

Л.А. Рапацкая



Мировая
художественная
культура

11

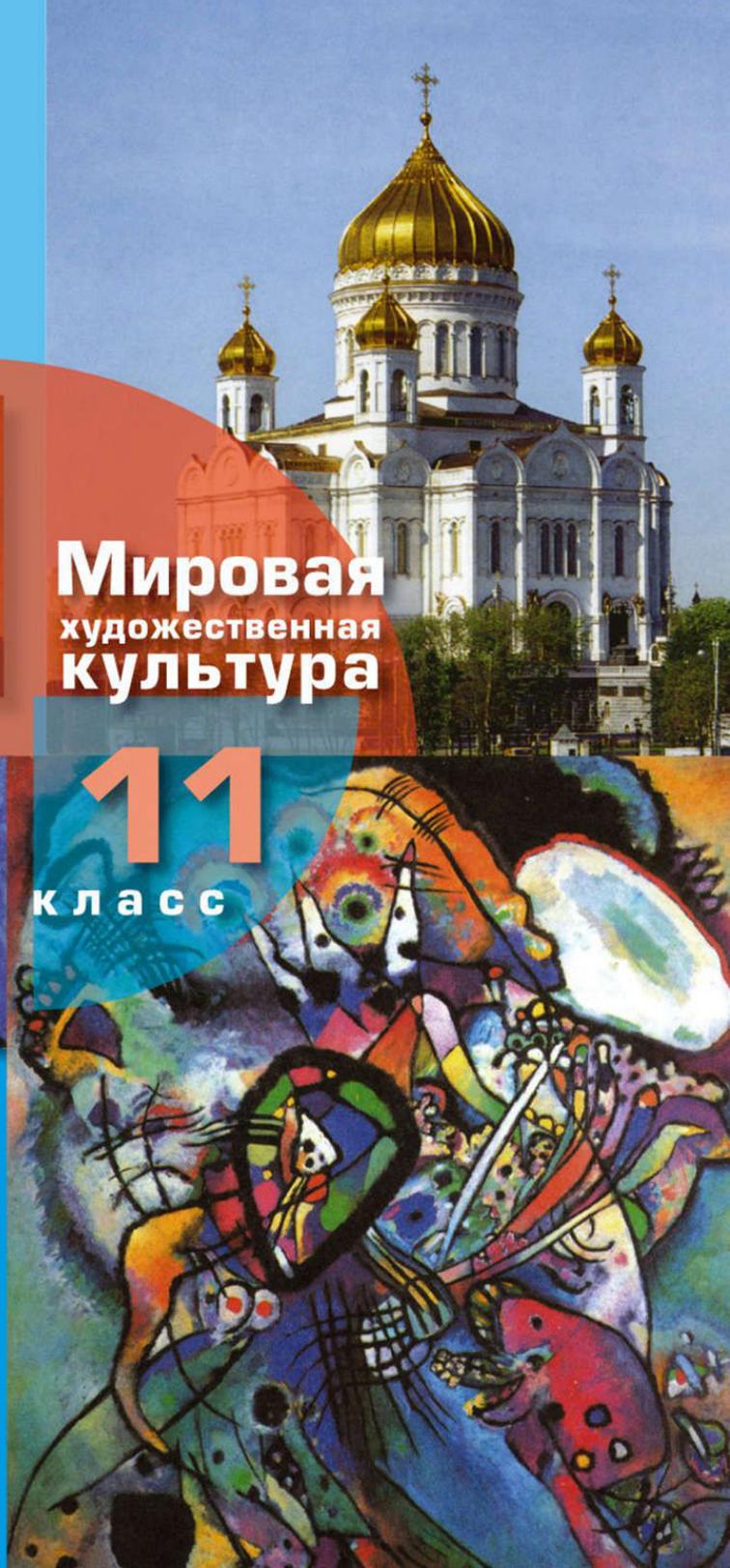
класс

2

часть

Русская
художественная
культура

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
ВЛАДОС



Л.А. Рапацкая

Мировая художественная культура

11
класс

Учебник

В 2-х частях

Часть 2. Русская художественная культура

*Рекомендовано Министерством образования и науки Российской Федерации
к использованию в образовательном процессе
в общеобразовательных учреждениях*

Москва



2015

УДК 373.167.1:7.0
ББК 74.268.5+85я721.1
Р23

Рецензенты:
доктор пед. наук, профессор *Т.И. Бакланова*;
кандидат пед. наук *В.М. Букатов*;
учитель мировой художественной культуры Государственной
столичной гимназии *Р.Н. Алимова*

Рапацкая Л.А.

Р23 Мировая художественная культура. 11 класс. В 2-х частях. Ч. 2.
Русская художественная культура : [учебник] / Л.А. Рапацкая. —
М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2015. — 319 с. : ил.
ISBN 978-5-691-01664-6.
ISBN 978-5-691-01666-0 (Ч.2).
Агентство СІР РГБ.

Учебник создан в соответствии с программой курса «Русская художественная культура» и знакомит учащихся с духовно-правственными ценностями отечественного искусства во всем многообразии его видов и жанров с XIX в. до 70-х годов XX в. Включает справочные и хрестоматийные материалы.

УДК 373.167.1:7.0
ББК 74.268.5+85я721.1

ISBN 978-5-691-01664-6
ISBN 978-5-691-01666-0 (Ч.2)

© Рапацкая Л.А., 2003
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|------------|
| Предисловие | 5 |
| Глава 1. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. | 9 |
| Тема 1. «Прекрасное начало»: расцвет искусства пушкинской эпохи | 9 |
| Тема 2. «Суть две сестры родные»: романтическая поэзия и музыка | 30 |
| Тема 3. Новые пути русской живописи | 40 |
| Тема 4. Искание правды: «гоголевское направление» в русском искусстве | 58 |
| Глава 2. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПОРЕФОРМЕННЫХ ЛЕТ | 75 |
| Тема 5. Литература как ценностное ядро русской художественной культуры пореформенных лет | 75 |
| Тема 6. Вершины русской музыкальной классики | 92 |
| Тема 7. На грани искусства и жизни: реалистическая живопись | 118 |
| Тема 8. Архитектура и валяние: отголоски традиций | 146 |
| Глава 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА | 158 |
| Тема 9. Скрытая и явная музыка символизма | 158 |
| Тема 10. Искушение новизной: ранний русский авангард... | 180 |
| Тема 11. Целительный неоклассицизм | 204 |
| Тема 12. Образ России в искусстве Серебряного века | 227 |

Глава 4. СУДЬБА РУССКОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ

| | |
|--|------------|
| СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ | 241 |
| Тема 13. От идеалов «духовно-культурного ренессанса» к образам победившей революции | 241 |
| Тема 14. Первая перестройка литературно-художественной жизни (30-е годы XX в.) | 258 |
| Тема 15. Возвышенное и земное в искусстве военных лет ... | 271 |
| Тема 16. Искусство «шестидесятников»: возвращение российских культурных традиций | 282 |
| Тема 17. Русская музыкальная классика XX в. | 293 |
| Тема 18. Протестные мотивы отечественного искусства накануне реформ конца XX в. | 308 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебник по курсу «Русская художественная культура» для 11 класса продолжает предыдущее повествование и посвящен отечественному художественному наследию XIX — XX столетий. В течение прошлого года вы размышляли о тех первоисточниках красоты, глубины мысли и поэтического вдохновения, что испокон веков питали творческую энергию русских писателей, зодчих, художников, композиторов и актеров.

Думается, что общение с искусством Древней Руси и эпохи Просвещения, о котором речь шла в учебнике «Русская художественная культура» для 10 класса, помогло вам почувствовать и понять, насколько тесно переплелись в произведениях русских мастеров личностное мироощущение и надличные христианские духовные идеалы. Духовно-нравственная подоснова художественных образов сохранится в отечественном искусстве и более позднего времени. Работая с учебником «Русская художественная культура» для 11 класса, вы не раз убедитесь в том, что создатели художественных произведений XIX — XX вв., подобно своим предшественникам, продолжили поиски решений самых сложных, сокровенных проблем бытия. Так, в творениях мастеров-классиков XIX столетия постоянно присутствовала тревожащая мысль, позднее отчеканенная в знаменитом вопросе философа Н.А. Бердяева: «Что же задумал Творец о России?» Классическое художественное наследие явилось зеркалом того процесса самопознания и самоанализа, что протекал в русском обществе в XIX в. Этот процесс был противоречивым, порой болезненным и не лишенным полемических преувеличений. Для примера вообразим беседу, которую могли бы вести между собой выдающиеся представители культуры той эпохи, размышляя о России.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русская дума

Фрагмент 1

Мы так странно движемся во времени, что с каждым нашим шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно. Это — естественный результат культуры, всецело основанной на заимствовании и подражании. У нас совершенно нет внутреннего развития, естественного прогресса; каждая новая идея бесследно вытесняет старые, потому что она не вытекает из них, а является к нам Бог весть откуда. <...> Мы принадлежим к числу тех наций, которые как бы не входят в состав человечества, а существуют лишь для того, чтобы дать миру какой-нибудь важный урок. <...>

...может быть, преувеличением было опечалиться хотя бы на минуту за судьбу народа, из недр которого вышли могучая натура Петра Великого, всеобъемлющий ум Ломоносова и грациозный гений Пушкина. (*Чаадаев П.Я.* Соч. и письма: В 2 т. М., 1913—1914.)

Фрагмент 2

Может быть, главнейшее предызбранное назначение народа русского в судьбах всего человечества и состоит лишь в том, чтобы сохранить у себя этот божественный образ Христа во всей чистоте, а когда придет время, — явить этот образ миру, потерявшему пути свои! (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972.)

Фрагмент 3

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.

Ф.И. Тютчев

Раздумья о судьбах русского народа, боль за его страдания, вера в его мудрость и нравственную силу — все это стало важнейшим источником художественного творчества, его национальной самобытности и неповторимой красоты. Не повторяя сказанного в предисловии учебника для 10 класса, дополним его еще одной важной мыслью, рожденной по ассоциации с известной строкой нашего современника Е.А. Евтушенко: «Поэт в России больше чем поэт». Действительно, творцы отечественного искусства никогда не снимали с себя груза ответственности за каждое высказанное слово, воспроизведенный на холсте образ или прозвучавшую музыкальную мысль. История нашего Отечества показывает, что не только поэты, но и композиторы, зодчие, скульпторы, живописцы нередко словно

взламывали рамки своей социальной и профессиональной заданности, становясь духовными наставниками — учителями всего российского сообщества. Она свидетельствует и о том, что самые светлые, возвышенные идеалы и мечты вызревали не в головах власть предержащих политиков, а в произведениях мастеров искусств, художников-философов, пестующих в своем творчестве «великую русскую мечту» о приоритете духовного богатства над материальным благополучием, о милосердии и сострадании к ближнему, о социальной справедливости.

Работая с учебником «Русская художественная культура» для 11 класса, вы станете участником сложного и вместе с тем увлекательного дела: научитесь самостоятельно различать и понимать сквозь призму образов литературы, музыки, живописи, зодчества, театра, «лицо эпохи» и слышать голоса ушедших поколений — думающих, чувствующих, страдающих, мечтающих о прекрасном «завтра».

В книге последовательно раскрываются особенности русской художественной культуры классической эпохи, Серебряного века и советского периода. В связи с этим стоит задуматься над такими вопросами:

- Можно ли говорить о преемственности развития русского искусства от XIX к XX столетию?
- Что с течением времени произошло с традиционными национальными духовными приоритетами?
- Следует ли искать общность между произведениями русских классиков и творениями мастеров социалистического реализма?

Спору нет: в искусстве советского времени многое сегодня кажется устаревшим, не имеющим ценности. Но очевидно и другое: в лучших явлениях художественной культуры советской эпохи ощущается незримая связь с отечественной классикой. Попытаемся же протянуть «ниточку памяти» от художественных образов А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, И.И. Левитана, И.Е. Репина, В.И. Сурикова к творениям Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Г.В. Свиридова, Л.М. Леонова, А.И. Солженицына, В.Г. Распутина, П.Д. Корина, И.С. Глазунова... Постигание глубинной общности русской художественной культуры разных эпох требует от нас не только изучения искусствоведческих теорий, но и прежде всего душевной самоотдачи, поскольку именно труд души лежит в основе всех великих творческих открытий наших соотечественников.

И последнее замечание. Чем ближе мы приближаемся в историческом пространстве к нашему времени, тем сложнее и острее будут

вопросы, требующие не только культурологических, но и духовно-нравственных ответов. Порой кажется, что слишком рано делать выводы и расставлять все точки над «і», если речь идет о произведениях искусства, созданных нашими современниками. Но все же недаром говорится: «Дорогу осилит идущий!» И сегодня очень важно восстановить некогда искусственно разорванную «связь времен» XIX и XX столетий, вернуть в культурный обиход представления об исконных русских духовно-нравственных ценностях, убедиться в том, о чем прекрасно сказал поэт В.Я. Брюсов:

Моя страна. Ты доказала
И мне, и всем, что дух твой жив!

ГЛАВА 1

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Тема 1

«ПРЕКРАСНОЕ НАЧАЛО»: РАСЦВЕТ ИСКУССТВА ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

*Я памятник воздвиг себе нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа.
Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.*

А.С. Пушкин

*О Русь моя! как муж разумный,
Сурово совесть допросив,
С душою светлой, многодумной
Идет на Божеский призыв,
Так, исцелив болезнь порока
Сознаньем, скорбью и стыдом,
Пред миром станешь ты высоко
В сиянье новом и святом!*

А.С. Хомяков

Пушкинской эпохой часто называют первую треть XIX в., заложившую мощный фундамент русской художественной классики. Поэтому разговор об искусстве этого времени хочется открыть таким высказыванием великого поэта:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

Действительно, высокие достижения литературы и музыки, живописи и архитектуры пушкинской эпохи родились не на пустом месте. Пищу для сердца творцам русского искусства давал весь многовековой опыт развития нашего Отечества. Самое же главное — художественная культура первых десятилетий XIX в. стала своеобразным ответом на реформы Петра Великого, столетием ранее решительно прорубившего «окно в Европу».

Наметившееся в век Просвещения сближение русского и европейского в искусстве пушкинской поры стало более органичным и более совершенным. Очевидно и другое: «дней александровых прекрасное начало» открывает качественно новый период в истории художественной культуры XIX столетия, который по праву считается золотым веком русского классического искусства.

История развития литературы, театра, музыки и живописи «золотого века» сегодня видится как стремительное восхождение к вершинам творчества. На этом пути произошла интерпретация национальных ценностей в формах и жанрах европейского светского искусства, в том числе таких сложных, как роман, опера и симфония, ранее не встречавшихся в отечественной культуре. Результатом взлета творческой мысли гениальных русских мастеров явилось создание художественных произведений, равных философским, духовно-нравственным учениям о жизни и смерти, добре и зле, грехе и покаянии, любви, милосердии, сострадании к ближним, терпении и смирении... Словом, русское классическое искусство XIX в. запечатлело весь спектр отношений пытливого и думающего человека к Богу, евангельским истинам, другим людям, к историческому прошлому России и ко всей окружающей действительности. Оно отразило сложный внутренний мир неординарной личности, равнодушной к судьбе своего Отечества, жаждущей идеала, справедливости, высшей правды.

Начальный этап русской классики — искусство пушкинской эпохи — овеяно ветрами бурных исторических событий и военных побед. В начале XIX в. в России сложилось целое поколение дворянской интеллигенции, чувствующей нравственное право бороться за преобразование социальных и экономических основ государства. Свободолюбивые настроения усилились с победой в Отечественной войне 1812 г., всколыхнувшей в русском обществе гражданский патриотизм и национальное самосознание. Протестные настроения и неприятие существующей политической системы, вызревавшие в дворянских кругах еще с екатерининской эпохи (вспомним «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева или антикрепостническую комическую оперу «Несчастье от кареты» В.А. Пашкевича), вылились в организацию тайных обществ и привели к трагедии восставших декабристов (1825).

Отражением мировоззренческого противостояния консервативного барства и молодого поколения просвещенной дворянской интеллигенции явилась реалистическая русская комедия «Горе от ума» (1824), вышедшая из-под пера одного из самых образованных людей

пушкинской эпохи — **А.С. Грибоедова** (1790 или 1795—1829). На первый взгляд, сатирический шедевр Грибоедова сохраняет преемственность с классицистской комедией XVIII в. Об этом свидетельствует триединство места, времени и действия, «говорящие» имена героев, некоторая учительская «разумная» назидательность стиля. И все же пьесу никак нельзя однозначно причислить к классицистской традиции, поскольку в комедии каждый образ несет в себе черты не столько идеальных, сколько вполне реальных людей тех лет. Замысел своего творения Грибоедов в письме к декабристу П.А. Катенину охарактеризовал просто, но метко: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек разумеется в противоречии с обществом...»

Символом русского искусства на все времена является поэтический гений **А.С. Пушкин** (1799—1837). В его творчестве во всей полноте и глубине раскрылась сокровищница национального духовного опыта русского народа, богатство и красота родного языка.

Каждое новое поколение наших соотечественников открывает «своего Пушкина», выделяет в его наследии то, что кажется наиболее значимым и близким. Ф.М. Достоевский, не отрицая национальной сути пушкинского гения, отметил «всемирную отзывчивость» музы поэта, его способность ощущать мировую культуру как единое целое. Мы же не устаем поражаться точному и всеобъемлющему видению русской истории, проникновению в сокровенные глубины и смыслы «русской судьбы», что открылись поэту.

