в Париже 13 июня 1911 года. В своих воспоминаниях о работе над этим балетом Александр Бенуа написал отдельно [4, с. 514–524]. Художник делал несколько постановок этого балета, но в конце жизни отметил, что лучшей была первая. О «Петрушке» была размешена статья в журнале «Аполлон» (1911, № 6). Фокин подробно осветил работу над этой постановкой в своих воспоминаниях балетмейстера [10, с. 277–290].

Рассмотрим подробнее либретто и некоторые особенности художественных подходов Бенуа в оформлении отдельных сцен. В окончательной форме либретто имело подзаголовок «Русские потешные сцены в четырех картинах» (или бурлескные сцены). В «Петрушке» Бенуа сочетал два визуальных стиля, согласуясь с логикой либретто и общим замыслом. Первая и четвертая сцены представляли собой масленичные гуляния на Адмиралтейской площади в Санкт-Петербурге в 1830-е годы. Декорации и костюмы этих сцен были решены в реалистическом ключе с элементами стилизации и фольклора, в отдельных моментах с исторической точностью воспроизводящих стиль эпохи николаевского правления. В ярмарочных гуляниях участвовали девушки в кокошниках, купцы, цыгане, медведь, ряжен-

ные под животных, фокусник с куклами и другие персонажи, представляющие пеструю, нарядную, выразительную толпу. Вторая и третья сцены были связаны с миром фантазии, в которых была представлена невидимая жизнь кукол в опоре на театр масок. Главными персонажами являлись беззащитный и жалкий Петрушка, воплощающий тему «маленького человека», бездушная кукла Коломбина и безжалостный Арап – образ злого начала, символистская идея, предложенная Бенуа. Воображаемый мир кукол был решен художником в стиле новых веяний, в частности, пересекающихся с «Бубновым валетом», примитивизмом, отчасти с фовизмом. В этом аспекте можно заметить результат его исследовательской работы и его чувство времени, влияние современного увлечения провинциальными вывесками, расписными подносами и лубком. Четвертая сцена спектакля ознаменовалась встречей реального мира и мира фантазии, человеческих реакций и «некукольных» психологических переживаний, и, наконец, явлением «непознаваемого символа», когда «убитый» Петрушка грозил Фокуснику. В образе последнего исследователи замечали личные аллюзии художника на Дягилева. В этой постановке пассеизм Бенуа сочетался с «колокольчиками» новых идеистических и визуальных символистских тенденций.

***Некоторые выводы***. Сегодня размышления и художественная критика А.Бенуа в его «Воспоминаниях о балете» являются одним из важных источников осмысления развития русского балетного театра рубежа XIX–XX веков и во многом понимания природы и духа балетного спектакля в целом. На последней странице своих воспоминаний он писал: «Мне жалко, что из состояния чего-то замкнутого – но сколь в своей замкнутости очаровательного и изысканного! – балет превратился в нечто общедоступное и всемирно распространенное. С другой стороны, это в порядке вещей, и я утешаю себя мыслью, что ныне под всякими долготами и широтами, в странах, управляемых самыми разнообразными режимами и заселенных самыми разнородными расами, могут найтись такие же восприимчивые натуры, какими были мы, когда впервые оценили балет» [4, с. 544)].

Получив личный опыт в музыкальном театральном оформлении в таких разных постановках как «Павильон Армиды» (1909), «Петрушка» (1911), «Соловей» (1914) и других, А.Бенуа вывел новаторскую для своего времени идею о плодотворном сосуществовании *многообразия стилей* в театральном искусстве.

Балет «Петрушка» явился замечательным примером Гезамткунстверка по-русски. В этом поистине национальном балете произошло счастливое соединение музыки, сценографии и хореографии, прозы и фантазии, зрелищности и острого психологизма. В стилистическом отношении, работая как либреттист и декоратор, Бенуа сочетал здесь санкт-петербургский городской фольклор – ярмарочные гуляния и лубок, элементы европейского романтизма и восточную экзотику, черты реализма, отчасти символизма и новых авангардных направлений. Этот балетный шедевр до сих пор является визиткой русской культуры и русского балета во всем мире.

### *Литература*


1. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М.: Искусство, 1966. 244 с.
2. Балет. Энциклопедия / Гл. редактор Ю. Н. Григорович. М.: Изд. Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах, книги первая, вторая, третья. Том I. М.: Наука, 1993. 711 с.
4. Бенуа А. Мои воспоминания в пяти книгах, книги четвертая, пятая. Том II. М.: Наука, 1993. 742 с.
5. Голейзовский К. Карнавал. Стихи. Сост. и автор предисловия Н. К. Голейзовский. М.: Юнифир, 1992. 47 с.
6. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. Л.: Изд. Искусство, 1971. 526 с.
7. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета. М.: Лань, Планета музыки, 2008. 560 с.
8. Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. М.: Изд. Искусство, 1988. 292 с.
9. Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. 381 с.
10. Фокин М. Против течения: воспоминания балетмейстера: сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. 596 с.
11. Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л.-М.: Искусство, 1965. 216 с.
12. Davis, Mary E. Ballets Russes style. Diaghilev’s Dancers and Paris Fashion. – London: Reaktion books, 2010. 251 p.

*Марья Гендова (Петербург)*

# Социокультурное отражение Серебряного века в русском балетном искусстве (на примере образа птицы в творческих исканиях хореографа Михаила Фокина)

Серебряный век, бесспорно, оставил свой след в балетном искусстве. Новая эпоха сменила не только самих персонажей – из балетов исчезли феи, принцессы и короли, она серьезно повлияла на архитектонику балетного спектакля. На смену роскошным и многоактным балетам М.Петипа в барочно-классицистическом стиле, пришли камерные одноактные постановки разных балетмейстеров.

Так, на рубеже XIX–XX веков появились балеты-миниатюры, по форме уже близкие к эпохе Серебряного века, но по содержанию еще тяготеющие к уходящей имперской культуре. Это балет М.Петипа «Роман Бутона Розы и Бабочки», планируемый к Рождеству 1904 г., балет братьев С. и Н.Легат «Фея кукол»,1903г., балет М. Петипа «Фетида и Пелей» – парадный спектакль по случаю визита немецкого кайзера Вильгельма II с семьей в 1897г. и другие.

Однако истинным откликом на искания Серебряного века по форме и содержанию оказались постановки молодого и смелого тридцатилетнего Михаила Фокина, который в течение короткого периода времени – 1905–1912 – создал цикл самобытных хореографических спектаклей, уклонившихся от традиционного балетного дуализма. Безусловно, тема столкновения добра и зла присутствовала в спектаклях Фокина, однако в них проступало новое – б*о*льшая географическая «адресность», сосредоточенность на русской теме, кристаллизацию получал литературный приём – психологический портрет персонажа.

В своих работах М.Фокин не просто визуально уменьшал объём спектакля – постановки отличались лаконичностью и камерностью. Этим действие балетмейстер сосредоточивал взгляд зрителя на философско-психологической глубине спектакля, делая духовное наполнение балета более зримым, более детальным, более персонифициро-

ванным и индивидуальным. При М.Фокине балетное искусство, ранее считавшееся исключительно элитарным и императорским, развернулось в сторону более широкой аудитории и оказалось интересным для неё, и в этом заслуга хореографа.

Под влиянием тенденций Серебряного века – поиск ценностных ориентиров, внутренний социальный и культурно-исторический слом, мощное проявление символизма и множественность вопросов о дальнейшем развитии – хореографические искания Фокина оказались удачным примером того, как сложносочиненная «какофония» культуры может обеспечить создание новой модели балетного искусства – предельно лаконичной, но бесконечно насыщенной содержанием. Кстати, данная тенденция проступила и в литературе: на смену большому роману пришли небольшие рассказы и пьесы.

В фокинской балетной модели органично соединились три компонента: к традиционному союзу «музыка+танец», добавилось театрально-декорационное искусство, выступивший на этот раз как равный, а не вспомогательный «компаньон».

Это привнесение  позволило усилить психологизм и реализм балетного сюжета, придав ему очертания творимой истории, подтолкнув хореографическую мысль к осмыслению пластического жеста на балетной сцене. В результате каждый персонаж хореографа получал не только свой хореографический лейтмотив, но и свой пластический облик и почерк.

Пожалуй, в этом нюансе и кроется суть диалога М.Фокина с М.Петипа. Этот аспект можно считать укрупнением и углублением идей М.Петипа – о духовной наполненности и осмысленности хореографии, о её глубине, называемой балетным симфонизмом. Так, если М.Петипа можно назвать симфонистом формы, то М.Фокина – симфонистом содержания.

Эпоха Серебряного века изобиловала символами и аллюзиями, т.е. открывала за внешней простотой глубинные содержательные поля. Потому, интересно попытаться их увидеть и осмыслить в постановках хореографа на примере образа птицы – крупнейшего мифопоэтического символа свободы духа, символа обновления и текучести времени, символ переменчивости.

Итак, среди работ Фокина знаковыми «орнитологическими» творениями следует назвать миниатюру на музыку К.Сен-Санса – «Лебедь» (1908) и балет на музыку И.Стравинского «Жар-птица» (1910). Отметим, что к образу птицы хореограф вернется в опере-

балете «Золотой петушок» (1914) на музыку Н.Римского-Корсакова. Не будем забывать и о признанном шедевре Л.Иванова, М.Петипа и П.Чайковского – балете «Лебединое озеро» (1895), где впервые возникает двойственный образ птицы. Интересно, что появление перечисленных птичьих образов на русской балетной сцене укладывается во временны́е рамки Серебряного века – 1890-е – 1914 гг.

Итак, первое поэтическое обращение к образу птицы, во многом романтизированное, но имеющее ощутимое чувство тревоги, трагизма и всё-таки оптимистической надежды, происходит у Фокина в 1908 г., когда хореограф за считанные минуты создаёт для Анны Павловой образ Лебедя как импровизацию на музыку К.Сен-Санса. Несмотря на сиюминутность рождения миниатюры (которая лишь со временем получит дополнительное прилагательное «умирающий»), балетмейстер не воспринимал её как проходную – на это указывает наличие развёрнутых комментариев от самого хореографа об особенностях исполнения номера [2].

Знаковой чертой, подчеркивающей эмоциональную, духовную, философскую глубину и вневременную ценность миниатюры, является указание хореографа на фон для исполнения номера. Балерине следует появляться не в пространстве чёрного задника сцены и луча, высвечивающего её фигуру, ей должно возникать в левой, дальней кулисе на небесно-голубом фоне, символизирующем собой горизонт, т.е. надежду на новый день и на будущее, которое пока туманно и окутано грустью – склонённая головка балерины, сложенные руки-крылья.

Ведо́мая надеждой, тихо пробуждается неподвижная фигурка в белой пачке и головном уборе из лебяжьих перьев, медленно начинает скользить с первыми звуками виолончели, оттененными звучанием арфы. На наличие надежды указывает и сама музыка К.Сен-Санса, созданная композитором в мажорной тональности.

Миниатюра «Лебедь» построена на нескольких движениях – это бисерное, непрерывное перебирание ногами – *pas de bourres suivi* и мягкие, широкие взмахи трепетных рук-крыльев. Заметим, что эти два «компонента» соотносятся друг к другу как основная мелодия и контрапункт.

Верх балерины – корпус, руки-крылья, голова – неспешная мелодия с паузами, рассказывающая о жизни с её надеждами и перипетиями; ноги – не замолкающий контрапункт, символический образ дней, часов и минут жизни, символ её нескончаемости и быстротеч-

ности. Потому, как только скольжение затихало – затухал и сам поэтический рассказ гордой, сильной и трогательной птицы.

Это последнее замечание о сущности птицы принципиально важно, ведь, если в балете Петипа-Иванова образ Лебедя – сказочно-романтичный и пассивный – по сюжету заколдованная девушка-птица находится во власти злого гения Ротборта, она ведóма, то в миниатюре Фокина Лебедь – существо самостоятельное, ищущее, борющееся, а потому надеющееся.

И в этом смысловом ключе, данный образ птицы сравним с поэтическим отражением истории нашей страны. Лебедь Фокина, исполняемый на голубом заднике сцены, поэтически рисует облик России, скорбящей об уходящем имперском блеске, но при этом открыто смотрящей в будущее, надеющейся на обновление и жизнь в новых реалиях. В связи с этим предположением, образ Лебедя, сравним с чеховским «Вишневым садом» – темой усадьбы как родового гнезда и темой дачи – как врéменного места для уютного отдыха летом.

Заметим, что интонации поиска и надежды, созвучные фокинскому Лебедю – образу России, угадываются в поэтических строках К.Бальмонта («Белый лебедь»,1897).

*Белый лебедь, лебедь чистый,*
*Сны твои всегда безмолвны,*
*Безмятежно-серебристый,*
*Ты скользишь, рождая волны.*
*Под тобою — глубь немая,*
*Без привета, без ответа,*
*<…>*
*Над тобой — Эфир бездонный*
*С яркой Утренней Звездою.*
*<…>*
*Символ нежности бесстрастной,*
*Недосказанной, несмелой,*
*Призрак женственно-прекрасный*
*Лебедь чистый, лебедь белый!*

Завершая рассуждения о проявлениях Серебряного века в балетном искусстве на примере первого «орнитологического» образа в творчестве М.Фокина, отметим важный балетоведческий аспект: миниатюра «Лебедь» – один из первых балетных монологов, строящих-

ся на основе ценностно-поэтического смысла, а не на принципе технической виртуозности, свойственной вариации – основе сольного танца XIX века.

Эта деталь, крайне важна. М.Фокин уже в начале 1900-х годов нащупывает монолог как новую и перспективную хореографическую форму, получающую широкое развитие в творчестве крупнейших балетмейстеров второй половины XX века. Наиболее масштабно форма монолога раскрылась в творчестве Ю.Григоровича – монологи главных героев в балетах «Легенда о любви», «Спартак», «Иван Грозный».

Как мы отметили ранее, в творчестве М. Фокина, было несколько обращений к образу птицы. Абсолютно иным осмыслением образа птицы и образа России становится загадочная Жар-птица.

Известность этот сказочный персонаж в русской народной культуре получил еще в XVIII веке, затем – в XIX столетии, он возник сразу в двух произведениях: «Сказка о Иван-царевиче, Жар-птице и Сером волке» как составная часть сборника А.Афанасьева и в сказке П.Ершова – «Конек-горбунок». Однако, несмотря на свою популярность, чудо-птица оставалась диковинкой для балетной сцены.

Сам хореограф по этому поводу замечал, что «Жар-птица – самое фантастическое существо народной сказки и, вместе с тем, наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, которая бы целиком подошла к балету» [3, С.254].

Извечный вопрос культурной самоидентификации, обострившийся в эпоху Серебряного века, – «Кто мы?» и «Куда двигаться России в своем развитии?», довольно оригинально был разрешён именно М. Фокиным, создавшим в 1910 году балет «Жар-птица».

Фокин в своей постановке довольно смело обозначил позицию восприятия облика России как государства славянофильского направления с уникальным путём развития. М.Фокину в этой постановке удалось воплотить в хореографию поэтическую мысль Ф.Тютчева (1866).

*Умом Россию не понять,*
*Аршином общим не измерить:*
*У ней особенная стать —*
*В Россию можно только верить.*

В результате такой ассоциативно-метафорической и пластическо-хореографической находке хореографа, облик Жар-птицы оказался тем удивительным «сфинксом», который танцем раскрыл мир особой духовности, загадочности, щедрости и пестрой многоликости России.

Именно, с таким неповторимым обликом России – её культурным «лицом» решили знакомить западный мир организаторы знаменитых «Русских сезонов». Балет «Жар-птица» как хореографическая находка М.Фокина, расцвеченная композиторским талантом И.Стравинского и пером художников Л.Бакста и А.Головина – пример превосходной формы самопрезентации национальной русской культуры на Запад [см. подробнее 1, С.24].

Этот шаг стал, по сути, продолжением традиции Парадных балетов – культурно-дипломатических изысков Императорского Двора по случаю визитов иностранных гостей, но с несколько иными акцентами. Теперь эта, уже ранее апробированная форма стала моделью продвижения русского искусства на мировую арену.

Обратимся, к доказательству нашей точки зрения, попутно вспомнив, стихотворные строки К. Бальмонта, написанные им в стихотворении «Жар-птица» (1903).

Эту чудную Жар-Птицу я в руках своих держу,
Как поймать ее, я знаю, но другим не расскажу.
<…>
И меня поймут лишь души, что похожи на меня,
Люди с волей, люди с кровью, духи страсти и огня!

Итак, создав спектакль «Жар-птица» Фокин показал самобытный облик России, ухватив в образе фантастической птицы суть души России и подчеркнув в ней шлейф восточных мировоззрений – быть осмотрительной, никогда не примерять «платья с чужого плеча», но всегда внимательно изучать, всматриваться, чувствовать, а затем, на основе накопленного опыта, создавать нечто своё – самобытное.

Как же проявилось это в хореографии?

Восточные интонации, семантически присущие облику огненной птицы, проявились в обилии мягких, вьющихся-взмахивающих движений рук, в особенных – полупрофильных, точёных остановках-позах исполнительницы. Танцу свойственно множество движений, когда танцовщица, опускаясь на колено, подчёркивает контур лица и

выразительность глаз, проводя графично-напряженными кистями близ подбородка и скул. Танец, несмотря на напевность и текучесть, яркость и стремительность торжествующих прыжков, отличается остротой вращений, резкими – настораживающими, всматривающимися – остановками.