О. Кипренский. Портрет А.С. Пушкина. 1827. ►



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Пушкин — наше все»: личность поэта в контексте культуры

Фрагмент 1

Пушкин есть явление чрезвычайное... может быть единственное явление русского духа. (*Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 63.*)

Фрагмент 2

Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук напоминают собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая... (*Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 6.*)

Фрагмент 3

Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех. <...> Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы — разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой и бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов. Татарское нашествие — печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре — как, неужели все это не история, а лишь бледный полузабытый сон. А Петр Великий, который один есть целая всемирная история! А Екатерина II, которая поставила Россию на пороге Европы. А Александр, который привел вас в Париж. И (положа руку на сердце) разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка. Думаете ли вы, что он поставит нас вне Европы? ...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражает, как человек с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал. (*Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 872 (неотправленное письмо к П.Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 г.)*)

Фрагмент 4

Владыко дней моих!
Дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей —
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

А.С. Пушкин

«Отцы пустынноики и девы непорочны», 1836.
(Стихотворение создано на основе великопостной
молитвы святого Ефрема Сирина).

Колоссальная внутренняя энергия, труд интеллекта и души, которые отразились в творчестве поэта, — это своего рода квинтэссенция духовно-нравственных исканий, под знаком которых развивалась художественная культура той эпохи.

Всякий, кто размышляет о влиянии Пушкина на русскую художественную культуру, не минует сопоставления А.С. Пушкин — *М.И. Глинка* (1804—1857). Это сравнение возникает не только потому, что в музыке Глинки — опере «Руслан и Людмила» и романсах — звучат пушкинские стихи. Важнее другое: подобно великому поэту, Глинка стал родоначальником и первооткрывателем, но только в сфере музыкального искусства. И так же, как Пушкин, композитор предопределил главное в русской классической музыке — ее возвышение до вершин основных духовных, философских, эстетических идеалов нации, а также ее учительский, нравственно-просветительский характер.

С Пушкиным Глинку роднит удивительная способность воплощать в искусстве здоровое жизненное начало, радость бытия, видеть прекрасное в повседневном, оптимистически воспринимать мир. Дополняет это родство «всемирная отзывчивость», которая была присуща и Глинке. Вслушиваясь в звуки музыки разных народов, композитор, словно старательный коллекционер, собирал бесценные крупицы национальной самобытности в мировой культуре: и темпераментные ритмы восточных плясок, и изящную грацию польских придворных танцев, и бесконечные мелодии итальянского *bel canto*¹, и страстные испанские ритмы. Об этом свидетельствуют образы Вос-

¹ *Bel canto* — букв. прекрасное пение; виртуозный стиль вокального исполнительства в итальянской опере.

тока в опере «Руслан и Людмила», «польский акт» в опере «Жизнь за царя», «русская Испания», воссозданная в симфонических увертюрах «Арагонская хота», «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» и другие сочинения.

Основой, стержнем творчества первого отечественного композитора-классика является развитие русской национальной идеи в музыке. Художественным кредо Глинки следует считать крылатые слова: «...создает музыку народ, а мы, композиторы, только ее аранжируем». Он одним из первых в отечественном музыкальном искусстве глубоко и разносторонне отразил могучий образ русского народа в единстве его исторического и духовного опыта.

Музыка Глинки проникнута искренностью и непосредственностью. Главным в его сочинениях является певучая мелодия. Каждый голос в музыкальной ткани творений композитора поет по-своему и глубоко по-русски. Это качество, которое можно назвать распевностью, роднит музыку Глинки с русской народной песней, делает ее узнаваемой и родной. Как писал еще в позапрошлом веке известный музыковед Г.А. Ларош, «в стиле Глинки вполне вошли все основные свойства русской песни: ее безбрежная размашистость, ее резко-величавая простота, ее первобытная грация».

М.И. Глинка родился в селе Новоспасском Смоленской губернии, где прошло его детство. Ласковая любящая семья, обстановка патриархального быта, красота русской природы, выразительные крестьянские песни, повсеместно звучавшие, — все это повлияло на формирование взглядов будущего композитора.

Серьезно и регулярно заниматься музыкой М.И. Глинка начинает, будучи учеником Благородного пансиона (учебное заведение типа лицея при педагогическом училище в Санкт-Петербурге). Профессиональных музыкальных учебных заведений в России в ту пору еще не было, и Глинка брал уроки у частных педагогов, среди которых было немало знаменитых зарубежных музыкантов. Кстати, одно время личным воспитателем Глинки был близкий друг Пушкина В.К. Кюхельбекер.

Окончательно призвание Глинки к композиторскому творчеству определилось уже после окончания учебы. Из типичного музыканта-любителя, каких было немало в дворянской среде, он постепенно превращался в профессионала, мастера с четкими установками и идеалами. Поездки за границу с целью учебы у ведущих педагогов Германии и Италии помогли Глинке окончательно сформировать свой стиль в искусстве. Композитору была близка европейская музыка, но в одном из писем из Италии он сделал неожиданное признание:

«Я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски».

Первым крупным сочинением, где воплотилась установка «писать по-русски», явилась опера «Жизнь за царя» (в XX в. часто идущая на сцене под названием «Иван Сусанин»). Премьера сочинения состоялась 27 ноября 1836 г., и эту дату следует считать днем рождения отечественной оперной классики. Идея непреклонного мужества, благородства простого человека из народа, воплощенная в опере, была близка настроениям выдающихся людей России пушкинской эпохи. Опера «Жизнь за царя» получила и официальное признание — императору Николаю I весьма импонировал ее патриотический пафос. Но были и иные мнения: «кучерская», «мужицкая» музыка явно не нравилась аристократам, воспитанным на итальянской и французской операх. Отголосок этого отношения можно найти в четверостишии А.С. Пушкина, сочинившего свой знаменитый экспромт в честь Глинки сразу после премьеры:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

В основу сюжета первого оперного сочинения Глинки положен реальный исторический факт — подвиг костромского крестьянского старосты Ивана Сусанина, ценой своей жизни спасшего в 1613 г. новоизбранного царя Михаила Романова и его семью. Композитор логично и последовательно воплотил в опере конфликт двух противоборствующих сил — русского народа, вставшего на защиту Отечества, и польских шляхтичей — врагов и захватчиков. Русский народ предстает в творении Глинки как могучая сила, как носитель высоких нравственных качеств. С большой реалистической достоверностью воплощен в опере главный ее герой — Иван Сусанин. В партии Сусанина нет ни героических, ни излишне патетических интонаций. Его музыкальная речь проста, полна спокойного величия и человеческого достоинства, что отражает внутренний мир крестьянина, верившего в торжество своего правого дела. Завершается опера знаменитым хором «Славься» — апофеозом, утверждающим величие России и русского народа.

Успех оперы «Жизнь за царя» окрылил композитора. Он задумал сочинить новую оперу на сюжет пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» в надежде, что сценарий для нее напишет сам поэт. Однако ги-

бель Пушкина разрушила все планы. Тем не менее Глинка продолжал работать над оперой, премьера которой состоялась спустя ровно шесть лет после его первого оперного дебюта — 27 ноября 1842 г. На сей раз удача изменила Глинке. Опера успеха не имела, ее музыку признали слишком сложной и «ученой». Тон критике задал сам император, демонстративно покинувший театр до окончания спектакля. Однако наиболее строгий судья — время — давно расставил все по своим местам. Вторая опера Глинки — «Руслан и Людмила» — заняла достойное место в ряду самых гениальных творений русской музыкальной классики.

В процессе ее сочинения перед Глинкой встала непростая творческая задача: какими музыкальными средствами отделить мир людской, реальный от мира сказочного, фантастического? И композитор нашел удивительно верное решение, сопоставив в музыке вокальное и инструментальное начало. Положительные герои оперы, несущие добро и любовь, характеризуются музыкой с выразительными мелодиями, насыщенными интонациями русских народных песен. Что же касается музыки «антигероев», представленных силами зла и восточными чародеями, то она лишена распевности, а карлик Черномор и вовсе не имеет вокальной партии. Его образ ярче всего предстает в знаменитом оркестровом марше, где после грозных аккордов вдруг начинают нежно звучать колокольчики, напоминая о недолговечности, иллюзорности того волшебного царства, которым правит бородатый злодей.

В симфоническом творчестве М.И. Глинки его наследники — русские композиторы XIX в. — более всего ценили увертюру «Камаринская», видя в ней прообраз отечественной симфонической музыки. «Камаринская» — небольшая инструментальная пьеса, написанная на основе двух подлинных народных мелодий — свадебной песни «Из-за гор, гор высоких» и плясового наигрыша «Камаринская». Взяв в качестве исходного материала столь незатейливые темы, Глинка мастерски раскрыл их неисчерпаемые возможности для симфонического развития, тем самым вновь показал высокую художественную значимость народного творчества. Не случайно П.И. Чайковский считал, что, «подобно тому, как дуб в желуде», вся русская симфоническая музыка — в «Камаринской».

Особое место среди симфонических творений Глинки занимает «Вальс-фантазия» — вдохновенная поэма о юности и любви. С этого сочинения образ вальса вошел в русскую музыку как олицетворение взволнованной трепетности чувств и романтической мечты о счастье.

Завершая разговор о Глинке, нельзя не сказать об его «пушкинских» романах¹. «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» — далеко не полный перечень гениального музыкального прочтения пушкинских строк. Позднее влияния поэта не минуют многие русские композиторы XIX—XX вв. Честь же открытия Пушкина в классической музыке осталась за Глинкой.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Музыка: истоки русской национальной классики.

А.С. Пушкин и М.И. Глинка

Фрагмент 1

«Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение». (*Ларош Г.А.* Собрание музыкально-критических статей. М., 1913. Т. 1. С. 45.)

Фрагмент 2

«...Пушкин, говоря о поэме своей “Руслан и Людмила”, сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения». (*Глинка М.И.* Записки // Литературное наследие. М.; Л., 1953. С. 237.)

Фрагмент 3

«В подходе композитора к сюжету “Ивана Сусанина” отразилось влияние пушкинской концепции народной драмы. Созданием реалистической трагедии “Борис Годунов” поэт властно утвердил новый взгляд на историческую трагедию как на диалектическое взаимодействие общественного или личного, общенародного и человеческого». (*Левашева О.Е., Келдыш Ю.В., Кандинский А.И.* История русской музыки. М., 1972. Т. 1. С. 417.)

Фрагмент 4

“Иван Сусанин” — первая русская опера без разговорного диалога, первая опера, основанная на музыкальном развитии». (Там же. С. 419.)

Фрагмент 5

«Он счастливо умел слить в своем творении (речь идет об опере “Жизнь за царя”. — *Л.Р.*) две славянские музыки, слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки». (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 184.)

¹ Романс — вокальное сочинение на оригинальный поэтический текст, исполняемое с инструментальным сопровождением.

Гражданственный пафос и патриотизм — главная тема творчества русских архитекторов пушкинской эпохи, развивавших идеи высокого классицизма (или ампира). Среди них выделяется имя *А.Н. Воронихина* (1759—1814). Выходец из семьи крепостного, Воронихин не получил систематического образования и достиг мастерства благодаря своему исключительному дарованию и огромному трудолюбию. Решающий этап в жизни зодчего связан с созданием Казанского собора в центре Санкт-Петербурга. Конкурс на проект этого храма был объявлен в 1799 г. Известно, что император Павел I упорно навязывал зодчим идею строительства в России «второго собора Святого Петра», напоминающего римский шедевр. Однако Воронихин предложил иное решение, грандиозное и вместе с тем рациональное. Его проект признали лучшим.

Казанский собор принадлежит к типу одноглавых храмов с большим куполом. План здания представляет латинский крест. У собора три входа — с запада, севера и юга, оформленные торжественными портиками. От северного портика к Невскому проспекту отходят две великолепные колоннады, насчитывающие 108 стройных колонн коринфского ордера¹, которые образуют перед собором полукруглую площадь. Колоннады заканчиваются уличными проездами, буквально «вливаясь» в город и тем самым как бы включая храм в бурлящую вокруг городскую жизнь. Связь собора с повседневными общественными событиями сразу стала очень тесной. Не случайно именно здесь, на площади состоялось прощание народа с М.И. Кутузовым, отправлявшимся к войскам для борьбы с Наполеоном.

Еще одна существенная особенность Казанского собора — ясно ощущаемое соответствие внешнего и внутреннего его образа: общее зрительное впечатление стройности, строгости, легкости не обманывает того, кто оказался внутри. В проекте внутреннее пространство храма было украшено разнообразными скульптурными композициями, к выполнению которых привлекли лучших мастеров. К сожалению, многое из того, что было создано при Воронихине — лепка сводов, парусов, прежний иконостас, — до нас не дошло. Сегодня из сохранившихся скульптурных работ наибольшее внимание привлекает большой барельеф Ф.Ф. Щедрина под названием «Несение креста на лобное место».

А.Н. Воронихин так и не увидел свое детище в завершенном виде. Не суждено было мастеру знать и того, что в соборе похоронят М.И. Кутузова, что у его могилы побывает А.С. Пушкин.

¹ **Ордер** — вид архитектурной композиции, состоящей из вертикальных несущих и горизонтальных несомых конструкций.

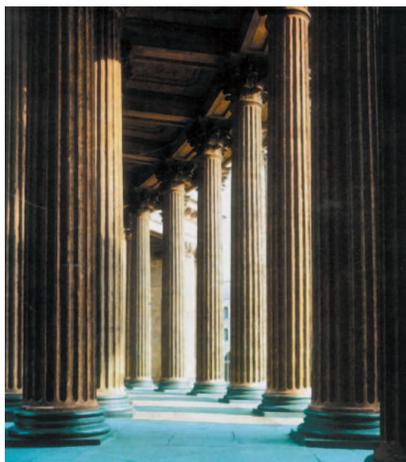
В 1837 г. в 25-летнюю годовщину изгнания французов из России, на площади перед Казанским храмом установили памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю-де-Толли, выполненные скульптором Б.И. Орловским. Эти памятники в равной мере относятся и к собору и к Невскому проспекту, еще более соединяя храм и главную артерию Санкт-Петербурга в единое целое. Ключи от неприятельских городов, взятых русскими солдатами под командованием Кутузова, и сегодня висят на соборной стене у гробницы фельдмаршала...

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Героическое в архитектуре и скульптуре пушкинской эпохи



*А. Воронихин. Казанский собор.
1801—1811.*



*А. Воронихин. Колоннада
Казанского собора. 1801—1811.*



*В.П. Стасов.
Павловские
казармы.
1817—1819.*



*И. Мартос.
Памятник
Минину и
Пожарскому.
1804—1818.*



Поэтические размышления

Фрагмент 1

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главой...
Все спит кругом; одни лампы
Во мраке храма золотят
Столбов гранитные громады
И их знамен нависший ряд...
В твоём гробу восторг живет!
Он русский глас нам издает;
Он нам твердит о той године,
Когда народной воли глас
Воззвал к святой твоей седине:
«Иди спасай!» Ты встал — и спас.
А.С. Пушкин

Фрагмент 2

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою¹.
А.С. Пушкин

Итак, Воронихину удалось утвердить основные принципы высокого классицизма. Он создал не только великолепный храмовый комплекс, но и своего рода городское здание, выполняющее разные функции — духовные, культурные, общественно-политические. Возведение нового величавого собора в столице имело большое значение не только для дальнейшего развития архитектуры, но и для всей культуры России.

Крупнейшим представителем высокого классицизма был *А.Д. Захаров* (1761—1811). Выпускник Академии художеств, Захаров получил все возможные знаки отличия. Окончив учебу с Большой золотой медалью, он стажировался во Франции. По возвращении на родину был привлечен к работе в Академии, где дослужился до старшего профессора — руководителя архитектурного класса.

¹ Гренадеры носили шапки, на которых впереди были прикреплены медные накладки. Шапки передавались из поколения в поколение, поэтому многие из них хранили следы пуль.

Осенью 1805 г. Захаров приступил к работе над главным проектом в своей жизни — Адмиралтейством¹. Почему понадобилось перестроить это здание, увенчанное знаменитым шпилем? Вспомним историю. Некогда Адмиралтейство создавалось как верфь и крепость. Его окружали бастионы, ров с водой и широкое пустое пространство. За сто лет облик близлежащих улиц существенно изменился: вырос роскошный растреллиевский Зимний дворец, вниз по течению Невы разместился Сенат, неподалеку взмыл в небо Медный всадник. Рядом с новыми застройками старые кирпичные стены главной русской верфи выглядели весьма неприглядно. Как писал один из современников А.С. Пушкина поэт К.Н. Батюшков, «помню эту безобразную длинную фабрику, окруженную подъемными мостами, рвами, глубокими, но нечистыми, заваленными досками и бревнами». Так что необходимость обновления старой постройки осознавалась всеми. Решить эту задачу теоретически и практически предстояло А.Д. Захарову.

Работая над проектом, Захаров стремился сохранить старый П-образный план. Он задумал построить на его основе два подобных здания: одно — внутреннее, предназначенное для работы верфи с доками и мастерскими, другое — внешнее, административное, обращенное тремя фасадами к центру города. Общая же идея была такова: связать в единое целое две функции Адмиралтейства — производственную, деловую и парадную, соответствующую идее возвеличивания Санкт-Петербурга — города, открытого всем морским и речным торговым путям.

В ходе строительства изменился не только облик здания, но и прилегающие к нему территории. На месте старого засыпанного рва разбили бульвар, ставший любимым местом «променада» молодежи, что засвидетельствовал Пушкин:

Надев широкий боливар
Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе...

Коробовский шпиль, или, как раньше говорили, «шпиц» Захаров тактично не тронул. Более того, он сохранил всю конструкцию башни, дубовые балки и стропила, но только заключил ее в новые стены, тем самым подчеркнув преемственную связь морского ведомства с на-

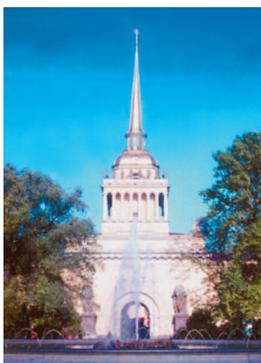
¹ Первый раз Адмиралтейство перестраивалось в течение 1727—1738 гг. В реконструкции принял участие зодчий И.К. Коробов, создавший проект башни с высоким золотым шпилем, увенчанным флюгером в виде трехмачтового корабля.

чальным петровским периодом, когда Россия стремилась «ногою твердой встать при море».

Особую роль отвел Захаров скульптурному убранству Адмиралтейства. Незадолго до смерти он сам выполнил некоторые рисунки и рельефы, а также сделал подробный план размещения скульптурных групп. Претворить его идеи в жизнь стремились многие как русские, так и зарубежные мастера. Предпочтение отдали Ф.Ф. Щедрину, В.И. Демуту-Малиновскому и С.С. Пименову, имеющим значительный опыт, и их помощникам — А. Анисимову и И.И. Терebeneву. До наших дней дошли далеко не все их творения. Но то, что сохранилось, поражает совершенством форм, высоким вкусом, сложным плетением аллегорических и исторических образов.

Художественное наследие России

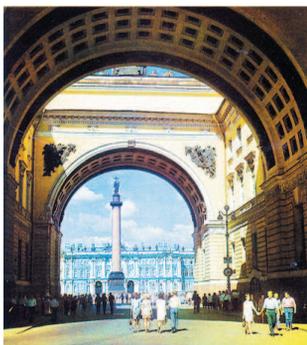
Архитектура пушкинской эпохи



А.Д. Захаров.
Адмиралтейство. 1806—1823.



Тома де Томон. Биржа. 1805—1810.



К. Росси. Арка
Главного штаба.
1819—1829.



К. Росси.
Михайловский
дворец.
1819—1825.



Заметки современников об архитектуре Санкт-Петербурга

Фрагмент 1

«Вы видите Нептуна, вручающего Петру Великому трезубец в знак владычества над морями, а подле основателя Российской империи стоит Минерва и смотрит на берег Невы, где в отдалении тритоны производят различные корабельные работы; на самой середине барельефа возвышается скала, на которой под тению лаврового дерева сидит Россия в виде женщины, украшенной венцом; в правой руке ее — палица Геркулесова, признак силы, в левой — рог изобилия, к коему Меркурий прикасается своим жезлом, изъясняя тем, что избыток естественных произведений только посредством торговли получает высшую ценность; с другой стороны Вулкан повергает к ногам России перуны и оружие в ознаменование всех оборонительных средств, устроенных Петром Великим, например, пушечного литья и т.п. Лицо России с любовью обращено к сему отцу Отечества, Минерва, близ его стоящая, имеет при себе истукан Победы, в знак того, что успех всякой битвы принадлежит уму и что Петр I собственному гению обязан всеми счастливыми следствиями своих предприятий. Летящая Слава несет флаг Российский в даль Океана, на котором уже виден новый флот, окруженный веселым хороводом вымышленных морских божеств». (Заметки современника о фризе Адмиралтейства «Заведение флота в России» // Цит. по: Глинка Н.И. «Строгий, стройный вид...» М., 1992. С. 218.)

Фрагмент 2

«Какой город! Какая река!.. Надобно расстаться с Петербургом, надобно видеть древние столицы — ветхий Париж, закопченный Лондон, чтобы почувствовать цену Петербурга... Какое единство! Как все части отвечают целому! Какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями... Посмотрите на Васильевский остров, образующий треугольник, украшенный Биржею, ростральными колоннами и гранитной набережной с прекрасными спусками к воде. Вот произведение, достойное покойного Томона, сего неумоимого иностранца, который посвятил нам свои дарования и столько способствовал к украшению Северной Пальмиры! Теперь от Биржи с каким удовольствием взор мой следует вдоль берегов и теряется в туманном отдалении между двух набережных, единственных в мире!» (Батюшков К.Н. Прогулки по городу // Избр. соч. М., 1986. С. 24.)

Фрагмент 3

«По величию наружного вида дворец сей послужит украшением Петербурга, а по изящности вкуса внутренней отделки оно может считаться в числе лучших европейских дворцов... Что сказать о внутреннем убранстве сего дворца? Это роскошь воображения, которую искусство умело, так сказать, разлить на все части всего здания. Там залы, которых стены отделаны под палевый и лазуревый мрамор, лоснятся, как стекло, и украшаются во всю высоту широкими зеркалами, в которых отражаются и драгоценные бронзы, и пышная штофная мебель... Белая под мрамор с колоннами зала представляет на стене ряд исторических изображений... Гирлянды как

будто бы живых цветов сплелись и вьются по стенам, белым как снег. Только что недостает аромата фиалкам и розам, а на потолке, который блещет золотом и, как радуга, пестреет цветами, легко начертаны прелестные гении и нимфы». (Отзыв о Михайловском дворце К.И. Росси // Отечественные записки. 1825. Октябрь.)

Фрагмент 4

У русского царя в чертогах есть палата:
Она не золотом, не бархатом богата; <...>
Толпою тесною художник поместил
Сюда начальников народных наших сил,
Покрытых славою чудесного похода
И вечной памятью двенадцатого года.

А.С. Пушкин. «Полководец»

В то время когда велась реконструкция Адмиралтейства, жители Санкт-Петербурга могли наблюдать и другую картину — возведение здания Биржи. Автором проекта был швейцарский архитектор *Ж. Тома де Томон* (1760—1813). Он недолго работал в столице, но сумел почувствовать и оценить ее неповторимую красоту.

Строительство Биржи длилось с 1805 по 1810 г. Облик этого здания, расположенного в центре площади, подчеркнуто монументален и объемен. Здание Биржи окружает сплошная череда колонн дорического ордера, что придает ему вид античного древнегреческого храма. Настроение торжественного величия усиливают колонны-маяки, украшенные рострами — носами кораблей (откуда их название — «ростральные»). У подножия колонн разместились огромные фигуры двух мужчин и двух женщин — олицетворение русских судоходных рек — Волги, Днепра, Невы и Волхова.

Биржа совершенно изменила Васильевский остров. Его «строгий стройный вид» недаром восхищал современников.

Победное завершение Отечественной войны 1812 г. всколыхнуло в российском обществе законное чувство гордости за армию и ее героев, побудило к созданию памятников, возвеличивающих ратный подвиг. С этой целью, в частности, было решено реконструировать Марсово поле¹ и возвести здесь здание казарм Павловского полка. В этом

¹ Во времена Петра I здесь было болото. Его осушили и возвели дворец Екатерины I. Пустырь же назвали Царицыным лугом. В праздничные дни на лугу пускали фейерверки, и со временем это место прозвали Потешным полем. В конце XVIII в. здесь поставили памятники Ф.А. Румянцеву и А.В. Суворову. И лишь после победы над Наполеоном площадь переименовали в Марсово поле (Марс — бог войны), которое стало местом увековечения воинской русской славы.

элитном лейб-гвардейском полку служили гренадеры, о которых сам М.И. Кутузов с восхищением говорил: «Храбрость и быстрота их предшествовали победам».

Возведению казарм для тех, кто носил шапки, «насквозь простреленные в бою», петербуржцы обязаны коренному москвичу, архитектору **В.П. Стасову** (1769—1848). Сын мелкого служащего, он рано остался сиротой и уже с четырнадцати лет поступил на службу «строительным помощником». Взгляды Стасова на архитектуру сложились под влиянием его великих предшественников — московских зодчих В.И. Баженова и М.Ф. Казакова. В 1801 г. мастер блестяще справился с задачей оформления коронационных торжеств Александра I, чем привлек внимание императора. Наградой стали деньги, позволившие Стасову побывать в Италии, где он с усердием изучал памятники античности. По возвращении из Италии ему было предложено работать в Санкт-Петербурге.

Работая над проектом Павловских казарм (1817—1819), Стасову пришлось решить много непростых инженерных задач. Надо было сохранить хотя бы частично предшествующую постройку, вписать здание в окружающую среду Марсова поля и прилегающих улиц. Самое же главное: архитектор искал и нашел образ, соответствующий предназначению казарм. Он воздвиг строгое, торжественное сооружение, суровую сдержанность которого подчеркнули колонны дорического ордера и монументальные скульптуры. «Сдержанная величавость» — так определил мастер свое художественное кредо — сохраняется и в последующих его проектах.

Чуть позднее, в 1823 г., Стасов завершил работы по реконструкции еще одного строения, примыкающего к Марсову полю, — Императорского конюшенного двора. В новом своем виде постройка вполне гармонирует с лаконичной простотой Павловских казарм. В ее центральном корпусе под пологим куполом расположена надвратная церковь. Здесь 1 февраля 1837 г. отпевали А.С. Пушкина. Отсюда поэт отправился в последний путь в Святогорский монастырь.

В течение творческой жизни В.П. Стасов создал еще немало мемориалов русской воинской славы; среди них особое место занимают полковые церкви и триумфальные арки. В 1835 г. был освящен новый Троицкий собор, спроектированный Стасовым на месте старой Троицкой церкви. Собор предназначался для лейб-гвардейского Измайловского полка, проявившего чудеса храбрости в войне с Наполеоном. В то время это был один из самых больших петербургских храмов (Исаакиевский исполнен еще только строился). Его величавая белоснежная громада своим крестообразным планом и игрой пяти светло-го-

лубых куполов, на которых блестели золотые звездочки, рождает воспоминания о древнерусском зодчестве. Однако эти «московские» ассоциации мимолетны. Идеальный ритм нарядных коринфских колонн, украсивших четыре портика и центральный барабан с огромным куполом, говорят о новых временах и торжестве эстетики петербургского высокого классицизма.

Другой полковой храм по проекту Стасова — Спасо-Преображенский собор (для гвардейского Преображенского полка) — был освящен в 1829 г., что совпало по времени с победным завершением русско-турецкой войны. Напоминанием об этом историческом событии служат трофейные турецкие пушки, включенные зодчим в ограду храма.

Приближаясь к своему семидесятилетию, Стасов отнюдь не утерял творческой энергии. Именно он руководил работами по восстановлению внутренней отделки Зимнего дворца¹, сохранив для потомков шедевры Растрелли, Ринальди, Старова, Кваренги...

В то время путь из Санкт-Петербурга в Москву начинался от заставы на Московском тракте, единственной достопримечательностью которой была караульная будка, охраняемая солдатом из Инвалидной команды. В 1834 г., после торжественного открытия возведенной Стасовым Триумфальной арки у Нарвских ворот, он получил официальный заказ на строительство аналогичного сооружения у Московской заставы. Московские ворота (1834—1838) — один из последних крупных проектов зодчего. Они были задуманы как архитектурный комплекс, включавший Триумфальную арку — въезд в столицу, два здания для караула, ограды, связывающей ворота с павильонами, и мост через близлежащий Лиговский канал. В праздник открытия ансамбля перед восхищенным взором зрителей предстало сооружение, выполненное целиком в чугуне, что было смелым, новаторским решением. Двенадцать дорических колонн, на которых покоится тяжелый антаблемент², увенчала надпись: «Победоносным российским войскам», далее перечислялись подвиги, совершенные героями на полях сражений 1826—1831 гг.³

¹ В 1837 г. в Зимнем дворце разразился страшный пожар, выгорели многие внутренние интерьеры. Император Николай I издал указ — восстановить отделку «так точно, как она до пожара существовала».

² Антаблемент — верхняя горизонтальная часть ордера.

³ В 1936 г. ворота демонтировали, в 1960 г. заново поставили. Надпись же так и не была восстановлена.

Добрую славу о себе оставил и другой крупнейший зодчий пушкинской эпохи — **К.И. Росси** (1775—1849). Его «петербургская биография» началась в 1785 г., когда в северную столицу приехала звезда, прославленная танцовщица Гертруда Росси. Она привезла с собой маленького сына, которого называла на итальянский манер — Карло. С этого времени жизнь Росси связана с Россией, где он, подобно многим другим иностранным мастерам, нашел вторую родину и где полностью реализовал свой дар. В 1816 г., будучи уже сложившимся профессионалом, прошедшим хорошую выучку у зодчего В.Ф. Бренна, Росси был принят на придворную службу. Архитектурный талант этого человека сочетался с призванием градостроителя, мыслящего нестандартно и масштабно. В 20-е годы XIX в. Росси почти одновременно осуществлял несколько грандиозных проектов. Он создал абсолютно «правильную» с точки зрения канонов высокого классицизма Дворцовую площадь, спроектировав два симметричных друг другу здания Главного штаба и министерств (1819—1829). Завершающий и самый ответственный этап этих работ был связан с возведением колоссальной арки, одним мощным пролетом перекинутой через улицу и соединившей эти здания в единое целое. Пролет между устоями арки составил 17 м, что вызывало некоторые сомнения в «конструктивной благонадежности». По преданию, Росси, уверенный в правильности своих расчетов, во время снятия лесов стоял на самом верху над сводами.

Позднее, в 1834 г., Александровская триумфальная колонна (у Пушкина — «Александрейский столп»), воздвигнутая по проекту французского архитектора О. Монферрана в центре Дворцовой площади, поставила заключительный аккорд в общей грандиозной композиции, овеянной духом героической эпохи.

Росси в молодости полагал, что цель зодчества заключается «не в обилии украшений, а в величии форм, в благородстве пропорций, в нерушимости...». Он оставался верен своим убеждениям при создании самых сложных проектов, преобразивших центр Санкт-Петербурга. Одно из величавых творений архитектора — роскошный Михайловский дворец, предназначенный для младшего брата императора, великого князя Михаила. Дворец — исполненное классическим благородством усадебное здание с двором и садом. Его строгий фасад украшен двенадцатиколонной лоджией, на ней аттик¹ со скульптурной группой. Внутренние помещения дворца отделаны более пышно.

¹ **Аттик** — верхняя декоративная часть фасадной стены под венчающим карнизом.

Росси удалось превратить строительство Михайловского дворца¹ в решение крупной градостроительной задачи. Создав площадь, он прорубил внутри жилых кварталов Петербурга новую улицу, тем самым связав дворец с Невским проспектом. Не менее грандиозные замыслы были осуществлены при возведении Александрийского театра (1828—1834), зданий Сената и Синода (1829—1834).

Разрушенная пожаром 1812 г. Москва тоже бурно обновлялась. Среди плеяды прекрасных архитекторов, осуществляющих реконструкцию старой столицы, выделяется имя **О.И. Бове** (1784—1834). Его самое крупное мемориальное сооружение — Триумфальные ворота (1827—1834), поставленные у въезда в Москву со стороны Санкт-Петербурга. Ныне арка перенесена на Кутузовский проспект и установлена недалеко от Бородинской панорамы.

Бове принял активное участие в восстановлении пострадавших строений Кремля, создал Театральную площадь. По его проекту были возведены Торговые ряды (ныне здание ГУМа), придавшие Красной площади законченный вид. Одновременно с их постройкой рядом с храмом Василия Блаженного был воздвигнут памятник героям 1812 г. Мину и Пожарскому — творение скульптора **И.П. Мартоса** (1754—1835), воплотившего в бронзе идею подвига во имя любви к Родине.

Итак, поколение мастеров пушкинской эпохи увековечило в словах, музыкальных звуках, камне, бронзе идеалы патриотизма, гражданского долга, воинской доблести. Но к концу 30-х годов XIX в. пафос высокого классицизма в русском искусстве себя исчерпал. Это заметно, например, в облике одного из самых грандиозных петербургских зданий — Исаакиевского собора (1818—1858), построенного по проекту **А.А. Монферрана** (1786—1858). Формы храма кажутся несколько тяжеловесными, а обильные украшения существуют как бы сами по себе, нарушая былую гармонию архитектуры и скульптурных дополнений.

Само искусство скульптуры также постепенно утратило классицистскую строгость. Дань новым веяниям — знаменитые кони на Аничковом мосту, творение **П.К. Клодта** (1805—1867). За ясную гармоничность Клодта называли «Фидием XIX в.». Однако стихийная сила вздыбленных коней вызывает ассоциации не с античностью, а скорее предвосхищает рождение романтических образов в русском искусстве.

¹ Позднее здесь был открыт Русский музей императора Александра III.

Есть в наследии Росси творение, имеющее огромное историческое и духовно-нравственное значение для русской культуры, это — Военная галерея. Она посвящена памяти героев Отечественной войны 1812 г., украшает один из интерьеров Зимнего дворца. В галерее 332 портрета выдающихся русских военачальников.

Итак, в первые десятилетия XIX в. ясный, стройный, гармоничный классицизм, полученный в наследство от XVIII в., уходил в прошлое. Чуть ироничное отношение к атрибутике «века Разума», породившего классицизм, нашло отражение в пушкинском замечании:

Тут был в душистых седилах
Старик, по-старому шутивший:
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно.

И подобно тому, как исчезли из обихода пышные напудренные парики екатерининских времен, в искусство на смену классицизму пришли новые стилевые направления — романтизм и реализм.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие исторические события повлияли на развитие русской художественной культуры пушкинской поры?
2. Почему XIX столетие нарекли «золотым веком» русского искусства? Покажите на конкретных примерах, что пушкинская эпоха — это «начало всех начал», фундамент русской классики.
3. Какие идеалы исповедовали мастера искусства этого времени? Были ли в моде слова «Отечество», «доблесть», «храбрость»? В каких произведениях искусства запечатлены идеалы гражданственности и патриотизма?
4. Охарактеризуйте «своего Пушкина». Назовите, какие сочинения этого поэта вам наиболее близки. Объясните, как соотносятся в его творчестве национальные традиции и «всемирная отзывчивость».
5. «М.И. Глинка и А.С. Пушкин» — тема для самостоятельного задания. Расскажите о «пушкинских» сочинениях композитора.
6. Охарактеризуйте роль и значение сочинений М.И. Глинки в становлении русской классической музыки.
7. Сделайте сообщение на тему «Пушкинский Петербург» (архитектура и скульптура), взяв в качестве эпиграфа строки поэта:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...