Костюм, созданный для Т.Карсавиной – первой исполнительницы партии Жар-птицы, отличался своей необычайностью и фантазийностью. Он не имеет ничего общего с традиционной балетной пачкой, пришедшей из Европы. Л.Бакст придумывает роскошное одеяние, напоминающее полупачку-юбку, обильно расшитую жемчугами и драгоценными камнями, снизу дополненную укороченными шальварами. Верх костюма представлял собой богато декорированный лиф. Особого внимания заслуживал головной убор – две тугие косы украшены нитями жемчуга и пестрой шапочкой из длинных перьев. Визуальный облик сказочной Жар-птицы дополнялся множеством браслетов на предплечье и кистях танцовщицы. Таким образом, Жар-птица действительно представляла собой образ неповторимой и загадочной Дивы, источающей свет.

Отличительным пластическим штрихом Жар-птицы у Фокина становилось бесконечное трепетание кистей рук. Героиня, словно сбрасывала с кончиков пальцев огненные искорки, привлекая к себе, очаровывая и при этом оставаясь тайной.

Внимательно анализируя центральный дуэт Иван-Царевича и Жар-птицы, мы видим, что Иван-Царевич, подходя к Жар-птице, немного отклоняется от неё, старается держаться на расстоянии вытянутой руки: его слепит, иногда опаляет жар этой неведомой птицы. При этом Царевич обращается с ней как с равной, понимая, что перед ним существо равнозначное по статусу. В этом смысле, мы ощущаем уважительное отношение чужака к волшебной птице (интерес к России).

Ранее мы отметили свободолюбивость, самостоятельность и умение создавать новое, осмысляя прежнее как самобытные черты нашей страны. Есть ли их отклик в балете?

Думаем, да! Жар-птица – знаковый, но не центральный персонаж балета, главный в этом сюжете Иван-Царевич, отправляющийся на спасение своей возлюбленной – Ненаглядной Красы. Тем не менее, хореографически Жар-птица является важнейшим персонажем балета, двигающим действие. Её танец построен на больших полетных

прыжках, вращениях, сольных триумфальных монологах, исполняемых с королевским шармом в центре волшебного Дивного сада.

Более того, это единственный женский персонаж балета М.Фокина, танцующий в пальцевой обуви (на пуантах), что подчёркивает уникальность России. Даже в итоге «схватки» с Иван-Царевичем Жар-птица не уступает, а лишь одаривает Царевича заветным пером и улетает непокоренной.

Таково, на наш взгляд, философское, историко-культурное и аксиологическое осмысление балета «Жар-птица». Ценнейшим достижением фокинской репрезентации облика России через образ Жар-птицы оказалось не только открытие русской культуры для европейцев, но и воплощение на балетной сцене идеи крупнейших русских философов – Н.А.Бердяева и Ф.М.Достоевского.

Подводя итог нашему рассуждению о формах отражения Серебряного века в отечественном балетном искусстве начала прошлого века, отметим, что это влияние можно разделить на балетоведческое и социокультурное. Каждое из направлений имеет свою самостоятельную ценность.

Социокультурный контекст отобразил тенденции, свойственные искусству в целом – поиск путей развития, размышления на тему облика России, поиска её уникальности. Балетоведческий контекст хотя и имеет локальный характер, но значимость его высока. Эпоха Серебряного века повлияла на балетное искусство в нескольких направлениях.

Изменилась форма спектакля – она приобрела камерность. Изменилось содержание – на смену обобщенным королям, принцам, принцессам, амурам и феям, пришли персонажи с чёткой «географической пропиской», развёрнутыми психологическим и пластическим портретами. Благодаря, М.Фокину в балет проникли темы «большой» литературы, подготовив «почву» для новых сюжетов XX века (прежде, всего темы борьбы, как ни покажется это странным).

Не оставил балетный Серебряный век без внимания и наследие прошлого. Так, именно, под влиянием пластических находок М.Фокина, в середине 1930-х гг. преобразилось «Лебединое озеро», когда А.Ваганова (создававшая свою редакцию балета), добавила «лебединые» руки в творение Л.Иванова.

Заметим, что тема влияния эпох на искусство бесконечна. Поскольку последнее в этом диалоге выступает и как «губка» и как

«зеркало», то наши размышления в этом вопросе предполагают многоточие…

### *Литература*

1. Полисадова О.Н. Театрально-хореографические новации первых сезонов «Русского балета» // Новое искусствознание. – СПб. – №1. – 2020. С.22-29.

2. Фокин М. М. Умирающий лебедь. Л.:Музгиз,1961. 32с.

3. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма. Л – М.: Искусство, 1962. 639 с.

*Данила Любимов (Нижний Новгород)*

# Балет трёх репетиций: загадки и парадоксы «Карнавала» М.М.Фокина

Музыкальный театр (опера, оратория и балет) – редкое явление в творчестве великого немецкого романтика Роберта Шумана (1810–1856). Как автора единственной оперы «Геновева» и нескольких сочинений для оркестра, хора и солистов, его сложно назвать апологетом сценического искусства.

Общеизвестно, что значительную часть его жанрового наследия составляет камерная и сольная фортепианная музыка. Однако дарованию мастера миниатюр свойственно ощущение пластичности. Ритмы вальса, лендлера и других танцев пронизывают многие произведениях Шумана. Также танцевальное начало декларируется композитором в названии отдельных сочинений («Танцы Давидсбюндлеров» ор. 6, Арабеска ор. 18, «Солдатский марш», «Сицилийский танец» из цикла «Альбом для юношества» ор. 68, «Вальс», «Фантастический танец» из цикла «Листки из альбома» ор. 124).

XX век открыл новую страницу интерпретации музыки Роберта Шумана: в прошедшем столетии часть инструментальных произведений композитора нашла неординарное хореографическое решение. Первый шаг к театрально-сценическому воплощению его сочинений находим в практике «босоножек» (Л.Фуллер, М.Аллен, А.Дункан). Опыт включения небалетной музыки в свой хореографический репертуар (обращение к отдельным частям симфоний, концертов, сонат разных композиторов) позволил им расширить круг музыкальных образов и стереть жанровые границы. С этого времени любая музыкальная композиция, не предназначенная для танца, смогла получить пластическую интерпретацию. В отечественной балетной практике выделим имена А.Горского (1871–1924) и М.Фокина (1880–1942). Следует признать, что если в репертуаре «босоножек» и Горского музыка Шумана была крайне редким явлением, то в деятельности Фокина фортепианные опусы немецкого композитора стали настоящей лабораторией создания балетных спектаклей. Показа-

тельным примером в этом отношении является «Карнавал» как образец оригинальной жанровой модуляции небалетного сочинения на балетную сцену. Проследим путь превращения фортепианной сюиты композитора в балетную форму.

Первый эксперимент с воплощением шумановского цикла состоялся 20 февраля[106] 1910 года. К этому времени тридцатилетний Михаил Фокин, создатель многих балетов Императорского Санкт-Петербургского театрального училища и Мариинского театра, автор первых балетных спектаклей Русских сезонов С.П.Дягилева в Париже, уже зарекомендовал себя как революционер балетного искусства. Действительно, парадоксальное мышление отечественного мастера сцены, применение небалетного музыкального материала в качестве основы театральных постановок привело к радикальному обновлению художественного языка танца. Модуляция фортепианной сюиты Шумана в балет не стала исключением.

Приступая к разговору об истории хореографического прочтения «Карнавала», скажем, что одноименный спектакль[107] впервые возник еще до фокинской интерпретации. Г.Н.Добровольская, автор книги «Михаил Фокин. Русский период» указывает, что балет «Карнавал» был поставлен на сцене Санкт-Петербургской консерватории за три месяца до февральской премьеры Фокина. Г.Добровольская связывает постановку «Карнавала» с именем американской танцовщицы М.Аллен, в спектакле которой появлялись «нимфа, неуклюжий мужик, веселые школьники, маленький гном» [6, с. 273]. Несмотря на общее название, музыкальный материал танцевального выступления Аллен основывался не на пьесах «Карнавала» Шумана, а на звучании другой фортепианной сюиты композитора – «Бабочки» ор. 2 (1830-1831) с отанцовыванием всех 12 номеров цикла. Вопрос о том, как прозвучали тогда «Бабочки»[108] – в авторской фортепианной, либо же

---

[106] Американский писатель, журналист, историк и критик балета Ричард Бакл в книгах «Дягилев» [14, с. 165] и «Вацлав Нижинский. Новатор и любовник» [2, с. 147] указывает, что премьера балета «Карнавал» на музыку Р. Шумана состоялась не в феврале, а накануне Пасхи (Великого поста) 5 марта 1910 года в Петербурге. Скорее всего, такое расхождение с датами премьерного показа обусловлено другим времяисчислением.