8. Сопоставьте зодчество Москвы и Санкт-Петербурга первой трети XIX в. Сохранила ли московская архитектура свою самобытность? В чем она проявилась?

Тема 2

**«СУТЬ ДВЕ СЕСТРЫ РОДНЫЕ»:
РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА**

*Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русской душой.*

М.Ю. Лермонтов

*Болящий дух врачует песнопенье,
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.*

Е.А. Баратынский

Название этой темы восходит к известному высказыванию П.А. Плавильщикова — актера и драматурга екатерининской эпохи: «Поэзия и музыка — суть две сестры родные». Смысл данных слов удивительно точно соответствует сущности русской художественной культуры первой половины XIX в.

Уточним: романтизм как художественный стиль зародился отнюдь не в России, а в Европе еще в конце XVIII столетия. Возник он как реакция на крах просветительских идеалов «Свободы, Равенства и Братства», исчерпавших себя в ходе кровавых событий Великой французской революции 1789—1794 гг. Вместе с прекрасными, но утопическими лозунгами ушли в прошлое каноны «разумности», лежащие в основе искусства классицизма. Новые романтические умонастроения творческой элиты наиболее ярко выразил Дж. Г. Байрон — английский поэт, создавший образ мрачного, непонятого толпой изгнанника Чайльд Гарольда. Вслед за Байроном писатели, художники, композиторы разных стран резко отринули «культ разума» и устремились к постижению чувств и эмоций трагической неординарной личности, не нашедшей места в жестоком и несправедливом мире. «Бегство от действительности» — так принято говорить о феномене романтического искусства, подарившего человечеству гениальные творения Г. Гейне, В. Скотта, Ч. Диккенса, В. Гюго, Э. Делакруа, Ф. Гойи, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, Р. Вагнера... Явление огромного значения — романтизм совершил подлинный переворот в мировой художественной культуре, обнаружив глубокие противоречия и дисгармонию человеческого бытия. На вопрос «Против какого зла восстали романтики?» есть разные ответы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Романтизм с точки зрения современников и потомков

Фрагмент 1

Прекрасное погибло в пышном цвете,
Таков удел прекрасного на свете.

В.А. Жуковский

Фрагмент 2

«Русский романтизм — “это мир внутреннего человека, мир души и сердца, мир ощущений и верований, мир порываний к бесконечному, мир таинственных видений и созерцаний, мир небесных идеалов”». (*Белинский В.Г. Соч.: В 2 т. М., 1956.*)

Фрагмент 3

«Романтический бунт грандиозен. Романтик не довольствуется протестом против политического деспотизма или крепостного права. Предметом его ненависти является весь мировой порядок, а главным врагом — Бог. Не случайно положительным, авторским героем романтической поэзии часто выступает Демон — взбунтовавшийся против Бога и свергнутый им с небес ангел. Бог утверждает вечные законы вечного рабства — Демон проповедует бунт. Бог представляет как бы начало классицизма в космическом масштабе — Демон воплощает мировой романтизм. Поднятый до масштабов такой абстрактности, романтический бунт часто теряет реальное содержание, вырождаясь в пышные монологи и романтическую фразеологию», (*Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы. М., 2000.*)

Действительно, в романтических художественных произведениях отразился и гордый индивидуализм, и чувство личной исключительности, и презрение к пассивной толпе. Однако печать «демонизма» несут далеко не все произведения искусства.

Первый крупный русский романтик — *В.А. Жуковский* (1783—1852). Его печальная лирика, вдохнувшая, по словам В.Г. Белинского, в русскую поэзию душу и сердце, полна самых разнообразных романтических настроений. Но все же преобладающими у Жуковского были образы тихой грусти, тоски по утерянной красоте, меланхолии и страданий.

Поэт называл себя «родителем на Руси немецкого романтизма». Многие его сочинения являются вольными переводами зарубежной литературы, причем не только немецкой. В письме к Н.В. Гоголю Жуковский писал: «Мой ум, как огниво, которым надо ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер мое-

го авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое». Благодаря Жуковскому в русскую литературу вошел жанр баллады — эпического произведения с элементами фантастики. Сохраняя особенности этого «чужого» европейского жанра, Жуковский сумел наполнить баллады национально-характерными образами.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Национально-характерные образы романтической поэзии

Фрагмент 1

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи; под окном
Слушали; кормили
Счетным курицу зерном;
Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

В.А. Жуковский. «Светлана»

Фрагмент 2

О память сердца! Ты сильней
Рассудка памяти печальной...

К.Н. Батюшков

Фрагмент 3

Подруги милые! в беспечности игривой
Под плясовой напев вы резвитесь в лугах.
И я, как вы, жила в Аркадии счастливой,
И я, на утре дней, в сих рощах и лугах
Минуты радости вкусила.
Любовь в мечтах златых мне счастье сулила;
Но что ж досталось мне в прекрасных сих местах?
Могила!

К.Н. Батюшков. «Надпись на гробе пастушки».

Рядом с В.А. Жуковским у истоков русского романтизма стоял **К.Н. Батюшков** (1787—1855). Поэтическое воображение Батюшкова вдохновлял лирический герой, погруженный в чувственные наслаждения, поглощенный любовью, всеохватывающей страстью.

«Память сердца» и глубину человеческих эмоций Батюшков противопоставлял привычным светским ценностям — славе, богатству, роскоши. Его грациозная, изящная, чуждая повседневности лирика питалась вечными античными образами, воплощающими свободу душевных порывов человека.

Поклонник радостей жизни, Батюшков не забывает напоминать о скоротечности земного бытия. Таково небольшое восьмистишие «Надпись на гробе пастушки», которое позднее обессмертил П.И. Чайковский в музыке оперы «Пиковая дама».

Творчество Жуковского и Батюшкова лишь приоткрыло дверь в неисчерпаемый мир романтизма. Страстные порывы к счастью, тоска по утраченной красоте, разочарование и неудовлетворенность действительностью — все эти настроения предстояло развить в искусстве слова последующему поколению русских мастеров. Правда, многим из них поэзия предшественников казалась слишком «западной», лишенной национального колорита и к тому же далекой от насущных российских общественных проблем. Как писал в одном из писем к А.С. Пушкину К.Ф. Рылеев, «влияние его (Жуковского. — Л.Р.) было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали».

Среди тех, кто отвергал «мечтательность» во имя общественного служения и политических деяний, выделяются имена поэтов-декабристов В.К. Кюхельбекера, А.А. Бестужева-Марлинского, К.Ф. Рылева, А.И. Одоевского, П.А. Катенина, В.Ф. Раевского и др. Оставаясь романтиками, они стремились превратить литературу в рупор политических идей, в средство нравственного, гражданского воспитания человека, для которого главной ценностью жизни является личная свобода. В сочинениях декабристов в полный голос зазвучала тема героического подвига во имя народного блага, протест против рабства и тирании, что придавало самому поэту ореол глашатая высоких истин и пламенного народного трибуна. Традиционные романтические темы, связанные с личными переживаниями и настроениями, отошли на задний план.

Преодолев туманность и мистицизм, поэзия декабристов обрела не только ярко выраженную общественную направленность, но и более

твердую национальную почву. Историческим и гражданско-героическим идеям посвящены лучшие страницы творчества **К.Ф. Рыльева** (1795—1826). Поэт был убежден, что только внутренне свободная героическая личность способна обеспечить процветание Отчизны. Обращаясь к прошлому (думы «Смерть Ермака», «Иван Сусанин», поэма «Войнаровский» и др.), Рылеев мечтал достучаться до сердца российского читателя, пробудить в нем не исчезнувшие в веках чувства достоинства и независимости. В его сочинениях нет исторической точности, постольку цель поэта была иной; в уста своих героев он вкладывал назидательные просветительские речи, отразившие взгляды декабристов.

Романтическая образность в русской литературе была поразительно богатой. Рядом с гражданственным искусством декабристов расцвело творчество поэтов-лириков из окружения А.С. Пушкина. Вспомним: **А.А. Дельвиг** (1798—1831) воссоздал в своих стихах вольнолюбивый дух античности, **Н.М. Языков** (1803—1846/47) прославлял вакхические удовольствия и чувственные радости жизни, у **П.А. Вяземского** (1792—1878) преобладали мотивы скорбного уныния, в которое погружен всеми отринутый и непонятый герой. На еще более высокую ступень поэзию пушкинской плеяды подняла муза **Е.В. Баратынского** (1800—1844). Автор элегий, посланий, поэм, Баратынский привнес в романтическое искусство трезвую ясность мысли и философскую логику. Поэт взглянул на трагедию романтической личности как на следствие изначальной раздвоенности человеческого существа, соединившего неслиянные разум и чувства, душу и тело. И пришел к выводу: действительную власть над людьми имеет не общество и не закон, а провидение, смерть, внезапно разрешающая любые земные проблемы. Баратынский считает побег от действительности бесплодной и бесполезной затеей. Скорее наоборот: он дает неожиданный в русле романтических взглядов «рецепт» житейского счастья: «Живи, живой, спокойно тлей, мертвец!».

Наивысшего расцвета русский поэтический романтизм достигает в творчестве **М.Ю. Лермонтова** (1814—1841). «В первых лирических произведениях Лермонтова, — писал В.Г. Белинский, — ... виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы выражения; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувств... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни, но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце...»¹

¹Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 2 т. — М.; Л., 1955. — Т. IV. — С. 503.

Действительно, трагизм мироощущения — это не только свойство духовной жизни Лермонтова, а важнейший принцип отношения к действительности от критического ее неприятия до полного отторжения. Этот принцип проистекал из глубин русского православного взгляда на Вселенную, где сошлись в смертельной схватке силы добра и зла, Бога и дьявола.

В наследии Лермонтова можно выделить разные мотивы — лирические, исторические, гражданские, философские, религиозные, в том числе — демонические и др. Но главная, доминирующая тема его творчества — беспристрастный анализ внутреннего мира самого поэта, его тоскующей, страдающей, одинокой романтической души. Как заметил В.О. Ключевский, сочинения Лермонтова есть выражение формулы «русского религиозного настроения: да будет Воля твоя».

Глубина и духовная насыщенность содержания, энергия мысли и отточенность формы подняли творчество Лермонтова до уровня великих достижений отечественной художественной культуры. Религиозно-философская линия его сочинений оказалась созвучной другому гениальному русскому лирику — *Ф.И. Тютчеву* (1803—1873). Открытие поэтического дара Тютчева принадлежит А.С. Пушкину, напечатавшему в журнале «Современник» за 1836 г. большую подборку его стихов. Взгляды Тютчева на литературу никогда не совпадали с модными лозунгами; он не стремился идти «в ногу со временем» и следовать общественным вкусам. Искусство Тютчева сформировалось на основе глубокого анализа вневременных религиозных проблем взаимосвязи людей, бренного с вечным. Поэта влекли тайны глобальных катаклизмов, грозных стихийных сил. «Все во мне и я во всем...» — эти тютчевские слова приоткрывают завесу его философского мира, где природа и личность предстают как две неслиянные беспредельности, загадка которых открыта лишь Творцу.

Поэт часто размышляет о человеческой душе, которая томится в тисках земных страстей, жаждет подняться в Царство Божие, к вечному свету, гармонии, любви, но не может преодолеть порочное бремя безверия и греха.

Мысли и чувства Тютчева отлиты в предельно сжатую форму стиха — «фрагмента», где каждое слово точно взвешено и наполнено глубоким смыслом.

Среди лирических откровений Тютчева врезаются в память строки «Я встретил вас...», послужившие основой одного из самых популярных русских романсов, воспевающих светлую любовь.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Разнообразие образов романтической лирики

Фрагмент 1

Оставь другим певцам любовь!
Любить ли петь, где брызжет кровь!
В.Ф. Раевский

Фрагмент 2

Вот, Святослав, к чему ведет
Несправедливость власти;
И князь несчастлив, и народ,
Где на престоле страсти.
К.Ф. Рылеев

Фрагмент 3

Живи, живой, спокойно тлей, мертвец!
Всесильного ничтожное создание,
О человек! уверься наконец,
Не для тебя ни мудрость, ни всезнанье!
Нам надобны и страсти, и мечты,
В них бытия условие и пища:
Не подчинишь одним законам ты
И света шум, и тишину кладбища!
Природных чувств мудрей не заглушит
И от гробов ответа не получит;
Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.
Е.А. Баратынский

Фрагмент 4

Я, Мать Божия, ныне с молитвою
Пред Твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,
Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.
Окружи счастьем душу достойную,
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость спокойную,
Сердцу незлобному мир упования.

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

М.Ю. Лермонтов

Фрагмент 5

Не плоть, а дух растлился в наши дни.
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.
Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры, но о ней не просит...
Не скажет ввек с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! — Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!..»

Ф.И. Тютчев

Фрагмент 6

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Ф.И. Тютчев

Естественные, искренние, льющие из глубин сердца строки Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Баратынского и других русских поэтов словно просились на музыку. Достойным ответом на достижения поэзии явилось рождение русского классического романа, подарившего вторую жизнь многим лирическим стихотворениям.

Прежде чем говорить о творцах этого прекрасного искусства, представим некоторые стороны музыкальной жизни той эпохи.

В начале XIX в. к музыкальному сочинительству все еще относились как к второстепенному делу. Обучение музыке было любительским (для дворян). Профессионалами же становились лишь представители низших сословий, главным образом крепостные. Специальных музыкальных учебных заведений, как мы уже знаем, в России тогда не было, поэтому отечественные таланты, не имея возможности развить на родине свое дарование, явно проигрывали заезжим гастролерам-иностранцам. Утонченные вкусы русской

аристократии и высокие гонорары влекли в Санкт-Петербург и Москву многих европейских знаменитостей — здесь в разное время бывали великие композиторы Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман, которые, кстати, были поражены отзывчивостью и музыкальностью российской публики.

Городские дома и загородные усадьбы в те времена были наполнены живой музыкой — пели романсы и песни, играли на различных музыкальных инструментах, быть может, не слишком умело, но зато с большой любовью. Почти все девушки на выданье стремились продемонстрировать свой вокальный талант, даже если такового не было. Вспомните иронический фрагмент из «Евгения Онегина»: «И запищит она (Бог мой!): Приди в чертог ко мне золотой!..».

Местом постоянных встреч профессиональных поэтов и музыкантов были модные салоны, где на суд присутствующих выносились результаты творческих исканий. Известно, что многие литераторы (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, В.Г. Белинский, А.А. Дельвиг, А.С. Грибоедов и др.) живо интересовались музыкальными новинками и их суждения существенно влияли на общественное мнение по поводу тех или иных музыкальных сочинений. Все это способствовало расцвету искусства романса, в числе создателей которого был не только М.И. Глинка, но и талантливые его современники — А.А. Алябьев, А.Е. Варламов и А.Л. Гурилев.

Судьба А.А. *Алябьева* (1787—1851) сложилась необычно. Дворянин, сын Тобольского губернатора, он по ложному обвинению оказался под следствием и угодил в тюрьму. В заключении, испытав все тяготы бесправного нищенского существования, Алябьев создал бессмертный романс «Соловей» (стихи А.А. Дельвига), воплотив в музыке светлую мечту о свободной, прекрасной жизни.

Романсы Алябьева пела вся Россия. Обращаясь к высокой поэзии, композитор умел придать лирическим строкам еще большую задушевную выразительность. Его мелодии легко запоминались и были доступны для исполнения не только профессионалам, но и многочисленным любителям пения. Особой популярностью пользовались романсы композитора на стихи А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье», «Я вас любил», «Зимняя дорога» и др.

К вершинным достижениям позднего творчества Алябьева относится романс «Нищая» (стихи П.Ж. Беранже, перевод Д.Т. Ланского). Трогательный образ старушки, просящей милостыню у храма, предвосхищает персонажи «нищей Руси» в русском искусстве второй половины XIX в. Повторяющиеся «молящие» интонации романса «Подайте, Христа ради, ей» взывают к состраданию и милосердию.

Так же, как романтическая поэзия, камерно-вокальная музыка отличалась разнообразием тем и сюжетов. Творцы русского романса черпнули в отечественном поэтическом наследии универсальную многоохватность, способность проникать и в микромир человеческой души, и в сферу общественных настроений.

Жизненный путь *А.Е. Варламова* (1801—1848) был не долог. Родом из семьи мелкого чиновника, он был близок народной городской среде и запечатлел в музыке чувства и мысли складывавшейся в России разночинной интеллигенции. Одно из самых известных сочинений Варламова — романс «Парус», передающий горестные раздумья и страстные душевные порывы поэзии Лермонтова.

Композитор любил и умел имитировать в своей музыке различные фольклорные жанры. В числе подобных его творений — «Красный сарафан» (стихи Н.Г. Цыганова), где Варламов полностью реализовал свое умение творить мелодии широкого дыхания «в народном духе».

Современник Варламова *А.Л. Гурилев* (1803—1858) был известен как блестящий пианист и композитор. Он родился в семье крепостного дирижера и с детства учился музыке, сначала у отца, затем у знаменитого фортепианного педагога Дж. Фильда. В 1831 г. композитор получил вольную, но свобода не принесла материального достатка. Умер Гурилев в нищете от тяжелого психического заболевания.