[107] Через три года после сценического решения Фокина в Петербурге другой известный отечественный хореограф – А. А. Горский – поставил балет «Карнавал» в Москве на сцене Большого театра (8 декабря 1913). Интересно отметить, что в музыкальный материал спектакля Горского вошли сочинения различных авторов (Р. Дриго, Л. Делиб, К. Сен-Санс, И. Брамс, А. Ю. Симон, А. Г. Рубинштейн, А. К. Глазунов и др. композиторы).

[108] Удивительным совпадением является то, что в 1912 году для Мариинского театра Фокин готовит новую балетную премьеру, в которой хореограф снова обращается к небалетному опусу Шумана «Бабочки» (в оркестровке Н. Н. Черепнина). Спустя два года (1914) этот балет

оркестровой версии – пока остается открытым. К сожалению, автору не удалось найти подробной информации о деталях балета Аллен[109].

Рождение замысла «балетного» «Карнавала» можно назвать неожиданным и счастливым событием в хореографическом театре Фокина. После триумфального покорения французской столицы и возвращения балетмейстера на родину в Петербург двое студентов Технологического института – молодой поэт П.П.Потемкин (1886–1926) и редактор юмористического журнала «Сатирикон» М.Г.Корнфельд (1884–1978) – обратились к нему с театральным заказом. 20 февраля в зале А.И.Павловой прошел благотворительный вечер под названием «Карнавал»[110], во время которого зрители впервые смогли не только приобщиться к бессмертной музыке Шумана, но и увидеть балетное действо.

Название маскарадной ночи, праздника переодеваний «Большого костюмированного бала», подтолкнуло Фокина обратиться к шедевру композитора: «…они [Потемкин и Корнфельд] бы хотели, чтобы я [Фокин] поставил какой-нибудь небольшой балет. Я сразу назвал “Карнавал” Шумана. Название бала навело меня на эту мысль. Я давно любил эту музыку, и она лежала в группе нот, кандидатов для моей постановки, но плана ясного у меня еще не было» [13, с. 118]. Интерес к музыке Шумана с ее пестрым, разнообразным содержанием не был в творческой судьбе Фокина мимолетным и случайным. Дух карнавала, атмосфера торжества и радостной приподнятости – ключевые особенности искусства начала XX века. Россия познакомилась с такими увеселительными мероприятиями еще в XVIII столетии – сначала при правлении Петра Первого, затем при Елизавете Петровне и Екатерине Второй. В период царствования Николая II интерес к театрализованным развлечениям возродился, и в моду вошли «Костюмированные балы». 11 и 13 февраля 1903 года по распоряжению императора театральные балы впервые состоялись в Зимнем дворце Санкт-Петербурга.

---

окажется в репертуаре Русских сезонов Дягилева в Париже. С течением времени данный балет увидит свет театральной рампы в нескольких европейских странах.

[109] Г.Н.Добровольская пишет, что танцевальная программа Аллен сохранилась в архиве Фокина.

[110] Это название упоминает сам Фокин. Относительно названия театрального вечера зарубежные (Р.Бакл, А.Хаскелл) и отечественные исследователи (В.М.Красовская, Г.Н.Добровольская, А.Б.Деген, И.В.Ступников) единодушны во мнении, что организаторы журнала «Сатирикон» проводили ежегодное представление «Большой костюмированный бал».

Атмосфера карнавальных гуляний и встреч не могла не привлечь внимание творческой интеллигенции Серебряного века. Артистическая богема, состоящая из театральных деятелей, музыкантов, поэтов, писателей и художников, испытала на себе заметное влияние этого явления. Интерес к старинным жанрам и формам привел к тому, что представители различных видов творчества (литература, живопись, музыка, театр) обращаются к темам, сюжетам, героям средневековой Франции, Англии и Германии. В произведениях иностранных и русских авторов прочитываются изображения странствующих трубадуров, сцен с участием актеров-музыкантов и поющих менестрелей с гитарой, лютней, картины тайных ночных встреч при лунном свете, свиданий в садах и парках.

Среди всего вышеперечисленного наибольшее признание получили маски итальянской театральной комедии dell'arte: Панталоне, Арлекин, Бригелла, Скарамучча, Капитано, Ковьелло, Коломбина и герой французского ярмарочного театра Пьеро. Популярность этих персонажей возросла в поэзии, литературе, живописи и театральном искусстве. В описании отдельных масок русские авторы (Н.С.Гумилев, А.А.Ахматова, И.Северянин, А.А.Блок, С.Черный и др.) активно прибегают к эпитетам и метафорам, детально прописывающим движения и поступки героев.

Отечественные художники рубежа веков (К.А.Сомов, А.Н.Бенуа, А.В.Шевченко, В.И.Шухаев, З.Е.Серебрякова, М.П.Бобышов и многие др.) уделяли особое внимание внешнему виду самой маски и ее фону. Их цветовые решения соответствовали традициям предшествующих эпох: полотна живописцев прошлых времен и XX века всегда узнаваемы благодаря иконографии театральных масок (особенно неизменны образы Арлекина и Пьеро).

Режиссеры-драматурги (например, В.Э.Мейерхольд) пытаются передать характер определенной маски в действии и конкретной ситуации. Сфера карнавального праздника также привлекает и балетный мир[111]. Инсценировка небалетной музыки Шумана «Карнавал» всецело вписывается в контекст своего времени. О процессе создания

[111] Выстраивается список хореографических работ, посвященных шутовской маскарадной тематике. Это опера-балет А. Кампра «Венецианский карнавал» (1699), балет И.И.Вальберха «Арлекин» (1819), балет Р.Дриго «Арлекинада» (1900) в постановке «отца балетных устоев» М.И.Петипа, три спектакля с одинаковым названием «Карнавал»: сценический вариант М.М.Фокина (1910), хореография А.А.Горского (1913), интерпретация М.М.Мордкина (1920-22).

спектакля и жанровой трансформации шумановского оригинала мы узнаем на страницах очерка Фокина «Против течения».

Фокин – режиссер и главный сценарист «танцевального» «Карнавала» – выстроил сюжетную фабулу и драматургию, где главными действующими лицами становятся четыре маски[112]. Балетмейстер признавал, что к этому его подтолкнули авторские заголовки пьес Шумана. Фокин проявил исключительную фантазию так, чтобы маски и другие герои спектакля (Есебий[113], Флорестан, Бабочки, Киарина, Эстрелла), лишенные у композитора театрального выражения, приобрели законченный художественный облик. По этому поводу Фокин писал: «Из указанных в нотах названий, таких как “Арлекин”, “Коломбина”, “Панталон”, “Пьеро”, “Бабочка”… – мне [Фокину] сразу представилась картина балета» [13, с. 118]. Воображаемый визуальный ряд привел хореографа к формированию основной идеи балетной постановки: «Это ряд отдельных характеристик, связанных между собой постоянным появлением неудачника Пьеро, смешного Панталона и всегда выходящего победителем из всех своих проказ и затей Арлекина. Небольшой сюжет вокруг любви Арлекина к Коломбине» [там же].

Тем самым, балет теряет оттенок автобиографичности и выражения внутреннего «я» Шумана. Вместе с ним исчезает и протестный композиторский подтекст сочинения (борьба «Давидова братства» против филистерства), который был знаком Фокину. В соответствии с эстетикой времени хореографа больше заботит жанровое наклонение спектакля, игра с масками условного театра представления, последовательность музыкальных номеров и лексика пластического языка (танцевальные па, движения, поддержки).

Фокин выбирает жанр балета-пантомимы, опираясь на его исключительную творческую природу. Пантомима прошла длительный путь исторического развития: от телесных подражаний мимов, клоунов и шутов до сценически театрализованных представлений в балетном искусстве. Как уникальный выразительный прием пантомима стала одной из излюбленных форм высказывания балетмейстера. Однако «старая» пантомима дивертисментного плана не отвечала установкам Фокина. Он видел в ней пустую жестикуляцию, схематич-

[112] Аким Волынский подчеркивает, что либретто балета написали Фокин и Л.С.Бакст. По мнению ученого, они изменили название пьесы «Pantalon et Colombine» («Панталон и Коломбина, №15), заменив его «Встречей влюбленных» [16, с. 22]. Бронислава Нижинская добавляет этот ряд именем А.Н.Бенуа [10, с. 36].

[113] В цикле «Карнавал» пьеса названа композитором «Eusebius» («Эвзебий», №5).

ность, за которой не следовал сюжет и балетная «правда». «Создать танец волнующий, возбуждающий» [13, с. 92], – такие задачи ставил перед собой хореограф. Как видим, в пантомиме балетмейстером достигался баланс между веком XIX и веком XX[114].

Форма танцевальной пантомимы стала главным элементом хореографических характеристик практически всех героев балета «Карнавал». Наиболее ярко язык жестов проявился у двух персонажей – Арлекина и Пьеро. Остановимся на каждом подробнее.

В балетной версии «Карнавала» образ Пьеро имел два сценических варианта. Первоначально партия героя была рассчитана на актера драматического театра, а не на профессионального артиста балета. Такой контраст был необходим режиссеру, чтобы пластически выделить Пьеро – его манеру поведения и игру – среди других действующих лиц спектакля. Возможно, этим объясняется жанровое определение Фокина (балет-пантомима).

В итоге роль Пьеро была доверена В.Э.Мейерхольду[115] (1874-1940). Наиболее удивительным здесь является то, что до фокинского балета, в 1906 году в Драматическом театре В.Ф.Комиссаржевской (Петербург) Мейерхольд выступил режиссером-постановщиком «Балаганчика» А.Блока. В фокинском спектакле Мейерхольд исполнил партию Пьеро. Талантливому актеру и режиссеру было непросто перевоплотиться в образ одинокого, меланхоличного героя на балетной сцене. Об участии Мейерхольда в постановке Фокин писал: «Это было его дебютом в совершенно новой области. Он оказался человеком из другого мира на первых двух репетициях. В жестах отставал от музыки. Много раз не вовремя “вырисовывался” и не под музыку “убирался” со сцены. Но к третьей репетиции совсем созрел наш но-

[114] Возрождение Фокиным жанра пантомимы на балетной сцене отсылало к естественности А.Дункан, опиравшейся на античные движения и жесты. Танцовщица на своих выступлениях (в частности, в Петербурге) демонстрировала публике пантомимические этюды, в которых призывала чувствовать движения своего тела. Ее опыты сопровождались небалетной музыкой К.В.Глюка, Л.Бетховена, Ф.Мендельсона, Ф.Шопена, Р.Шумана и др. композиторов.

[115] Мейерхольд – радикальный режиссер первой половины XX века. Апологет условного театра, ему принадлежат постановки драматических произведений «Сестра Беатриса (М.Метерлинк), «Гедда Габлер» (Г.Ибсен) и др., а также оперных сочинений: «Орфей и Эвридика» (К.В.Глюк), «Тристан и Изольда» (Р.Вагнер), «Электра» (Р.Штраус), «Борис Годунов» (М.П.Мусоргский), «Каменный гость» (А.С.Даргомыжский), «Пиковая дама» (П.И.Чайковский), «Соловей» (И.Ф.Стравинский). Отметим, что сотрудничество Мейерхольда и Фокина не ограничилось спектаклем «Карнавал» на музыку Р.Шумана. После премьеры балета (в 1911) режиссер пригласил Фокина на должность хореографа балетных сцен в постановке оперы Глюка «Орфей и Эвридика» на сцене Большого театра.

вый мимист, а на спектакле дал чудный образ печального, мечтательного Пьеро» [13, с. 119].

В мемуарной литературе о Мейерхольде и монографических исследованиях современников – очевидцев его исполнения (М.Корнфельд, С.Черный) нет описаний премьеры спектакля. Единственное свидетельство – воспоминания Б.Ф.Нижинской, позволяющие представить актера в партии Пьеро в несвойственном ему жанре балета. Сестра «Бога танца» сообщает: «На репетиции я [Б.Нижинская], к своей огромной радости, встретила знаменитого актера и режиссера Всеволода Мейерхольда, который играл роль Пьеро. Это был незабываемый Пьеро. Мейерхольд полностью использовал возможности оформления, созданного для спектакля Львом Бакстом. Полукруглая сцена была задрапирована мелко присборенным занавесом с множеством скрытых разрезов. Мейерхольд чрезвычайно изобретательно обыгрывал складки ткани. Все его появления на сцене были очень эффектными. Сначала из прорези занавеса высовывалась только его высоко поднятая – на grand développé – нога, а затем вся длинная белая фигура и руки, казавшиеся еще длиннее благодаря висячим рукавам. Иногда из отверстия в занавесе появлялась только голова Пьеро, его белое лицо и остроконечная шапочка» [10, с. 35].

Далее Нижинская красочно описывает свой небольшой дуэт с Мейерхольдом, поставленный Фокиным на музыку «Бабочек» и «Танцующих букв». Она пишет: «Подрагивание рук Мейерхольда прекрасно передавало трепетание бабочки под шапочкой. Он был весь в волнении, ему так не терпелось близко взглянуть на это прекрасное и недоступное создание. Когда же Пьеро обнаруживал, что бабочка исчезла, что ее нет под шапочкой, взгляд его был полон такого душераздирающего разочарования, такого отчаяния! Он грустно надевал шапочку, натягивал ее на лоб, а затем, повеся голову и безвольно болтая длинными белыми руками, медленно большими шагами пересекал авансцену и исчезал» [там же, с. 36].

Подводя итог разговора о первом варианте роли Пьеро, укажем, что Мейерхольд лишь один раз выступил в этом амплуа на «Костюмированном балу» в зале А.Павловой. По словам Фокина, великий актер явился первым и последним интерпретатором небалетной роли в балете «Карнавал». Вторая версия образа Пьеро представляла собой танцевальную партию. Однако, независимо от хореографического рисунка, «второй Пьеро» не потерял связь с пантомимой. Новая хорео-

графическая редакция была подготовлена Фокиным для Русских сезонов Дягилева в Париже.

Сам постановщик балета Фокин и étoile (этуаль) антрепризы Нижинский предстали в роли Арлекинов. Нижинскому эта партия принесла широкое признание и славу. О пластических особенностях воплощения данной партии, также обогащенной выразительными свойствами пантомимы, будет рассказано ниже.

Перейдем к интерпретации музыки Шумана в балете Фокина «Карнавал». Перенос инструментального сочинения на балетную сцену неизбежно рождает ряд вопросов: как фортепианная сюита композитора обрела оркестровую жизнь, каковы методы работы Фокина с музыкальным материалом и как соотносились фортепианная/оркестровая версии звучания небалетной музыки Шумана (в сопровождении рояля или симфонического оркестра).

Партитура шумановской сюиты, созданная группой русских композиторов, стала включать в себя 21 номер (вместо 20 пьес Шумана). Добавление одного номера произошло в результате того, что средняя часть «Valse allemande» («Немецкого вальса», по партитуре №16) – «Paganini» («Паганини», по партитуре №17) – обрела самостоятельную жизнь. А. К. Лядов, автор оркестровки «Paganini» («Паганини», №17), мыслил ее как самодостаточную пьесу, в конце которой, как напоминание, звучала тема «Немецкого вальса». Для Русских сезонов Дягилева в Париже структура музыки «Карнавала» стала содержать 22 номера. Фокин опирается на последовательность партитуры русских композиторов, однако вносит некоторые коррективы. В сценарии балета репризу «Reconnaissance» («Признательность», №14) хореограф выносит в следующий номер, предшествующий музыке «Pantalon et Colombine» («Панталон и Коломбина», №15). Также превращает репризу пьесы «Valse allemande» («Немецкий вальс», №16) в отдельный балетный номер, который значится у Фокина под №18. Тем самым, все пьесы сдвигаются по партитуре на один номер.

Проблема инструментального состава премьерного исполнения «Карнавала» до сих пор не прояснена: у исследователей нет единого мнения по этому вопросу. В некоторых источниках отмечается, что когда балет был показан в Петербурге в рамках «Костюмированного бала» музыка исполнялась так, как ее задумывал автор (т.е. под звуки фортепиано, играл пианист). Русский художник-график Ю.П.Анненков называет имя пианиста Пышнова, который не вошел в историю отанцовывания «Карнавала» Фокина. Другие исследователи считают, что премьера

балета прошла под оркестровую музыку. По наблюдению Г.Добровольской, премьера «Карнавала» в «Сатириконе» сопровождалась звучанием музыки Шумана в оркестровке П.А.Константинова [6, с. 276]. Другой круг авторов (Р.Бакл, Р.Нижинская) упоминают об исполнении партитуры, выполненной коллективом русских композиторов – Н.А.Римского-Корсакова, А.К.Лядова, А.К.Глазунова, Н.Н.Черепнина, В.П.Калафати, А.С.Аренского, И.И.Витоля, Н.С.Кленовского и др.

Теперь обратимся к балетной идее, постановке «Карнавала» Фокина, «таинственному» составу артистов и декоративной работе Бакста. Фокин оригинально выстроил драматургию спектакля. Хореограф решил отойти от классического исполнения балетного произведения, заменив его «интерактивным» взаимодействием артистов и публики. В определенные моменты танцовщики должны были спускаться со сцены и смешиваться с толпой зрителей. Такой смелый прием он применил дважды – на музыку «Preambule» («Преамбулы», №1) и «Davidsbündler" contre les Philistins» «Марша "Давидсбюндлеров" против филистимлян», №20). Фокин описывает это так: «Я задумал так, что балет начинается и развивается на сцене, а заканчивается в публике, среди пришедших на карнавал. Во время номера, названного Шуманом "Променад", артисты спускались со сцены. Финал танцевали среди публики и под конец бежали на сцену. Арлекин с Коломбиной связывали Панталона и Пьеро рукавами последнего. Когда эти двое, отталкивая друг друга, развязывались и прибегали на сцену, занавес падал перед их носами, и они оставались по эту сторону его. При финальном танце все было построено на перебегах. Флорестан преследовал Эстреллу, Эсебиус – Киарину, Бабочка удирала от Пьеро и Панталона. Все выбегали из публики и убегали в публику. Артисты смешивались со зрителями. Это было ново и занятно, но не очень легко, так как артисты в масках с трудом узнавали и разыскивали друг друга. Фокина (Киарина) кричала Шереру (Эсебиусу): "Я здесь, я здесь"… Бабочка (Нижинская) звала Панталона (Бекефи): "Ловите меня! ловите"» [13, с. 119].