Расцвет творчества композитора приходится на 40-е годы XIX в., когда в его романсах окончательно сформировалась характерная «гурилевская», чуть наивная, теплая интонация. «Вьется ласточка сизокрылая», «Матушка-голубушка», «Домик-крошечка», «Колокольчик» — все эти сочинения Гурилева воплощали теплоту человеческих отношений, дарили слушателю душевное утешение.

Итак, русская романтическая поэзия, «подхваченная» музыкой, говорила с современниками языком высоких чувств и благородных стремлений. Остается добавить, что многие творения А.А. Алябьева, А.Е. Варламова и А.Л. Гурилева «в русском стиле» со временем утратили авторство и стали считаться народными песнями.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что такое романтизм? В чем состоит сходство и различие европейского и русского романтизма? Против какого «зла» бунтовали романтики?

2. Подготовьте сообщение о творчестве В.А. Жуковского и К.Н. Батюшкова. Как вы думаете, какие свойства поэзии К.Н. Батюшкова привлекли П.И. Чайковского (романс Полины из оперы «Пиковая дама»)?
 3. Почему поэты-декабристы отвергли «мечтательность» и «туманность» романтизма? Согласны ли вы с оценкой творчества В.А. Жуковского, данной К.Ф. Рылеевым?
 4. На основе сведений по курсу русской литературы подготовьте рассказ о творчестве поэтов-декабристов.
 5. Охарактеризуйте роль М.Ю. Лермонтова в развитии русской художественной культуры (творческое задание).
 6. Какие сочинения Ф.И. Тютчева вам особенно близки? Современны ли сегодня те проблемы, о которых размышлял поэт?
 7. Расскажите о творцах русского классического романса. Какие музыкальные сочинения А.А. Алябьева, А.Е. Варламова и А.Л. Гурилева вы слушали? Поэзия каких авторов звучит в их музыке?
 8. Как вы считаете, научилось ли русское искусство в эпоху романтизма говорить языком «чувства и сердца»? Актуальны ли на сегодня сочинения русских романтиков, находят ли они отклик в нашей душе или их творения давно устарели?
-

ТЕМА 3 НОВЫЕ ПУТИ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

*Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.*

А.С. Пушкин

*Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает создание в наш мир удивленный.*

А.К. Толстой

Испокон веков русские живописцы отличались уникальным умением «и видеть и слышать» окружающий мир, отвечать на духовно-нравственные запросы и эстетические потребности своих современ-

ников. Художественное чутье и отзывчивость не оставили их и в первые десятилетия XIX в., когда отечественное изобразительное искусство еще только вступало в классический этап своего развития. А.С. Пушкин был, как всегда, удивительно прозорлив, сравнил в блестящем экспромте (см. эпиграф) свой портрет работы О.А. Кипренского с зеркалом. Вслед за поэтом многие творения живописи той эпохи хочется назвать зеркальным отражением дум, мыслей, чувств, представлений самых разных слоев российского общества.

Новые пути, которые прокладывали мастера изобразительного искусства, во многом совпадали с исканиями писателей и композиторов. Романтическое возвышение независимой, умеющей свободно мыслить и глубоко чувствовать личности становится одной из важнейших тем живописи. Быть может, поэтому художники не спешили расстаться с жанром портрета, вопреки прохладному отношению к нему со стороны официальных кругов Академии художеств, считавших портретную живопись низшим из искусств. Именно в этом жанре великие предшественники — художники XVIII в. Ф.С. Рокотов, Д.В. Левицкий, В.Л. Боровиковский — воплотили гуманистические представления о внесловной ценности человеческой личности. Их талантливым последователем стал *О.А. Кипренский* (1782—1836).

Сын крепостной крестьянки и уездного барина, Кипренский всего добился в жизни сам. Шести лет он был помещен в Петербургскую Академию художеств. Позднее, влекомый романтическими ветрами, художник изменил многим академическим установкам и классицистским нормам живописи. Он, как подобает романтику, не был удовлетворен окружающей жизнью. Однако ни злой скепсис, ни разочарование не затронули его натуры. Мастер всегда верил в способность человека вершить благие дела, служить верой и правдой своему Отечеству, поэтому его полотна несут отпечаток явного оптимизма. Возвышенное благородство мыслей и чувств, носителями которых было поколение дворянской интеллигенции, окружавшей художника, вдохновило лучшие его творения.

В течение жизни Кипренский создал немало портретов «по заказу». Но все же чаще всего ему позировали друзья и добрые знакомые, о которых мастер знал все или почти все. Однако Кипренский никогда не стремился рассказать «голую правду» о своих моделях. Работая над образом, он ориентировался на некий романтический идеал незаурядной личности — одаренной, умной, душевно щедрой. Черты «облагороженной правды» можно найти в каждом герое его полотен. Словно проверяя правильность избранного пути, художник

часто писал автопортреты, пытаясь на собственном опыте познать возможности живописи передавать те неповторимые черты личности, которые позднее поэт Б.Л. Пастернак назвал «лица необщим выраженьем».

Работы О.А. Кипренского свободны (или почти свободны) от внешней парадности, господствовавшей в изобразительном искусстве предшествующего времени. Художнику удалось сохранить для потомков облик многих своих знаменитых современников: В.А. Жуковского и К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского и П.П. Гнедича, и, конечно же, А.С. Пушкина — его портрет, выполненный художником в 1827 г., передает вдохновенно-взволнованное внутреннее «я» молодого поэта.

Особая сфера наследия О.А. Кипренского — портреты героев Отечественной войны 1812 г. Многие из них изображены в военной форме. Вот, к примеру, бравый гусар и партизан Денис Давыдов. В его образе есть и русская удаль, и характерная офицерская молодцеватость. Кипренскому удалось избежать излишнего «бряцания шпор» и шумной помпезности. Сквозь антураж нарядной одежды можно угадать сильную натуру героя-воина и поэта, способного на страстные чувства.

Удавались Кипренскому и женские образы, в которых мастер ука­зывал утонченную поэтичность и душевное богатство. Некоторые его героини (Е.С. Авдулина, Е.П. Ростопчина) явно погружены в себя, отгородившись от повседневной суеты. Иное — в портрете Д.Н. Хвостовой, ее взгляд доверчиво обращен к зрителю. Подкупающей внутренней красотой веет от карандашного портрета А.А. Олениной, слово­но иллюстрирующего пушкинские строки:

...то ли дело
Глаза Олениной моей,
Какой задумчивый в них гений,
И сколько детской простоты,
И сколько томных выражений,
И сколько неги и мечты!

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

*Портретная живопись 30—40-х годов XIX в.
Кипренский — «первый вынес имя русское в известность
в Европе»*



*О. Кипренский. Автопортрет.
1828.*



*О. Кипренский. Портрет
Е. Давыдова. 1809.*



*О. Кипренский. Портрет
В.А. Жуковского. 1816.*



*О. Кипренский. Портрет
Е. Авдулиной. 1822.*

*Сближение с жизненным материалом.
Новый герой.
Бытовой жанр*



*А. Венецианов. На пашне. Весна.
20-е годы XIX в.*



*В. Тропинин. Портрет
П.М. Васильева с гитарой. 1836.*



А. Венецианов. Гумно. 1823.

Почти полвека отдал творчеству другой мастер русской романтической живописи **В.А. Тропинин** (1776—1857). Он родился в крепостной семье, принадлежащей графу И.И. Моркову. Незаурядные способности юноши подвигли помещика отдать его на учебу в Петербургскую Академию художеств. Но вскоре граф возвратил Тропинина к себе в поместье для выполнения обязанностей домашнего живописца (а заодно и дворового слуги). Лишь к 45 годам художник, под давлением общественности, получил вольную. В 1824 г. он был все же избран академиком, после чего поселился в Москве, где и остался до конца дней.

Стиль портретов Тропинина более мягкий, непринужденный, московский; художник не пытается копировать петербургскую манеру знаменитого Кипренского, избегая и взволнованности, и самоуглубленности. О творчестве мастера нередко судят по многочисленным «Кружевницам», «Золотошвейкам», «Гитаристам», где художник представляет человека в конкретности его естественного облика. Непосредственность и простота — так можно охарактеризовать лучшие образы Тропинина. Среди них портрет П.А. Булахова (1823), где герой предстает в домашнем халате с книгой в руках. В его позе нет ничего нарочитого. Художник подчеркивает полную свободу этого человека от условностей общества, его отзывчивость и готовность к дружескому общению.

Духовные качества, строй мыслей, черты характера персонажа из народа в то время приковывали внимание многих представителей российской интеллигенции. В их глазах простолюдин являлся оплотом нравственной силы нации, ее светлого, свободного от позорного крепостничества будущего. Первым из отечественных живописцев XIX в., кто избрал крестьянский быт главным предметом творчества, был **А.Г. Венецианов** (1780—1847). Он родился в Москве в небогатой купеческой семье. Работал служащим, чертежником, землемером. Систематического профессионального образования он так и не получил. Приехав в начале XIX в. в Санкт-Петербург, Венецианов короткое время учился в мастерской В.Л. Боровиковского, в основном же профессиональные навыки приобрел в залах Эрмитажа, где много лет старательно копировал работы старых европейских мастеров.

«Свою тему» художник нашел лишь тогда, когда поселился в собственном маленьком имении Сафонково Тверской губернии. Источником творческого вдохновения стал для него простой крестьянин — защитник, кормилец и поилец России. Первым шагом на пути освоения этой темы стала работа «Гумно» (1823), в которой художник изобразил земледельцев в минуты труда и отдыха. В последующих

своих картинах Венецианов шаг за шагом осваивал обобщенно-облагороженный романтический образ крестьянина, отличительными чертами которого являются чувство собственного достоинства, величаявая простота, душевное целомудрие и особый мягкий лиризм.

Изображая сельских жителей, которые, судя по всему, охотно позировали своему барину, художник совершенно не стремился показать их бесправное социальное положение и не критиковал крепостничество. Он искренне восхищался простыми людьми, находил поэзию, казалось бы, в обыденных явлениях жизни и принимал деревенскую действительность такой, какая она есть. Венецианову удавалось умело соотнести образы крестьян с окружающей средой, показать гармонию человека с неброской природой среднерусской полосы. Его работы впервые в русской живописи запечатлели радующие глаз пейзажи с золотистыми полями ржи, густым ельником перелесков, мягкими темными травами лугов, а также нехитрые деревенские изгороди, крытые соломой сараи и другие атрибуты крестьянского житья.

Целая галерея портретов селян, написанных с натуры, — таков итог творческого пути мастера. В известной картине «На пашне. Весна» (1820-е годы) стройная крестьянка, в нарядном сарафане, чуть касаясь земли, грациозно движется по полю, легко ведя за собой двух запряженных в борону лошадей. Ее нежный взгляд устремлен на маленького ребенка, играющего неподалеку прямо на краешке вспаханной земли. Другое знаменитое полотно «На жатве. Лето» (1820-е годы) также изображает молодую изящную женщину с ребенком, которая, отложив в сторону серп, сидит на высоком помосте и смотрит вдаль на поле, где в мерном ритме продолжают работать ее подружки-жницы. Глядя на эту картину, невольно вспоминается стихотворение «Жатва», написанное в 1820 г. поэтом-декабристом Ф.Н. Глинкой:

Густая рожь стоит стеной!
Леса вокруг нивы, как карнизы,
И все окинул ветер сизый
Полупрозрачной пеленой...
Порою слышны отголосья
Младых косцов и сельских жниц;
Волнами зыблются колосья
Под пылкой ясностью зарниц;
И жатва, дочь золотого лета,
Небесным кормится огнем,
И жадно пьет разливы света,
И зреет, утопая в нем...

Так горный пламень вдохновенья
Горит над нивою души,
И спеет жатва дум в тиши,
И созревают песнопенья...

Вклад А.Г. Венецианова в русскую художественную культуру трудно переоценить. Переплетая мотивы материнства, благодатного труда на земле и русской природы, он открыл для отечественного изобразительного искусства неисчерпаемый мир русской деревни, возвысив ее образы до уровня предмета высокого искусства и источника творческого вдохновенья.

Полотна Венецианова не остались без внимания власти предрежащих. В 1830 г. император Николай I назначает его придворным живописцем с солидным жалованьем 3000 рублей в год. Однако ни историческая, ни мифологическая тематика, ценимая светской аристократией, не давалась Венецианову, поэтому в Петербургскую Академию художеств его так и не приняли. Но зато знаменитый мастер имел многочисленных учеников, многие из которых со временем превратились в прекрасных профессионалов: А.В. Тыранов, С.К. Зорянко, Г.В. Сорока и др.

Громкой прижизненной славы удостоился и другой живописец начала XIX в. — *С.Ф. Щедрин* (1791—1830). В его родословной было немало известных скульпторов, архитекторов, художников, и мальчика с раннего детства приобщили к живописи. Окончив с золотой медалью Петербургскую Академию художеств, Щедрин получил «пенсию»¹ для поездки в Италию, куда и направился в 1818 г.

Италия предстала взору романтически настроенного художника во всем своем великолепии — загадочные древние руины, сияющая яркими южными красками природа, синь теплого моря... Душа молодого мастера преисполнилась восторгом перед красотами благословенной земли, испокон веков влекущей русских творцов. Эти настроения великолепно выразил его современник, поэт и философ В.В. Венивитинов:

Италия, отчизна вдохновенья!
Придет мой час, когда удастся мне
Любить тебя с восторгом наслажденья,
Как я люблю твой образ в светлом сне.

¹ Напомним, что «пенсия» со времен Петра Великого назначали молодым, подающим надежды художникам, архитекторам, скульпторам, композиторам, певцам для обучения в европейских странах.

Без горя я с мечтами распрощаюсь,
И наяву, в кругу твоих чудес,
Под яхонтом сверкающих небес,
Младой душой на воле разыграюсь.
Там радостно я буду петь зарю
И поздравлять царя светил с восходом,
Там гордо я душою воспарю
Под пламенным необозримым сводом.
Как весело в нем утро золотое
И сладостна серебряная ночь!

Напоенные солнцем пейзажи Италии становятся предметом творчества С.Ф. Щедрина в последнее десятилетие его жизни. Он первым из русских живописцев стал работать на пленэре — открытом воздухе, с завидным упорством постигая секреты соотношения формы, света и цвета. Пейзажи Рима, созданные Щедриным, стали классическими, поскольку художнику удалось увидеть «вечный» город в самых выразительных, «выигрышных» его композициях. Таково, например, полотно «Колизей», написанное в 1822 г., где Щедрин не только точно изобразил гигантский эллипс античного здания, но и передал характерные «подробности» его желтого цвета и фактуру камня, словно изъеденного временем.

Уникальный дар колориста сочетался у Щедрина с огромным трудолюбием и почти фанатичной преданностью любимому делу. Так, картину «Замок святого Ангела» из серии «Новый Рим» мастер переписывал восемь (!) раз, обогащая каждый новый вариант более тонкой красочной гаммой.

С 1825 г. Щедрин жил в Неаполе и работал в окрестностях Сорренто. Здесь он достиг пика мастерства и полностью реализовал многие творческие замыслы.

Героями полотен Щедрина стали неторопливые итальянские рыбаки в окружении солнечного неба, скал и ласкового моря («Большая гавань в Сорренто» — 1827; «Вид Сорренто близ Неаполя» — 1928 и др.). Стремясь к естественности, мастер ищет способы воспроизведения световоздушной среды с помощью тончайшей серебристой гаммы оттенков, что придает его пейзажам особую поэтичность (серия «Террасы в Сорренто» — 1825—1828; «На острове Капри» — 1826 и др.).

Умер художник в Сорренто. После его смерти друзья пытались переправить бесценные полотна в Россию, однако далеко не все работы удалось вернуть. И сегодня нам известна лишь небольшая часть творческого наследия С.Ф. Щедрина, безвременно ушедшего из жизни и не оставившего учеников.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

*Русский романтический пейзаж:
трепетность и искренность чувств.
Исторический жанр: образ человеческой трагедии.
Парадный портрет. Психологический портрет*



*С. Щедрин. Веранда, обвитая
виноградом. 1829.*



*К. Брюллов. Последний день
Помпеи. Фрагмент. 1830—1833.*



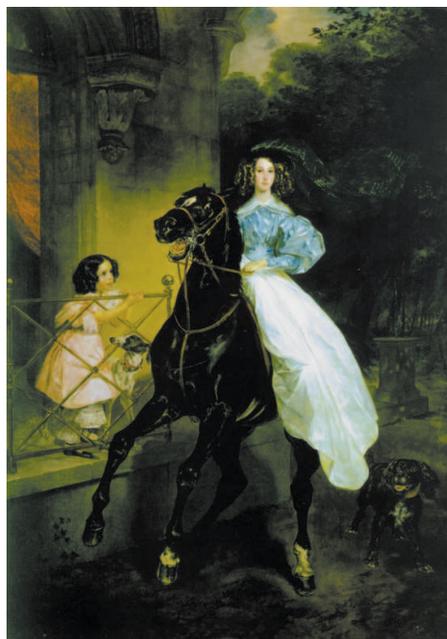
*К. Брюллов. Итальянский полдень.
1827.*



*К. Брюллов.
Автопортрет. 1848.*



К. Брюллов. Портрет гр. Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини. 1839—1840.



К. Брюллов. Всадница. 1832.

С Италией тесно связана судьба и другого русского мастера — великого художника XIX в. **К.П. Брюллова** (1799—1852). Его предок, французский подданный Георг Брюлло, будучи протестантом, бежал в Германию, опасаясь за свою жизнь. В России представители этого рода поселились в XVIII в. Они стали Брюлловыми и прославились как мастера самых разных творческих профессий — лепщики фарфора, резчики по дереву, иконописцы, художники, архитекторы. Идя по проторенной семейной стезе, Карл Брюллов в десять лет поступил в Петербургскую Академию художеств, где получил хорошую профессиональную школу и сумел развить богатое природное дарование. В 1821 г. за полотно «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» (по библейскому сюжету о Святой Троице) он был удостоен Малой золотой медали, что дало возможность отправиться в пенсионерскую поездку в Италию.

Путь на юг Европы лежал через Германию и Австрию, где на мастера буквально обрушилась лавина заказов от местной знати на создание портретов. Портретной живописью, вопреки уже известной нам традиции Академии художеств, молодой Брюллов начал заниматься еще в Санкт-Петербурге, первоначально следуя внутреннему желанию воплотить на холсте образы своих современников. В последующие годы слава великолепного портретиста следовала за ним по пятам и в Италии, и в России. Он не знал отбоя от заказов русской аристократии, жаждущей иметь брюлловское полотно на стене своей гостиной. Изобразить всех желающих художник и не мог, и не хотел — он никогда не работал только ради денег¹. Лишь «загоревшись» желанием написать портрет, мастер начинал творить, не зная отдыха и поражая всех своей удивительной энергией. В его мастерской постоянно толпились поклонники и поклонницы, ловившие момент для общения с «великим Карлом». Его дружбы искали знатные сановники, а богатые дамы буквально умоляли, чтобы мастер удостоил их своим вниманием. При всем этом баловнем фортуны Брюллова вряд ли можно назвать. За его «легкой кистью» скрывался каждодневный «каторжный» труд, а за яркой пластичностью образов — длительные поиски способов передачи цветового богатства окружающего мира.

Итак, молодой Брюллов оказался в Италии. Погружение в красочную итальянскую действительность оказало огромное влияние на становление зрелой манеры художника. Он начинает работать на пленэре и открывает для себя секреты соотношения света и цвета, благодаря которым краски картин становились сочными, яркими, словно излучающими солнечный свет. О работе над полотном «Итальянское утро» (1823, местонахождение картины неизвестно) Брюллов писал: «Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так, что лицо и грудь в тени и рефлектируют от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна».

Вслед за «Итальянским утром» появились полотна «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» (1827) и «Итальянский полдень» (в том же году). По признанию мастера, он создавал картину «Итальянский полдень» на пленэре — в саду под настоящим виноградом. Чувственная прелесть южного лета с его полуденным жаром и благодатной прохладной тенью, томительная жажда и

¹ Известно, например, что художник уклонился от создания портрета Николая I, а начав писать царицу с дочерьми, так и не завершил работу.

предвкушение вкуса зрелого винограда — все эти простые человеческие ощущения вдохнул мастер в свое создание, вызвав восторг у публики. Правда, довольны были далеко не все. Из академических кругов Санкт-Петербурга, где работа была выставлена в 1828 г., посыпались упреки в нарушении «изящных соразмерностей», «приятных» для глаза, но далеких от установок классицизма. Ответ Брюллова не заставил себя ждать. Художник утверждал, что в картине «посредством красок, освещения и перспективы художник приближается более к натуре и имеет некоторое право иногда отступать от условной красоты форм». Далее же следовало знаменательное признание: «...я решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой природы, которые нам чаще встречаются и нередко даже более нравятся, нежели строгая красота статуй». Запомним эту мысль: отступая от строгой, но условной «красоты статуй» — идеальных пропорций античности, ценимых в классицизме, и отдавая предпочтение простой натуре, Брюллов обрел возможность свободно выражать живые человеческие чувства. Одно из бесспорных доказательств правоты художника — полотно «Последний день Помпеи» (1830—1833). Замысел картины относится еще к 1827 г., когда мастер впервые посетил развалины города, погибшего в 79 г. н.э. при извержении вулкана Везувий. Он был потрясен увиденным, однако далеко не сразу приступил к работе над полотном, долго вынашивая его композицию, обдумывая детали, создавая многочисленные эскизы.

Главная идея картины «Последний день Помпеи» — передать поступки и переживания людей в минуты смертельной опасности. Герои полотна, изображенные на фоне рушившихся зданий и взбесившихся коней, поражают мужественным благородством. Они не думают о личном спасении, но пытаются сохранить самое дорогое — мать укрывает детей, сыновья подняли на руки старика-отца, жених несет бесчувственную невесту... На заднем плане художник изобразил самого себя с ящиком для красок на голове; его взгляд полон любопытства, он словно пытается запомнить детали происходящего, чтобы затем запечатлеть увиденное на холсте.

Живой пластикой тел и выразительной мимикой лиц Брюллову удалось достичь такой красоты, гармонии и «моря блеска» (Н.В. Гоголь), которые не меркнут в свете разворачивающейся на полотне трагедии. После шумного триумфа картины (была выставлена в Академии художеств в 1834 г.) из Санкт-Петербурга последовало категоричное предписание — Брюллова обязали немедленно вернуться в Россию.

На родине живописца ждала небывалая слава, звание первого художника России, пост профессора в Петербургской Академии художеств. Он получил почетный и выгодный заказ — украсить внутренний интерьер Казанского собора (художник выполнил образ «Вознесение Богоматери» и расписал огромный плафон в куполе). Но петербургская знать ждала от Брюллова прежде всего портретов — импозантных, торжественных, парадных. Такой портрет становится главным жанром в творчестве мастера 30-х годов.

Еще в Италии Брюллов написал «Всадницу» (1832) — обаятельную юную девушку, оседлавшую горячего породистого скакуна (моделью для портрета служила воспитанница графини Ю.П. Самойловой Джованина Паччини). Женская прелесть, подчеркнутая богатым туалетом, и позднее привлекала художника. Наиболее совершенное воплощение эта тема нашла в парадном портрете светской львицы, одной из самых богатых женщин России, графини Ю.П. Самойловой, изображенной с воспитанницей Амацилией (1839). Графиня показана удаляющейся с бала. Она облачена в яркий, фантастический роскошный туалет, оттеняющий гладкую матовую кожу открытых частей тела. Взгляд Самойловой легко скользит поверх голов окружающих; весь ее облик полон величия, ощущения собственной неотразимости и скрытой притягательной чувственной грации. Полотно радует глаз гармонией «брюлловских» чистых локальных тонов. Краски, переливаясь блеском самоцветов, усиливают ощущение праздника жизни, исходящего от картины.

В портретной живописи Брюллова 40-х годов парадность уступает место глубокому психологизму. Природный ум, независимый нрав, знание и понимание людской природы — все это помогало мастеру создавать образ, не допуская романтической идеализации, но и не впадая в критицизм своих персонажей. Так, в портрете писателя Н.В. Кукольника Брюллов чуть подчеркнул, казалось бы, неуловимое выражение лица, раскрыв тем самым в своем герое скрытую хитроватость и не слишком великий интеллект.

За несколько лет до смерти Брюллов создал еще один из своих шедевров — «Автопортрет» (1848). Он писал полотно во время болезни; ее последствия явственно проступают в исхудалом лице и позе мастера, вяло опустившего руку с кистью. Зрителю, в глаза которого с портрета взирает живописец, передается внутреннее состояние человека, который, как принято говорить в таких случаях, устал от жизни, суетной славы и бесконечной изнурительной работы, отдав ей всего себя без остатка.

В 1958 г. из Италии в Петербург приехал величайший русский художник XIX в. **А.А. Иванов** (1806—1858). Он отсутствовал свыше четверти века и вернулся домой, чтобы отдать России свое бесценное детище — картину «Явление Христа народу» (1837—1857), над которой работал 20 лет.

А.А. Иванов родился в семье живописца. Его отец, А.И. Иванов, был профессором Петербургской Академии художеств, заслужив репутацию безупречного, преданного своему делу профессионала. Почувствовав в сыне незаурядные способности, он отдал мальчика в родную академию. Успехи Иванова-младшего были столь значительны, что по Петербургу поползли слухи: он работает не сам, а с помощью отца. Так что решение уединиться для спокойного творчества где-нибудь вдали от столицы созрело у художника с юности. После нескольких испытательных работ на античные темы он заслужил Малую и Большую золотые медали Петербургской Академии художеств, что дало возможность получить деньги (“пенсию”) для поездки в Италию. В 1831 г. двадцатипятилетний мастер достиг желанного Рима.

При отъезде за границу Иванову, как и всем другим пенсионерам, выдали обстоятельную инструкцию, где были расписаны его учебные задания на три ближайших года (изучение итальянских музеев, копии работ великих мастеров и пр.). Что же касается собственного творчества, то здесь художник не был связан какими-либо конкретными обязательствами. Он упорно искал историческую тему для большого полотна. И наконец нашел ее в Евангелии.

Здесь необходимо сделать важное пояснение. После многовекового господства христианских образов в древнерусской иконописи XI—XVII вв. религиозная тема мало привлекала отечественных мастеров XVIII — XIX столетий, озабоченных прежде всего поисками правды о человеке. В 40-е годы XIX в., когда А.А. Иванов работал над образом Иисуса Христа, русская демократическая критика оценивала любую религиозность как поддержку устаревшей самодержавной власти (вспомним хотя бы резкую атеистическую отповедь В.Г. Белинского Н.В. Гоголю, изложившему свои православные взгляды в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «По-вашему, русский народ — самый религиозный в мире: ложь!.. Русский народ не таков...»). Позднее многие живописцы реалистической школы, от В.Г. Перова до И.Е. Репина, критически оценивая церковь и духовенство, в своем творчестве прошли мимо нравственных идеалов Библии. Так что Иванов, подобно Н.В. Гоголю, оказавшему на него огромное влияние, во многом шел «против течения», открывая русскому изобразительному искусству непроторенную стезю, озаренную светом евангельских истин.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Религиозная живопись: поиски соотношения идеального и реального



А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857.

Евангелие от Матфея

В те дни приходит Иоанн Креститель, и проповедует в пустыне Иудейской, и говорит: покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное. Ибо Он тот, о котором сказал Пророк Исаия: «глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Исаия. 40,3). Сам же Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих; а пищу его были акриды и дикий мед. Когда Иерусалим, и вся Иудея, и вся окрестность

Иорданская выходили к нему и крестились от него в Иордане, исповедуя грехи свои.

Увидев же Иоанн многих фарисеев и саддукеев, идущих к нему креститься, сказал им: порождения ехиднены! кто внушил вам бежать от будущего гнева? Сотворите же достойный плод покаяния и не думайте говорить себе: «отец у нас Авраам», ибо говорю вам, что Бог может из камней сих воздвигнуть детей Аврааму. Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь; я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня; я не достоин понести обувь Его; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем; лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу Свою в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым. Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него. Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?

Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь; ибо как надлежит нам исполнять всякую правду. Тогда Иоанн допускает Его. (Матфей. 3, 1—15.)

Мнение исследователя

«В творении Иванова дан изумительно совершенный образец исторической религиозной картины, потому что в ней, как нам кажется, не только поставлены, но и в значительной степени разрешены многосторонние требования, которым должна удовлетворять религиозная живопись. <...> Внутреннее богатство религиозных идей вообще изумительно, но далеко не все они представляют удобный материал для воспроизведения в изобразительном искусстве: многие из них, по своей отвлеченности или, лучше сказать, затаенности, сокровенности, по своей духовной глубине и выпренности не поддаются либо трудно поддаются воплощению в реалистических художественных формах и требуют помощи искусства символического, имеющего, бесспорно, свои права и заслуги, но вместе с тем и свои значительные ограничения для применения обычных, главных, внешних ресурсов искусства. Наоборот, избранная Ивановым тема раскрывает полный простор для широкого и самого разнообразного применения творческой силы к формам реалистическим, т.е. наиболее простым и общепонятным». (*Кожевников В.В. Значение А.А. Иванова в религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв.: Антология. М., 1993. С. 159—160.*)

На полотне Иванова «Явление Христа народу» запечатлен момент, ранее не встречавшийся в живописи, — первое появление Спасителя мира перед народом, ожидавшим исполнения пророчеств Иоанна Предтечи (Крестителя).

Решение запечатлеть евангельский сюжет А.А. Иванов пережил как событие, изменившее всю его жизнь. Замысел картины он подробно, даже детально изложил в письмах к отцу. Мастер понимал: он поставил перед собой задачу, которую никто до него не решал в светской живописи. Осознавал он и то, что на работу уйдет много лет. «Петербургские благодетели» из Общества поощрения художников, на средства которого жил Иванов в Италии, испугались дороговизны и долгосрочности проекта и даже пригрозили лишением финансирования. Но Иванов не сдался. Все последующие годы мастер все же получал скудное жалованье, жил уединенно и очень скромно, отдавшись целиком работе над полотном.

В картине «Явление Христа народу» тема нравственного озарения и духовного переворота в истории человечества представлена во всей широте и многогранности. Делая бесчисленные эскизы и наброски, художник стремился к главному — передать современными средствами живописи евангельскую «высшую правду» в ее духовном смысле. Соотношение идеального, мистического и реального, жизненного он искал мучительно долго.

Простые и доступные формы реализма действительно позволили Иванову достичь совершенства в анализе психологии толпы, ее пестрых персонажей — радостных и грустных, возбужденных и спокойных, тех, кто, повинаясь жесту Иоанна Крестителя, с любопытством смотрит на приближающегося Спасителя, и тех, для кого еще не ясен смысл происходящего. Однако очевидно, что таинственное волечение Бога невозможно было воплотить в чисто жизненном плане. Отсюда изначальная условность картины, барельефность ее образов, некоторая обобщенность черт лица Христа (в данной работе иконописный лик был бы не уместен!).

В России картина не получила должного признания. Одни считали ее слишком «земной», другие же укоряли мастера, что он не сумел абстрагироваться от реалий действительности в пользу «вечности» евангельского сюжета. Первым быть всегда трудно. Трагедия художника стала достоянием истории, а его творение и сегодня является образцом высокого духовного искусства, заставляющего размышлять о нелегких путях «исполнения всякой правды».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о том, какие новые пути были намечены русским изобразительным искусством в первую половину XIX в. Сопоставьте романтизм в живописи с романтическими сочинениями поэтов и композиторов пушкинской эпохи (творческое задание).
2. Как вы думаете, удалось ли русским художникам преодолеть догмы классицизма? Объясните, чем отличается парадный портрет XVIII в. (творчество Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского) от портретов О.А. Кипренского и К.П. Брюллова.
3. Назовите, какую тему открыл в живописи А.Г. Венецианов. Прав ли современный исследователь М.В. Алпатов, назвавший работы Венецианова «картинами песенного склада»? Подберите примеры из русской поэзии и музыки, сопоставимые по образному строю с живописными «песнями» Венецианова (творческое задание).
4. Расскажите о жизни и творчестве К.П. Брюллова.
5. По-вашему, какую задачу удалось решить А.А. Иванову в полотне «Явление Христа народу».
6. Сопоставьте образный мир двух самых больших полотен в русской живописи первой половины XIX в. — «Последний день Помпеи» и «Явление Христа народу». Что роднит и что различает эти произведения?

ТЕМА 4

ИСКАНИЕ ПРАВДЫ: «ГОГОЛЕВСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ» В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Над кем смеетесь? Над собой смеетесь.

Н.В. Гоголь

Хочу, чтобы звук прямо выражал слово.

Хочу правды.

А.С. Даргомыжский

Не только искусство слова, но и все прочие виды искусств — театр, живопись, музыка, вслед за литературой стали в 40—50-е годы XIX в. главным рупором общественных идей, отразив накал политических борений накануне отмены крепостного права.

Напомним, что основной водораздел в бурлящем потоке русской общественной мысли тех лет проходил между западниками и славянофилами. Импульсом для рождения этих самых влиятельных течений послужили труды **П.Я. Чаадаева** (1794—1856), впервые возбудившего

жгучий интерес к сопоставлению культурных традиций России и Запада. Чаадаев судил исторический опыт России в ее отлученности от Европы в «Философических письмах» (1829—1831) очень строго. Но многие мыслящие люди восприняли полные боли размышления Чаадаева о духовном застое, препятствующем исполнению русским народом предначертанной свыше исторической миссии, как повод для раздумий, споров, поисков ответов на самые трудные вопросы современности¹.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Литература и общество

Фрагмент

«У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести. Влияние литературы в подобном обществе приобретает размеры, давно утраченные Европой». (*Герцен А.И.* Былое и Думы. М., 1983.)

Мнение нашего современника

«...литература в России (начиная с николаевской эпохи, т.е. еще при жизни Пушкина!) переставала быть только искусством слова в ряду других искусств и становилась особым — универсальным, синтетическим явлением культуры, по необходимости замещающим ее иные, вынужденно неполноценные отрасли, отвечающие за познавательные, мировоззренческие, общественно-регулятивные и иные функции. Принципиально иным становился груз ответственности литературы перед обществом — ответственности не только и не столько художественно-эстетической, сколько нравственно-этической, политической, социально-философской, познавательно-мировоззренческой». (*Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 288.)

Полемика по вопросу о судьбе России

Фрагмент 1

«Окиньте взглядом все прожитые нами века, все занимаемое нами пространство, — вы не найдете ни одного привлекательного воспоминания, ни одного почтенного памятника, который властно говорил бы вам о прошлом, который воссоздавал бы его пред вами живо и картинно. Мы живем одним настоящим в самых тесных его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя». (*Чаадаев П.Я.* Философические письма. М., 1999.)

¹ П.Я. Чаадаев «высочайшим повелением» был объявлен сумасшедшим, публикации его работ были запрещены.

Фрагмент 2

«Прочитав статью, нахожу, что содержание оной смесь дерзостной бессмыслицы, достойной умалишенного...» (Николай I. О «Философических письмах П.Я. Чаадаева.»)