В тот вечер артисты балета могли выйти на сцену только в масках. Такая секретность была не прихотью Фокина, а вынужденным обстоятельством: танцовщикам Мариинского театра по договору не разрешалось выступать «на стороне». Чтобы сохранить конфиденциальность и не быть разоблаченным, Фокину пришлось прибегнуть к такому приему. На самом деле, критики легко узнали известных им Фокина, Карсавину или других исполнителей. Главное, что никто из участников мас-

карадного вечера не был наказан и оштрафован. Балетные роли исполнили: Т.П.Карсавина (Коломбина), Л.С.Леонтьев (Арлекин), В.П.Фокина (Киарина), Ф.К.Шерер (Эсебиус), И.Ф.Кшесинский (Флорестан), Л.Ф.Шоллар (Эстрелла), Б.Ф.Нижинская (Бабочка), А.Ф.Бекефи (Панталон) и В.Э.Мейерхольд (Пьеро)[116].

Постановка балета была осуществлена хореографом в кратчайшие сроки. Фокин вспоминал: «Балет был поставлен в три репетиции, из которых последняя проходила в зале Павловой перед началом бала» [13, с. 118]. Подготовка балета проходила в неспокойное для хореографа время. «Художники “Сатирикона” заканчивали декорирование зала, стучали молотками, перекликались, спорили, лазали по лестницам, вешали материи, гирлянды. Под весь этот гам я [Фокин] сочинял финал “Карнавала”» [там же, с. 119].

О репетиционном процессе «Карнавала» мы узнаем из воспоминаний Брониславы Нижинской. Балерина замечает, что была счастлива участвовать в таком заманчивом балетном проекте. Она вспоминает: «В этот последний день [20 февраля 1910 года – *прим. Любимова Д. В.*] Фокин поставил valse noble для шести пар и работал со всем ансамблем. Когда в зале остались одни мы с Вацлавом, Фокин, уже очень усталый и спешивший окончить репетицию, приступил к моей вариации. Он [Фокин] показал движения в замедленном темпе и, как только я [Б. Нижинская] их запомнила, ушел» [10, с. 33]. После ухода Фокина Бронислава долго разучивала партию Бабочки, которая никак не получалась у юной танцовщицы. На помощь пришел ее брат. Вацлав подсказывал и поэтапно объяснял, как преодолеть некоторые профессиональные сложности в ее танце: это касалось темпа Prestissimo, техники, особенностей сцены, значения роли Бабочки в драматургии спектакля. Благодаря советам Вацлава Бронислава блестяще справилась с партией[117].

В балете Фокина герои «Карнавала» Шумана получили театральную жизнь. Выход небалетных персонажей на балетную сцену осуществился благодаря «мастеру колористических сюит» [Цит. по: 3, с. 97] Леону (Льва) Самойловичу Баксту (1866–1924). Художник

[116] О таком исполнительском составе пишет Фокин [13, с. 119]. В других источниках встречается иная информация. Например, Бронислава Нижинская и Ромола Пульски-Нижинская заверяют, что Арлекина во время вечера «Сатирикон» сыграл Вацлав Нижинский. Подробнее см.: [10, с. 33], [11, с. 45]. Также Бронислава Нижинская называет Фокина исполнителем партии Флорестана. Р. Бакл и Г. Добровольская связывают роль Есебиуса с именем танцовщика А. В. Ширяева [14, с. 165], [6, с. 276].

[117] О ночной репетиции Брониславы Нижинской перед премьерой читай: [10, с. 33-35].

прославился своими оригинальными находками в первом сезоне Русского балета в Париже (1909): зрители были в восторге от его работы над спектаклем «Египетские ночи» (музыка А.С. Аренского и др. русских композиторов). Балетные костюмы обеспечили Баксту будущее в искусстве моды XX столетия.

За неимением времени художнику пришлось совершить художественное «преступление». Оказывается, на премьере «Сатирикона» костюмы главных героев балета (Арлекин, Коломбина, Пьеро) и некоторых других были «чужими», поскольку были изготовлены Бакстом для постановки другого балета – «Арлекинады» на музыку Р.Дриго (1903), приуроченного к «Балу пудреных париков» в Русском купеческом обществе[118]. Новым сценическим нарядом стал лишь костюм Бабочки, сшитый для Б.Нижинской. «Меня очень обрадовало, что костюм Бабочки сделан для “Карнавала” специально. Помню, как на примерке мне понравилась белая крахмальная муслиновая юбка до колен с кринолином и такие очаровательные мелочи, как переливающиеся всеми цветами радуги крылышки и яркая шелковая лента, которая завязывалась вокруг талии. Но когда Фокин поставил мою вариацию, у меня возникли опасения, что широкая юбка и жесткий кринолин помещают развивать ту скорость движения, на которой настаивал Вацлав. На генеральной я [Б.Нижинская] поняла, что темп движения действительно надо увеличить: когда я делала пируэты, юбка наполнялась воздухом, и это сильно замедляло движения. Но костюм был такой красивый, что у меня даже в мыслях не было что-то в нем менять. Я просто старалась приспособиться к широкому жесткому кринолину» [10, с. 36].

Независимо от того, что костюмы ведущих персонажей commedia dell'arte (Пьеро, Арлекин, Коломбина) были заимствованы из другого балета, они естественным образом вошли в антураж спектакля Фокина. Если во внешнем облике Пьеро не имелось новаторских черт, то костюмы Арлекина и Коломбины явились яркими индивидуальными работами Бакста. «Но лучше всех оказался бесподобный Арлекин – озорной, лукавый, исполненный кошачьей грации, балованное дитя судьбы – в белой летящей крепдешиновой блузе, аккуратно повязанном галстуке-бабочке и пестром трико, разрисованном красно-бело-зелеными восьмиугольниками. Художник проявил выдающееся мастерство при создании костюма – нельзя было допустить искажения орнамента при движении тан-

[118] Б.Нижинская пишет, что платья «женские с кринолинами по моде 1840-х годов, были взяты из уличных сцен “Феи кукол”, также оформленных Бакстом» [10, с. 36].

цовщика, но Бакст оказался настолько искусен, что на ноге Нижинского-Арлекина сквозь трико просматривалась каждая мышца, словно рисунок был прозрачным» [11, с. 45].

В костюме Коломбины Бакст раскрыл романтический характер героини. Открытый вырез декольте, свободные плечи, кружево с рюшами, объемная и пышная белоснежная юбка подчеркнули невесомость, воздушность ее образа, который также дополнила гирлянда из гроздей вишен. В этом наряде балерина Т.П.Карсавина была похожа на фарфоровую куколку. В.Красовская писала, что «Коломбина сочетала все оттенки женских характеров, проходивших в танцах “Карнавала”: беззаботной Эстреллы, томной Кьярины, неуловимой незнакомки в костюме Бабочки. Карсавина была неотразима в “фарфоровом” наряде, созданном для нее Бакстом. Искусно рассыпанные кудри, покатость плеч в низком вырезе корсажа, кончик ножки, выглянувшей из-под широких воланов юбки, руки, особенно изящные от пышно взбитых рукавов, – все было исполнено рафинированной женственности» [7, с. 20].

Антураж немецкого романтизма 30-х годов XIX века воплотился в декоративно-оформительской работе Бакста. Главной идеей художника было создание занавеса – единственной декорации балета. Элементами бутафорского реквизита послужили два старинных дивана, расставленных по краям сцены. Выбор цветовой гаммы занавеса и некоторых деталей сцены заставляют нас указать отличия русско-западной сценографии «Карнавала» (Петербург, Берлин, Париж) и версии для Мариинского театра 1911 года. По мнению ученых (Р.Бакл, С.В.Голынец) и воспоминаниям очевидцев (С.Л.Григорьев, Б.Нижинская, Р.Нижинская) изменения отразились в колористическом решении занавеса. На премьере «Карнавала» в северной столице и на премьере в Берлине занавес имел синий оттенок и был украшен фризом из золотых лилий. В балетной постановке Русских сезонов цвет занавеса также был сохранен. По воспоминанию Григорьева, в парижской премьере «Карнавала» занавес был выкрашен в зеленый цвет. Это наблюдение расходится с мнениями Р.Бакла и Р.Нижинской, которые утверждают, что занавес был синим. Г.Григорьев пишет: декорация «состояла из зеленого задника с широким бордюром из стилизованных приглушенно-золотых лилий, а перед ним с двух сторон стояли диваны 1830-х годов. Вот и все, а вместе с тем не могло быть эффектнее» [4, с. 42]. Помимо указания цвета, эта цитата содержит в себе описание отдельных элементов деко-

рации, встречающееся в высказываниях и других ученых-исследователей. Интригу с занавесом рассеивает Г.Добровольская. Она заявляет, что занавеса было два: зеленый и синий. Однако Добровольская избегает ответа на вопрос, какой именно по цвету занавес украшал тот или иной балетный спектакль.