Фрагмент 3

Да! Теоретики иногда бывают очень нужные люди, часто великие люди, как П.Я. Чаадаев. /.../ Фанатически веря в красоту и значение западных идеалов, как единственно человеческих, западных верований, как единственно руководивших человечеством, западных понятий о нравственности, чести, правде, добре, он холодно и спокойно приложил свои данные к нашей истории, к нашему быту, — и от первого прикосновения этих данных разлетелись прахом воздушные замки...

Фанатик, как всякий неопит (в данном случае — сторонник новорожденной идеи. — Л.Р.), он имел смелость сказать, что в нас и в нашей истории и в нашей народности нет «никаких» идей добра, правды, чести, нравственности, что мы — отщепенцы от человечества. «Никаких» на его языке значило западных, и в этом смысле он был тогда совершенно прав. Силлогизм его был прост. Единственно человеческие формы жизни есть суть формы, выработанные жизнью остального, западного человечества. В эти формы наша жизнь не ложится... Следовательно...

Вот именно это следовательно и разделилось на два вывода:

Следовательно, сказали одни, мы не люди, и для того, чтобы быть людьми, должны отречься от своей самости. Из этого следовательно вытекла теория западничества, со всеми ее логическими последствиями.

Следовательно, сказали другие (славянофилы. — Л.Р.), более смелые и решительные, наша жизнь — совсем иная жизнь, хоть не менее человеческая, шла и идет по иным законам, чем западная.

Два лагеря разделились и каждый повел последовательно и честно свое дело. (Григорьев А.А. Народность и литература // Литературная критика. М., 1967.)

Фрагмент 4

Положение наше ограничено влиянием всех четырех частей света, и мы — ничто, как говорит сочинитель «Философического письма», но мы — центр в человечестве европейского полушария, море, в которое стекаются все понятия. Когда оно переполнится истинами частными, тогда потопит свои берега истинной общей. Вот, кажется мне, то таинственное предназначение России, о котором беспокоится сочинитель статьи «Философическое письмо». Вот причина разнородности понятий в нашем царстве. И пусть вливаются в наш сосуд общие понятия человечества — в этом сосуде есть древний русский элемент, который предохранит нас от порчи. (Из письма А.С. Хомякова — г-же Н.)

Славянофилы — А.И. Кошелев, И.С. и К.С. Аксаковы, Т.В. и И.В. Киреевские, А.С. Хомяков, близкие к ним писатели В.И. Даль,

А.Н. Островский, А.А. Григорьев, Ф.И. Тютчев — предрекали России особый самобытный путь развития, истоки которого они видели в обычаях Древней Руси. В патриархальной старине, не «испорченной» реформами Петра I, славянофилы ценили православное мировидение, нравственные нормы крестьянской общины, неантагонистические отношения разных слоев населения, красоту народного творчества — зеркала души простого русского человека. Славянофилы требовали ликвидировать крепостное право, отменить смертную казнь, дать свободу печати, но при этом не признавали европейской цивилизации в качестве образца для подражания. Они верили в мессианскую судьбу России в судьбах других народов мира.

В отличие от славянофилов, западники не боялись иноземной «порчи» и ратовали за кардинальные преобразования России в русле европейской модели государственного устройства. Среди них тоже были выдающиеся деятели русской культуры, писатели, критики — П.В. Анненков, В.П. Боткин, К.Д. Кавелин, И.С. Тургенев, А.И. Герцен, В.Г. Белинский, Н.П. Огарев и др. В предреформенный период общественные борения помогли сформироваться новой яркой литературной школе, получившей с легкой руки В.Г. Белинского название «натуральная»¹. Правильнее же, вслед за Н.Г. Чернышевским, называть это направление «гоголевским», поскольку именно с сочинений Н.В. Гоголя начинается новая эра в истории русского реалистического искусства.

В наследии **Н.В. Гоголя** (1809—1852) можно найти и сатиру, и фантастику, и гротеск, и суровый религиозный морализм. Но более всего современники ценили в Гоголе писателя-реалиста, сумевшего открыть в своем творчестве правду жизни. Гоголевская правда жизни выступала в разных облачениях. В раннем произведении «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832) писатель с удивительной теплотой нарисовал красочные картины народного быта и верований в переплетении сказочных и христианских образов. По-иному предстает жизнь со страниц повестей, объединенных названием «Миргород» (1835), где Гоголь, слегка иронизируя над своими героями, вылепил без прикрас характеры помещиков и чиновников, в которых простосердечие и человечность соседствуют с глупостью, жадностью, пошлостью.

Важный шаг на пути становления реализма писатель сделал в «петербургских повестях» («Нос», «Портрет» и др.), в повести «Шинель»

¹ Впервые понятие «натуральная школа» употребил Ф.В. Булгарин, причем в негативном смысле. В.Г. Белинский подхватил термин и придал ему позитивное эстетическое значение.

(1842), где глубокое разрешение получила тема «маленького человека», некогда открытая Пушкиным. У Гоголя интерес к персонажам, задавленным нуждой, униженным общественным положением и бесправием, обрел силу огромной социальной проблемы, над которой в последующие времена бились лучшие умы России.

Известно, что, вскрывая общественные пороки, Гоголь не терял надежды на перевоспитание и нравственное обновление человека. С энтузиазмом трудился писатель над своей бессмертной комедией «Ревизор» (постановка: 1836), полагая, что разящее сатирическое слово высветит всю мерзость пороков и тем самым побудит людей к покаянию и духовному прозрению. Фантасмагория чиновничье-бюрократического мирка, показанная в «Ревизоре», — это тоже одна из правд Гоголя — российская реальность, какой бы нелепой она ни казалась.

Последние сочинения Гоголя открывают еще одну, высшую правду жизни в ее духовной предначертанности. В поэме «Мертвые души» (первый том завершен в 1842) писатель соединил сатирическое осмеяние противоречий российской помещичьей действительности с размышлениями о духовной мощи русского человека.

Итогом религиозно-нравственных исканий Гоголя стала его работа «Выбранные места из переписки с друзьями».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Духовно-нравственные искания писателей в контексте политической жизни России

Фрагмент 1

«Но как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны, и так в них мало прекрасного! Как же сделать это? Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь — есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви ведет нас теперь Сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви». (*Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6.)

Фрагмент 2

«Мы никогда не согласимся, чтобы поэт, тратящий свой талант на образцовые описания листочков и ручейков, мог иметь одинаковое значение с тем, кто разною силою таланта умеет воспроизводить, например, явления общественной жизни. Нам кажется, что для критики, для литературы, для самого общества гораздо важнее вопрос о том, на что употребляется, в чем выражает-

ся талант художника, нежели то, какие меры и свойства он имеет в самом себе, в отвлечении, в возможности». (Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1961—1964. Т. 4. С. 313.)

Фрагмент 3

«Как перед весной разрываются иногда влажные тучи, открывая особенно крупные, точно новорожденные и омытые звезды, так разорвалась перед Гоголем непроницаемая завеса дней его мученической жизни; а с нею вместе — за веса вековых российских буден; открылась омытая весенней влагой синяя бездна, «незнакомая земле даль», будущая Россия. <...> Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам. Вслед за Гоголем снится она и нам». (Блок А.А. Цит. по: Из русской думы. Сост. Ю.И. Селиверстов. М., 1995. Т. 1. С. 102.)

Запомним глубокую мысль Гоголя — «сострадание есть начало любви». Именно здесь следует искать пути к преобразению России — так считал писатель. Как мы знаем, современники отнеслись к его религиозно-нравственным исканиям далеко не однозначно, а критик В.Г. Белинский в своем Открытом письме дал настоящий бой писателю, ставшему христианским проповедником.

Кстати, о критике. В период становления «гоголевского направления» в художественной культуре России сформировалась мощная критическая школа. Работами Н.Г. Чернышевского, В.Г. Белинского, Н.А. Добролюбова, Д.И. Писарева зачитывалась вся грамотная Россия. Да и нам с юности западают в душу выразительные цитаты и яркие определения из критических статей того времени, ставшие нарицательными: «лишний человек», «обломовщина», «луч света в темном царстве» и др. Власть над общественным мнением — сладкое бремя! Сегодня, когда обращаешься к ярким, хлестким публикациям XIX в., невольно думаешь: их авторы не только отстаивали всей пылкостью своего легкого пера демократические и атеистические идеалы; они вольно или невольно боролись... с писателями за ум и сердце читателя, за свое право вершить суд над художественными произведениями от имени «лучшей части общества», стремились быть «истиной в последней инстанции». Они требовали от творцов искусства решать прежде всего общественно-политические задачи, отказавшись от всех прочих тем.

Столкнувшись с враждебным неприятием христианской проповеди любви и ненасилия, Н.В. Гоголь оказался инакомыслящим в среде некогда близких ему людей. Он пережил глубокую душевную драму, сжег в порыве отчаяния второй том «Мертвых душ». И остался в памяти потомков как гениальный художник, который смог, покарвав

человеческие грехи, возвыситься над сиюминутными интересами в пользу высоких духовных истин.

Но вернемся в предреформенные десятилетия XIX в. Творцы, причастные к формированию «гоголевского направления» в искусстве, были едины в главном — в стремлении к правде жизни. Сам термин «реализм» еще не употреблялся, но представления о естественности, «натуральности» отражения действительности в художественных образах уже вполне сложились. В те годы начали свой путь в искусстве многие великие русские писатели — Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, А.И. Герцен, Д.В. Григорович. При всем различии творческих интересов их объединяло стремление к правдивому воплощению негативных общественных явлений, формирующих характеры и влияющих на поступки людей («типических героев в типических обстоятельствах»). Обличение темных сторон российской действительности позднее, уже в XX в., получило название «критического реализма»¹.

Заветы Гоголя — любовь к России, вера в ее светлое будущее, страстный протест против губительных для человека порядков в крепостническом государстве, гневное неприятие отвратительных людских пороков, сострадание к бедным и униженным — все это стало достоянием не только литературы, но и других видов искусства. Среди них — музыка.

Великим учителем музыкальной правды назвал М.П. Мусоргский *А.С. Даргомыжского* (1813—1869). Это не было преувеличением. Даргомыжский первым из русских композиторов просто и без прикрас сумел рассказать в звуках о повседневной действительности, показать «прозу быта» и живые человеческие характеры. Своеобразным манифестом Даргомыжского можно считать его высказывание, взятое в качестве эпитафии к этой теме. Следуя реалистическим культурным веяниям времени, композитор искал свою, «музыкальную правду». Он был уверен, что путь к ней лежит через музыкальное прочтение слова, через точную передачу в звуках интонаций человеческой речи — поэтической, прозаической, разговорно-бытовой. Его сочинения порой напоминают своеобразную творческую лабораторию, где методом проб и ошибок композитор искал новые реалистические средства русской музыки. И он достиг желаемого результата, соединив в лучших своих сочинениях русскую песенность с естественны-

¹ Понятие «критический реализм» введено в обиход М. Горьким. Относится к произведениям XIX—XX вв., в которых преобладает критическое отношение к изображаемой реальности.

ми речевыми интонациями, тем самым приблизив музыкальное искусство к реалиям жизни. Этот уникальный сплав слова и звука музыковеды называют декламационностью. Заглядывая в уникальную композиторскую лабораторию, одновременно вспомним некоторые факты биографии Даргомыжского.

Он родился в дворянской семье, где, по традициям века, получил прекрасное общее и музыкальное образование (домашние педагоги научили его игре на фортепиано и скрипке). В начале 30-х годов XIX в. в петербургских салонах стали исполнять фортепианные пьески и распевать романсы 18-летнего Даргомыжского, который, сочиняя музыку, вовсе не помышлял о профессии композитора. Встреча с М.И. Глинкой, произошедшая в 1835 г., изменила его взгляды. Под влиянием Глинки Даргомыжский начинает осознавать свое творческое призвание и общественное предназначение.

Опера и камерная вокальная музыка — самые яркие сферы в наследии композитора, где он полностью реализовал идею правдивого воплощения слова, а через него — внутреннего мира человека.

Оперное творчество А.С. Даргомыжского открывается «Эсмеральдой» — романтической оперой, созданной по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1841). Сочинение получилось большим и эффектным. Действие оперы разворачивается то в бедном французском предместье, то в роскошном доме аристократов, то на шумных площадях Парижа. Сопоставление богатства и нищеты позволило Даргомыжскому попробовать свои силы в передаче сильных страстей и драматических коллизий, рожденных социальным неравенством — модной в то время проблемы. После успешной премьеры оперы в последующих сочинениях композитор почти полностью отказался от зарубежных текстов и сюжетов; в его музыку входит русская литература.

Первой русской оперой после «Руслана и Людмилы» критик А.Н. Серов назвал народно-бытовую оперу «Русалка» (1855), в основу которой положена неоконченная пьеса А.С. Пушкина¹. Как известно, в историю судьбы крестьянской девушки, дочери Мельника, покинутой возлюбленным — богатым Князем, Пушкин добавил элемент фантастики: покончившая жизнь самоубийством героиня превращается в грозную Русалку. Однако Даргомыжского более всего привлекла в пьесе все та же тема социального неравенства, возможность показать

¹ Пьеса А.С. Пушкина «Русалка» заканчивается репликой: «Откуда ты, прекрасное дитя?» Финал оперы (месть Русалки и гибель Князя) композитор придумал сам.

в музыке столкновение оригинальных и сильных характеров людей, представляющих высшее и низшее сословие. Работая над либретто, он старался не уходить от первоисточника и сохранил значительную часть пушкинского текста. Наиболее яркие страницы «Русалки» связаны с воплощением психологических состояний героев. Замечательной находкой композитора стала музыкальная характеристика сильной и страстной натуры крестьянской девушки Наташи. Каждое ее слово с искренней простотой передает многоплановые переживания героини — то горячие признания в любви, то горестные сомнения, то иронию и отчаяние на грани умопомешательства. По-иному задуман колоритный образ Мельника. Композитор раскрывает его характер в эволюции, в постепенном перерождении. В самом начале оперы Мельник — удачливый и говорливый мужик, не скрывающий своего корыстолюбия. Он, ворча на свою дочь, пытается научить ее житейскому уму-разуму — как поймать от влюбленного в нее Князя деньги (об этом говорится в его знаменитой песне «Ах, что-то все вы девки молодые, посмотришь, мало толку в вас! Упрямы вы и все одно и то же твердить вам надобно сто раз!»). Но с развитием драмы (самоубийство Наташи) непривлекательная мишура спадает с образа Мельника. В конце оперы перед нами сошедший с ума от горя старик, обретший черты трагического героя.

Особое место в опере занимают массовые крестьянские сцены, рисующие русский сельский быт. Однако, в отличие от опер Глинки, народная музыка у Даргомыжского звучит контрастно по отношению к основному действию. Свадебные хоры, протяжные и плясовые мелодии — все это атрибуты обычной народной жизни, текущей как бы параллельно той драме, в которую оказались втянуты герои оперы. Например, самая трагическая страница «Русалки» — самоубийство Наташи — предваряется зажигательной плясовой песней «Как на горе мы пиво варили», которую с энтузиазмом поют ни о чем не подозревающие простые крестьяне.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Развитие реализма в музыкальном искусстве. Мнение исследователей

Фрагмент 1

«Преодолевая романтические увлечения своей молодости, Даргомыжский сближается с течением критического реализма, представленного в литературе писателями, примкнувшими к так называемой натуральной школе, в живописи

си жанровыми полотнами Федотова. Обращение к новым жизненным пластам, новым образам людей простых, не родовитых, чувствовавших себя одиноко и неуютно в окружавшей их действительности, заставляло искать и такие средства художественной выразительности, которые соответствовали бы вставшим перед искусством задачи. Даже в лирике Даргомыжского проявляется стремление к созданию живого человеческого образа». (*Келдыш Ю.В.*, Даргомыжский А.С. // История русской музыки. В 10 т. Т. 6. М., 1989. С. 84.)

Фрагмент 2

«Композитор глубоко заглядывает в жизнь мелкого чиновника, мещанина, петербургской скромной и чувствительной барышни, разочарованного юноши, отвергнутой женщины». (*Асафьев Б.В.* Русская музыка XIX и начала XX в. Л., 1968. С. 16.)

Камерно-вокальную музыку А.С. Даргомыжский писал всю жизнь. В своих первых романсах 30-х годов XIX в. он порой подражал то М.И. Глинке, то не менее знаменитому в те годы А.А. Алябьеву. Но уже тогда в некоторых сочинениях композитора можно обнаружить признаки будущего оригинального стиля, где «звук прямо выражает слово». Такова комическая песенка «Каюсь, дядя, черт попутал», повествующая о влюбленности молодого повесы. Нарочито бытовая музыкальная речь героя, от лица которого ведется рассказ, уже совершенно не похожа на возвышенную романсовую лирику предшественников Даргомыжского.

Зрелое вокальное творчество мастера овеяно сочинениями А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, Н.М. Языкова, А.А. Дельвига. Интерпретируя слог классической поэзии, А.С. Даргомыжский умел быть и гармоничным, и уравновешенным (например, в популярном романсе на стихи Пушкина «Я вас любил»). Но чаще всего он искал в поэтическом первоисточнике внутреннюю конфликтность, позволявшую правдиво выразить в звуках психологические состояния человека. По мере роста композиторского мастерства в творчестве Даргомыжского родился романс-монолог — исповедальное музыкальное повествование, ведущееся от первого лица. В вокальном монологе произошло полное слияние мелодического рисунка с пластикой речевых оборотов, с деталями текста. К шедеврам этого жанра по праву принадлежат романсы «И скучно, и грустно», «Мне грустно», «Ты скоро меня позабудешь», «Расстались гордо мы».