Вернемся к сценографии. Через год, 6 февраля 1911, «Карнавал» был поставлен Фокиным на сцене Мариинского театра. Для этой постановки в сценический интерьер спектакля Бакст включил изображение парка с окрестностями города и дворцовой решеткой. Тем самым, на театральной сцене возникал эффект уличного пространства, которое постепенно заполняли герои. Г.Добровольская и Б.Нижинская[119] указывают о террасе в парке: «На заднем плане поднятая площадка была обрамлена перилами, с двух сторон спускались лестницы; действие разворачивалось и внизу, и на террасе. Вдоль стены террасы стоял длинный стол, накрытый скатертью, на нем – два трехсвечовых канделябра и вазы с цветами, возле – три стула. Дягилев забраковал идею Бакста, считая, что декорация должна быть более интимной, а для этого достаточно простого задника» [6, с. 275-276]. Добавим, что для Мариинского театра Бакст исключил роль Бабочки из драматургии спектакля и заменил ее партией танцовщицы в черной маске. При этом хореографическое решение вариации Б.Нижинской под музыку Шумана было нетронуто.

Прежде чем перейти к рассмотрению балета «Карнавал» в рамках Русских сезонов Дягилева в Париже, осветим хронику событий «Костюмированного бала» 20 февраля 1910 года в Петербурге. Так получилось, что праздник «Карнавал», который подготовил журнал «Сатирикон», совпал с трагической датой. В этот день художественная элита прощалась с русской актрисой и бывшим директором Драматического театра В.Ф.Комиссаржевской. О процедуре похорон, а главное – о программе вечера читаем в опубликованной статье «Бал “Сатирикона”». Корреспондент AVE подчеркивает, что после утренней панихиды тотчас последовало яркое торжество: «20 числа в одиннадцатом часу вечера – начался бал “Сатирикона”… На верхней площадке публику встречала организованная труппа швейцаров и лакеев» [12, с. 6]. Не было привычного деления на актеров и зрителей.

[119] Б. Нижинская комментирует террасу дворца следующими словами: «Гости, участники маскарада во дворце, выходили, танцуя на террасу, собирались группами и прогуливались по парку. Был вечер, и зажженные фонари сияли в парке среди высоких деревьев позади белой мраморной балюстрады» [10, с. 88].

Каждый гость был облачен в особый наряд: шаржи художника РЕ-МИ демонстрируют, что, например, Анатолий Каменский был одет в костюм китайского посланника, а поэт Потемкин расхаживал в костюме швейцарца с треуголкой Наполеона.

Просторный концертный зал, цветная мишура, гирлянды, разрисованные плакаты способствовали созданию атмосферы праздника. С потолка свисали «звезды, месяц и кометы». Они «ласково лили на публику свои лучи» [там же, с. 7]. Автор статьи AVE, описывая торжество, утверждал, что на сцене «Вытекшего глаза» была поставлена пьеса А.Т.Аверченко «Коготок увяз – всей птичке пропасть», далее звучал некий неизвестный дивертисмент. После этого все слушатели поторопились в Большой зал, где «в то же время, играли “Редакционный день Сатирикона”, пели оперетку “Топси” Тэффи и танцовали чудесный балет Шумана “Карнавал”, в котором талантливый Фокин превзошел сам себя… Все это происходило под веселые крики автомобильных гудков и их погонщиков, под рев сирен и шелест серпантина» [там же].

О финальном номере балета, который исполнялся под музыку «Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins» («Марш “Давидова братства” против Филистимлян», №20) Шумана пишет Б. Нижинская: «Танцевальный зал наполнился шумом и весельем, когда в торжественном полонезе появились танцовщики в масках, и началась помолвка Коломбины и Арлекина. Моим партнером был Мейерхольд, чей артистизм так помог мне создать образ Бабочки. Идя с ним в полонезе, держа его за руку, я [Б.Нижинская] пришла в состояние полного восторга. В финале балета мы с Мейерхольдом сбегали вниз по ступенькам, ведя за собой остальных танцовщиков. Начинался общий галоп» [10, с. 37].

Так сложилась история невероятного союза музыки Шумана с балетным жанром в России – в Санкт-Петербурге. С лета 1910 года балет «Карнавал» украсит репертуар прославленной антрепризы С.П.Дягилева в Париже. Но это уже другая, не менее интересная история…

### *Литература*

1. Анненков, Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий Т.2 / Ю. П. Анненков. – М.: Международное литературное содружество, 1966. – 338 с.

2. Бакл, Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / Р. Бакл; пер. с англ. Л. А. Игоревского. – М.: ЗАО Изд-во Центр полиграф, 2001 – 494 с.

3. Беспалова, Е. Р. Бакст в Париже / Е. Р. Беспалова М.: БуксМАрт, 2016. 255 с., ил.

4. Григорьев, С. Л. Балет Дягилева, 1909-1929 / С. Л. Григорьев; предисл. Чистяковой В. В.; пер. с англ. Чистяковой Н. А. – М.: АРТ СТД РФ, 1993 – 383 с., ил. – (Ballets Russels).

5. Деген, А. Б., Ступников, И. В. Балет. 120 либретто / А. Деген, И. Ступников. – Спб.: Композитор; Санкт-Петербург, 2008. – 560 с., ил.

6. Добровольская, Г. Н. Михаил Фокин: Русский период / Г. Н. Добровольская. – Спб.:Гиперион, 2004. – 496 с.

7. Карсавина, Т. П. Театральная улица. Театральные мемуары / Т. П. Карсавина. – Л., 1971. 248 с.

8. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр. – СПб.: «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 656 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

9. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы / В. С. Красовская. – 2-е изд., испр. – Спб.: Издательство Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ. – 2009. – 656 с.: ил. – (Мир культуры, истории и философии).

10. Нижинская, Б. Ф. Ранние воспоминания: В 2 ч. Ч. 2 / Б. Ф. Нижинская; пер. с англ. И. В. Груздевой; коммент. Е. Я. Суриц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 319 с.: ил. – (Ballets Russes).

11. Нижинская, Р. Вацлав Нижинский / Р. Нижинская; пер. с англ. Н. И. Кролик. – М.: Русская книга, 1996. – 168 с., ил.

12. Сатирикон. Февраль-Март 1910, №10: еженедельный сатирический журнал / Г. Корнфельд, А. Т. Аверченко. – 12 с.

13. Фокин, М. М. Против течения / М. М. Фокин. 2-е изд., доп. и испр.; ред. Г. Н. Добровольская. – Л.: Искусство, 1981 — 510 с., 36 л. ил., портр.

14. Buckle, R. Dancing for Diaghilev / R. Buckle. – London : John Murray Fifty Albemarle Street, 1960. – 287 p.

15. Volynsky, A. Ballet's magic kingdom: selected writings on dance in Russia, 1911-1925 / A. Volynsky; transl., ed. a. with an introd. a. notes by Stanley J. Rabinowitz. – New Haven; London: Yale univ. press, 2008. – 288 p.

## Фрагменты музыкальных произведений

Эти фрагменты можно прослушать на сайте Центра комплексных художественных исследований, где размещён Том XIX альманаха « Диалог искусств и арт-парадигм».

*Пётр Чайковский* **Симфония № 6**
*Василий Калинников* **Симфония № 1**
*Рихард Штраус* **Тиль Уленшпигель**
*Сергей Прокофьев* **Симфония № 1**
*Густав Малер* **Симфония № 5**
*Густав Холст* **Планеты**
*Николай Мясковский* **Симфония № 5, I часть**
*Николай Мясковский* **Симфония № 5, IV часть**
*Борис Асафьев* **«Пламя Парижа», Сарабанда**
*Борис Асафьев* **«Пламя Парижа», Болеро**
*Игорь Стравинский* **Концерт для фортепиано и духовых**
*Джакомо Пуччини* **«Мадам Баттерфлай»**
*Клод Дебюсси* **«Паруса»**
*Николай Римский-Корсаков* **«Золотой петушок»**
*Сергей Рахманинов* **Литургия Иоанна Златоуста**
*Дмитрий Шостакович* **«Нос»**
*Ян Сибелиус* **Концерт для скрипки с оркестром**
*Сергей Рахманинов* **Концерт для фортепиано с оркестром № 2**
*Александр Глазунов* **«Раймонда»**
*Сергей Рахманинов* **«Колокола»**
*Пётр Чайковский* **«Пиковая дама».**
*Александр Скрябин* **Прелюдия *e-moll op.11, № 4***
*Александр Скрябин* **Соната № 5**
*Сергей Рахманинов* **Симфония № 2**
*Анатолий Лядов «***Волшебное озеро»**
*Сергей Рахманинов* **Прелюдия *G-dur op.32, № 5***
*Николай Римский-Корсаков* **«Царская невеста».**
*Николай Римский-Корсаков* **«Золотой петушок».**

*Пётр Чайковский* **«Щелкунчик».**
*Пётр Чайковский* **Симфония № 6**
*Александр Скрябин* **«Поэма экстаза»**
*Николай Метнер* **Соната-воспоминание *a-moll op.30***
*Сергей Рахманинов* **Вокализ**

# Сведения об авторах

**Ворфоломеева** Анастасия Олеговна (Москва) – студентка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

**Ганенко** Надежда Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории и Санкт-Петербургской Духовной академии, лауреат девяти Международных конкурсов, обладатель Гранта Правительства СПб «Музы Петербурга 2004».

**Гендова** Марья Юрьевна (Петербург) – кандидат искусствоведения, сотрудник и педагог Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой.

**Горский** Иван Михайлович (Москва) – старший преподаватель Перервинской духовной семинарии (Москва), преподаватель ОДО МДА (Сергиев Посад), учитель в Русской классической школе «Парус» (Сергиев Посад).

**Дабаева** Ирина Прокопьевна (Ростов-на-Дону) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова.

**Демченко** Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований.

**Денисенко** Юлия Васильевна (Горно-Алтайск) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкознания и фортепиано Алтайского государственного института культуры.

**Зайцева** Татьяна Андреевна – доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова и Санкт-Петербургской Духовной академии.

**Закопай** Анатолий Петрович (Оренбург) – заслуженный работник культуры, профессор кафедры специального фортепиано Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Засимова** Анна (Германия) – доктор философии, профессор Высшей школы музыки (Карлсруэ).

**Захаров** Виталий Юрьевич (Москва) – доктор исторических наук, профессор кафедры истории России Института истории и политики Московского государственного педагогического университета, профессор кафедры истории Московского авиационного института.

**Иванова** Анна Николаевна (Москва) **–** кандидат исторических наук, доцент кафедры истории РТУ МИРЭА, доцент кафедры истории МАИ.

**Ивлева** Светлана Николаевна – доцент кафедры академического рисунка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

**Кангин** Кирилл Федорович (Москва) – студент факультета живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

**Катасонов** Владимир Николаевич (Москва) – доктор философских наук, доктор богословия, профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия.

**Логинова** Валентина Александровна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Лысова** Надежда Юрьевна (Саранск) – кандидат философских наук, доцент кафедры архитектуры и дизайна Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарева.

**Любимов** Данила Вадимович (Нижний Новгород) – студент Нижегородской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

**Московкина** Евгения Александровна (Горно-Алтайск) – кандидат филологических наук, доцент Алтайского государственного института культуры, Алтайского государственного технического университета имени И.И.Ползунова.

**Самойлова** Наиля Камилевна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, декан гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Скоробогачева** Екатерина Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

**Скотникова** Галина Викторовна (Петербург) – доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры РИИИ, профессор СПбГИК.

**Солдатова** Анна Владимировна (Москва) – внештатный сотрудник объединения «Выставочные залы Москвы», член Студенческого научного общества Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

**Чжоу Кэсинь** (КНР) – аспирант Белорусской государственной академии искусств.

**Чжоу Чжэньюй** (КНР) – аспирант кафедры истории искусства Санкт-Петербурского государственного университета.

**Шлыкова** Светлана Петровна (Саратов) **–** кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

**Шорохова** Ксения Владимировна (Москва) – студентка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

**Штольдер** Наталья Владимировна (Рязань) – кандидат искусствоведения, доцент Гжельского государственного университета.

**Яковлева** Елена Пантелеевна (Петербург) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств.

## Содержание

**Александр Демченко (Саратов)**
Эссе первое. Контекст «серебряного века» ..... 3
**Виталий Захаров, Анна Иванова (Москва)**
Правление Александра III:
успешное развитие или время упущенных возможностей? ..... 74
**Екатерина Скоробогачева (Москва)**
Сущности и парадоксы искусства К.А.Сомова
в оценке современников ..... 90
**Надежда Ганенко, Татьяна Зайцева (Петербург)**
Неизвестный С.И.Танеев: «4-хголосная фуга.
По случаю торжественного въезда полковника Горлопанова в столицу» ..... 97
**Галина Скотникова (Петербург)**
«Тютчев в русской музыке».
Из переписки С.Н.Дурылина и Н.К.Метнера ..... 112
**Чжоу Кэсинь (КНР)**
Проблемы изучения системы Станиславского в Китае ..... 119
**Чжоу Чжэньюй (КНР)**
Взаимовлияния дворцовой живописи династии Цин,
западного, русского искусства эпохи «серебряного века»
и их воздействие на современное образование в России ..... 124
**Александр Демченко (Саратов)**
Эссе второе. На исходе Классической эпохи ..... 133
**Владимир Катасонов (Москва)**
Галлюцинация. *Религиозная драма художника И.Н.Крамского* ..... 153
**Иван Горский (Москва)**
В.И.Суриков и картина «Исцеление слепорождённого Иисусом Христом» 176
**Ирина Дабаева (Ростов-на-Дону)**
О формировании моделей духовных концертов
в русской культуре XIX – начала XX века ..... 183
**Кирилл Кангин (Москва)**
Выражение образа нации
в живописи передвижников в эпоху «серебряного века» ..... 191
**Анатолий Закопай (Оренбург)**
Истинно русский тон музыки С.В.Рахманинова
– певца «серебряного века» ..... 196
**Анастасия Ворфоломеева (Москва)**
Педагогическая деятельность В.Д.Поленова
и опыт создания «творческой мастерской» в России ..... 204

**Анна Солдатова (Москва)**
«Поэзия и аромат древнерусского склада»:
художественные особенности иллюстраций Е.Д.Поленовой
и влияние Абрамцевского круга ..... 209
**Надежда Лысова (Саранск)**
Реконструкция исторической среды русского средневекового города
в творчестве А.П.Рябушкина ..... 220
**Светлана Ивлева (Москва)**
Отражение образов Версальского парка А.Н.Бенуа
через западноевропейские традиции ..... 225
**Анна Засимова (Германия)**
Композитор «серебряного века» Г.Л.Катуар (1861–1926) ..... 238
**Наиля Самойлова (Оренбург)**
Фортепианный квартет Г.Катуара в контексте эволюционных процессов
отечественной камерно-инструментальной музыки ..... 251
**Александр Демченко (Саратов)**
Эссе третье. Субъективно-личностная сфера ..... 259
**Елена Яковлева (Петербург)**
О вновь обретённых произведениях Н.К.Рериха
эпохи Серебряного века ..... 292
**Светлана Шлыкова (Саратов)**
Творчество М.Врубеля в контексте Серебряного века ..... 307
**Екатерина Скоробогачева (Москва)**
Театральное творчество М.А.Врубеля в «декорациях “серебряного века”». 318
**Юлия Денисенко (Горно-Алтайск)**
А.Н.Скрябин и русский музыкальный символизм ..... 327
**Евгения Московкина (Горно-Алтайск)**
Семиотика танца в творчестве А.Белого ..... 332
**Ксения Шорохова (Москва)**
Этюды в жизни Константина Коровина ..... 340
**Валентина Логинова (Оренбург)**
Творческий портрет В.И.Ребикова в контексте «стиля времени»
(к 155-летию со дня рождения) ..... 344
**Наталья Штольдер (Рязань)**
Русский балет эпохи модерна через призму Александра Бенуа ..... 380
**Марья Гендова (Петербург)**
Социокультурное отражение Серебряного века
в русском балетном искусстве (на примере образа птицы в творческих
исканиях хореографа Михаила Фокина) ..... 389
**Данила Любимов (Нижний Новгород)**
Балет трёх репетиций: загадки и парадоксы «Карнавала» М.М.Фокина..... 398

Фрагменты музыкальных произведений ..... 413

Сведения об авторах ..... 415

Научное издание

# Диалог искусств и арт-парадигм

*Статьи. Очерки. Материалы*

## Том XX

*По материалам VI Международного форума*
*«Диалог искусств и арт-парадигм»*
*«SCIENCEFORUM PAN-ART VI»*
«Серебряный век»

*28 января 2021 года*

Редактор – С.П.Шлыкова

Подписано к печати 05.04.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 26,25. Уч.-изд. л. 17,8. Тираж 100. Заказ 38.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1