Последнее десятилетие мастер провел в атмосфере общественного признания и любви окружающих. В доме стареющего композитора бурлила молодая жизнь — в 60-е годы XIX в. здесь часто собирались будущие члены «Могучей кучки» — М.А. Балакирев, М.П. Мусоргс-

кий, Ц.А. Кюи¹, мечтающие о революционных преобразованиях русского музыкального искусства. Подружился Даргомыжский и с бунтарями от поэзии из популярного журнала «Искра»². На тексты поэтов-«искровцев» он написал несколько сатирических песен-монологов, которые сегодня остаются одними из самых популярных сочинений русской вокальной классики. В песнях мастер вновь вернулся к самой больной российской проблеме — униженному, бесправному положению «маленького человека». Заостряя неприглядную правду жизни, Даргомыжский создает сочинения необычного, «пограничного» между песней и театральным действием жанра³.

«Сцена-монолог» — так можно определить песню «Старый капрал» (стихи П.Ж. Беранже в переводе поэта-«искровца» В.С. Курочкина), где стойкий наполеоновский солдат в преддверии смертной казни перебирает в памяти эпизоды своей трудной воинской биографии. Он сам командует взводом солдат, ведущих его на расстрел.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Правда жизни в вокальной музыке

Фрагмент 1

В ногу, ребята, идите.
Полно, не вешать ружья!
Трубка со мной... проводите
В отпуск последний меня.
Я был отцом вам, ребята...
Вся в сединах голова...
Вот она — служба солдата!..
В ногу, ребята! Раз! Два!
Грудью подайся!
Не хнычь, равняйся!..
Раз! Два! Раз! Два!
Я оскорбил офицера!
Молод и он оскорблять
Старых солдат. Для примера
Должно меня расстрелять.
Выпил я... Кровь заиграла...

¹ О кружке «Могучая кучка» речь пойдет в теме 6.

² «Искра» — еженедельный сатирический журнал революционно-демократической ориентации. Издавался с 1859 по 1873 г.

³ Работая над сатирическими песнями, Даргомыжский изменял некоторые слова и сокращал первоисточники.

Дерзкие слышу слова —
Тень императора встала...
В ногу, ребята! Раз! Два!
Грудью подайся!
Не хнычь, равняйся!..
Раз! Два! Раз! Два.

«Старый капрал»

Фрагмент 2

Я всей душой к жене привязан;
Я в люди вышел... Да чего!
Я дружбой графа ей обязан.
Легко ли! Графа самого!
Делами царства управляя,
Он к нам заходит, как к родным.
Какое счастье! Честь какая!
Ведь я червяк в сравненье с ним!
В сравненье с ним,
С лицом таким —
С его сиятельством самим!

«Червяк»

Фрагмент 3

Он был титулярный советник.
Она — генеральная дочь.
Он скромно в любви объяснился.
Она прогнала его прочь,
Прогнала его прочь.
Пошел титулярный советник
И пьянствовал целую ночь.
И в дымном угаре носилась пред ним
Генеральская дочь, генеральская дочь.

«Титулярный советник»

Вершина сатирического наследия Даргомыжского — песня «Червяк» (у В.С. Кюрочкина стихотворение называется «Знатный приятель»). «Червяк» — это тоже «сцена-монолог», достоверно изображающая ничтожную личность — мелкого чиновника, пресмыкающегося перед начальством, «его сиятельством». Исполнение песни требует от певца незаурядных актерских данных, и композитор прекрасно это понимал. Он снабдил текст ремарками, помогающими исполнителю войти в образ («скромно», «очень скромно», «прищулив глаз» и др.), при этом отказавшись от привычных итальянских музыкальных терминов. Музыка выразительно углубляет каждую интонацию стихотворения.

Песня «Титулярный советник» (слова П.И. Вайнберга) повествует от лица рассказчика о неудачной любви скромного чиновника.

Предметом его грез была генеральская дочь, грубо отвергнувшая «руку и сердце» бедолаги. Лаконичные строки стихотворения переданы в музыке с убедительной достоверностью. Слушатель словно видит картину разворачивающихся событий этой обычной житейской истории — то жесты властной генеральской дочери, то лицо робкого чиновника, признающего в своей любви, то его неровную, пьяную, как бы приплясывающую походку.

Даргомыжского с полным основанием можно отнести к композиторам переходного времени в истории русской музыки. Преодолев романтические пристрастия юности, он оказался генератором многих новаторских идей, почерпнутых в литературе гоголевского направления. Реализовать их в полной мере было суждено последующему поколению композиторов-шестидесятников.

В истории изобразительного искусства, подобно А.С. Даргомыжскому, ту же роль сыграл **П.А. Федотов** (1815—1852). Он родился в Москве в бедной семье бывшего суворовского солдата, и до самой смерти нужда преследовала художника. Быть может, поэтому тема гнетущего безденежья в самых разных ее вариантах становится одной из основных в его творчестве.

С детства, проявляя большие способности к рисованию, Федотов долго не считал себя настоящим живописцем. Военные заслуги отца помогли ему поступить в Московский кадетский корпус, который он с блеском окончил. Выбрав местом службы лейб-гвардейский Финляндский полк¹, он перебрался в Санкт-Петербург. Осень 1834 г. изменила судьбу молодого гвардейца. Тогда вся северная столица жила под впечатлением полотна К.П. Брюллова «Последний день Помпеи». Потрясенный до глубины души величием брюлловской живописи, Федотов начинает посещать вечерние классы Петербургской Академии художеств. Возвратившийся в 1836 г. из Италии «великий Карл» стал его первым настоящим учителем. Правда, академию Федотов так и не закончил. Ранние рисунки П.А. Федотова носили, что вполне объяснимо, любительский характер; сказывались и недостаток техники, и слабое знание законов композиции. Упорный труд позволил живописцу преодолеть отпечаток дилетантизма. Черты зрелого стиля, перекликающиеся с гоголевским направлением, исследователи находят уже в работах 1837 г., написанных в Москве. В их числе акварель «Передняя частного пристава накануне большого праздника» — яркая, сопоставимая с «Ревизором» сатира на нравы российского быта.

¹ Прекрасные результаты учебы в кадетском корпусе давали право выбора места службы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Правда жизни в изобразительном искусстве



П. Федотов. Передняя частного пристава накануне большого праздника. 1837.



П. Федотов. Сватовство майора. 1848.



П. Федотов. Свежий кавалер ▲
(Утро чиновника, получившего первый крестик). 1846.



П. Федотов. Вдовушка. 1851.



П. Федотов. Анкор, еще анкор! ►
1850—1851.

Фрагмент 1

«Следует напомнить, что “Ревизор” был впервые поставлен на сцене в 1836 г., сначала в Петербурге, а потом в Москве, где роль городничего играл великий Щепкин. Федотов, возможно, смотрел комедию еще в Петербурге, но знаменательно, что акварель эта (речь идет о “Передней частного пристава накануне большого праздника” — Л.Р.), которая могла бы служить прелюдией к “Ревизору”, появилась именно в Москве. Замечательно, что комната, где происходит действие, решена Федотовым как сценическое пространство. Купцы без шапок, с приношениями жмутся в углу. Слуги деятельно убирают приношения в погреб и в подвалы. Мужик тащит на спине тушу свиньи, сгибаясь под ее тяжестью, за ним виднеется человек, несущий на голове корзину с бутылками. Слева молодой человек во фраке запихивает что-то в портфель с довольной улыбкой. Видавший виды квартальный держит наготове его шинель, исподтишка наблюдая за ним и лукаво посмеиваясь в усы». (*Машковцев Н.Г.* История русского искусства: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 274).

Фрагмент 2

«Моего труда в мастерской только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза». (*Федотов П.А.* // История русского искусства: В 2 т. Под ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. М., 1978. Т. 1. С. 276.)

Главным наставником зрелого творчества Федотова стала сама жизнь. Художник умел, как никто до него, рассказать на полотне об обычной, даже обыденной житейской ситуации, описать происходящее событие неторопливо и ясно. При этом он не упускал возможностей дать выпуклую характеристику каждого из действующих лиц и ввести в это повествование «говорящие» предметы (мебель, бытовые безделушки и др.), которые дают более глубокое представление об их владельце. Вместе с тем Федотов не был бесстрастным бытописателем. Он, подобно Н.В. Гоголю, видел в искусстве средство нравственного перевоспитания людей и использовал всю силу своего реалистического и критического дара для воплощения образов, вызывающих непосредственную эмоциональную реакцию зрителей — отвращение и гнев, сочувствие и сострадание, смех и слезы. Равнодушными же полотна Федотова не остаются никого и сегодня.

Сюжеты, почерпнутые мастером из окружающей российской действительности, становились все более сложными, требующими многофигурного воплощения. Стремясь быть услышанным и понятым правильно, Федотов взялся сочинять к каждой своей работе подробное сопроводительное объяснение, «легенду», растолковывающую детали изображенной бытовой сценки. Большую художественную

ценность представляют его рисунки сепией¹. На них художник запечатлел трогательные эпизоды жизни простых людей, забавные ситуации, потрясающие до слез драмы, сценки из жизни горожан. Некоторые работы по глубине замысла и совершенству выполнения вполне сопоставимы с лучшими картинами мастера. Среди них сепия «Следствие кончины Фидельки». Фиделька — это маленькая собачка, смерть которой разрушила привычное течение жизни барского дома. На рисунке много действующих лиц: хозяйка, лежащая без чувств на кровати, ее супруг, врачи, яростно спорящие о причинах смерти, сын, притулившийся на стуле и продолжающий автоматически разглядывать свои чертежи... Особое место отвел Федотов фигуре художника, занятого набросками проекта памятника Фидельке. Каждый из изображенных серьезно воспринимает трагикомическую ситуацию и оказывается втянутым в какое-то бессмысленное действие. Сделать же вывод о нравственной сути происходящего мастер предлагает зрителям.

Смешением трагического и комического в гоголевском духе отмечены полотна Федотова, написанные маслом: «Свежий кавалер» (1846), «Разборчивая невеста» (1847), «Сватовство майора» (1848), «Вдовушка» (1851—1852), «Анкор, еще анкор!» (1851—1852), «Игроки» (1852). Самой популярной из них является полотно «Сватовство майора», посвященное моменту знакомства жениха с невестой, вступающих в брак по расчету. Итак, дочка состоятельного купца явно засиделась в девках, поэтому все домашние очень рады объявившемуся претенденту на ее руку и сердце — немолодому, что называется тертому жизнью молодцеватому офицеру-дворянину. Он не богат, свое состояние давно промотал, но зато занимает положение в обществе. Так что в предстоящем браке будет все — достаток, доброе имя, дети... все, кроме любви, теплой привязанности супругов друг к другу. Федотов дал исчерпывающую до тонкостей характеристику персонажам полотна. Все они находятся в сильном волнении и что-то говорят друг другу. Картина настолько правдива, что кажется: еще мгновение, и мы услышим речь героев и окажемся невольными свидетелями безобидной на первый взгляд сценки. Но зададимся вопросом: почему же это произведение не рождает веселого беззаботного смеха? И мы задумаемся вместе с художником над той вечной проблемой, что касается отношения человека к любви и деньгам.

¹ Сепия — светло-коричневая краска, полученная из чернильного мешка морского моллюска (сепии).

В последних работах мастера его живопись приобретает жесткую экспрессивность. От юмора не остается и следа — художник становится трагиком. Таково его последнее полотно: «Анкор, еще анкор!». Героем этой картины является глубокая, беспросветная тоска, способная довести человека до умопомешательства. На холсте — низкая скамейка, на ней растянулся офицер, который, чтобы убить время, заставляет пуделя до бесконечности прыгать через палку. «Анкор, еще анкор», — кричит он собаке, даже не подозревая, что само слово «анкор» означает «еще». И пес, будто маятник, совершает бессмысленные прыжки, измеряя ничем не заполненные часы человеческой жизни.

Жизнь самого художника тоже завершилась трагически. Он умер в 37 лет, в том возрасте, что считается роковым для творцов искусства. Многие прекрасные замыслы мастера остались неосуществленными.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие основные события предреформенных десятилетий XIX в. повлияли на жизнь российского общества (повторение по курсу истории)?
2. Как определяли будущее России славянофилы и западники? Объясните, в чем суть их разногласий. Какова роль сочинений П.Я. Чаадаева в развитии русской общественной мысли? Проявились ли идеи славянофилов и западников в творчестве русских писателей, художников и композиторов?
3. Как пытался решить проблему правды в художественном творчестве Н.В. Гоголь? Какие идеалы писатель исповедовал и что «передал по наследству» творцам гоголевского направления?
4. Есть ли гоголевские черты в музыке А.С. Даргомыжского? Какими средствами воплотил композитор «правду жизни» и образ «маленького человека»?
5. Объясните, почему М. Горький назвал реализм XIX в. «критическим». Сравните в связи с этим песню А.С. Даргомыжского «Червяк» и акварель П.А. Федотова «Передняя частного пристава накануне большого праздника». Как вы думаете, что объединяет эти произведения?
6. Удалось ли П.А. Федотову правдиво запечатлеть в своих работах не только внешнюю бытовую правду жизни, но и правду о внутреннем мире человека? Поясните свою точку зрения на конкретных примерах.
7. Мастера гоголевского направления: Даргомыжский, Федотов... Продолжите этот ряд искусств XIX—XX вв. (творческое задание).
8. Подберите дополнительные материалы для разделов «Художественное наследие России» (первая половина XIX в.) (творческое задание).

ГЛАВА 2 РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПОРЕФОРМЕННЫХ ЛЕТ

ТЕМА 5 ЛИТЕРАТУРА КАК ЦЕННОСТНОЕ ЯДРО РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ПОРЕФОРМЕННЫХ ЛЕТ¹

*Я призван был воспеть твои страдания,
Терпением изумляющий народ!
И бросить хоть единый луч сознания
На путь, которым Бог тебя ведет...*

Н.А. Некрасов

*Россия без каждого из нас обойтись может,
но никто из нас без нее не может обойтись...
Вне народности ни художеств, ни истины,
ни жизни, ничего нет.*

И.С. Тургенев

19 февраля 1861 г. крепостное право, вызывающее резкое неприятие мыслящих людей России на протяжении многих десятилетий, было отменено. Реформа «свыше» все же состоялась.

Как известно, царский указ был встречен общественностью далеко не однозначно. Отмена крепостного права означала главное — крестьянин наконец-то получил личную свободу, за которую боролся веками.

Действительно, при всей «половинчатости» решения аграрной проблемы (а вопрос о земле для великой крестьянской страны всегда был самым главным!) Александру II удалось «запустить механизм» либерализации и открыть для России путь к «гражданской равноправности». Вслед за судьбоносной отменой крепостничества были проведены земская, судебная, школьная, армейская и другие реформы, стимулировавшие экономическое развитие страны и изменившие привычные устои жизни как селян, так и горожан.

Однако была у реформы 1861 г. и другая сторона медали. Обнародование условий владения землей обмануло надежды крестьян на

¹ Эта тема кратко обобщает знания по русской литературе в свете задач курса «Русская художественная культура».

«полную волю». Родились слухи, что помещики скрыли «настоящую» царскую грамоту и дали народу «поддельные документы». Невслыханные по масштабам крестьянские бунты — таков был неожиданный для правящей элиты ответ на «царскую милость»¹. Не менее взрывной оказалась реакция части интеллигенции, не признававшей «реформ сверху» и ищущей свой радикальный путь решения больших социальных проблем. Шестидесятникам (так сегодня чаще всего называют демократов пореформенной эпохи XIX в.) верилось: достаточно найти идею, понятную и признанную народом, чтобы превратить ее из теоретической мысли в инструмент общероссийского домостроительства. И такая идея родилась, реализовавшись в новом общественном движении, вошедшем в историю под названием «народничество»².

«Хождение в народ» (термин М.А. Бакунина) стало символом самоотверженности русской интеллигенции, готовой пожертвовать всем — личным счастьем, карьерой, свободой, самой жизнью — во имя народного блага. Правда, это самое «благо» понималось по-разному, а заветное слово «народ» обрело весьма характерную крестьянскую символику.

Народ — это мужик, причем мужик униженный, страдающий, бесправный, зовущий на помощь — в этом были уверены подвижники новой идеологии.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Аграрный вопрос: политика и публицистика

Фрагмент 1

«Слухи носят, что я хочу дать свободу крестьянам; это несправедливо, и вы можете сказать это всем направо и налево; но чувство враждебное между крестьянами и их помещиками, к несчастью, существует, и от этого было уже несколько случаев неповиновения помещикам. Я убежден, что рано или поздно мы должны к этому прийти. Я думаю, что и все одного мнения со мною, следовательно, гораздо лучше, чтобы это произошло свыше, нежели снизу» (1856 г. Царь Александр II).

¹ Ликвидация феодальных экономических отношений в российских деревнях растянулась на несколько десятков лет, вплоть до реформы П.А. Столыпина (1906).

² **Народничество** — общественное движение и одновременно идеология разночинной интеллигенции второй половины XIX в. Его представители выступали за свержение самодержавия путем крестьянской революции, но против буржуазного развития России. Родоначальники народничества А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский, идеологи — М.А. Бакунин, П.Л. Лавров, П.Н. Ткачев. Основные организации — «Земля и воля», «Народная воля».

Фрагмент 2

«Для 15 миллионов людей восходит заря гражданской полноправности. От этого мы вступаем в новую жизнь, перерождаемся, пульсы наши бьются иначе: ровно, твердо, сильно. Мы можем теперь сравнить наше положение с людьми, подошедшими к горе, по которой надо взбираться кверху...» (Из выступления в зале Купеческого собрания в Москве известного предпринимателя В. Кокорева.)

Фрагмент 3

«Превратив злополучного мужика в логическую посылку своих теоретических умствований и практических выводов, каждый, естественно, старается убедить и себя и других, что эта его логическая посылка вполне соответствует его умствованиям и выводам. Каждый хочет заполучить мужика и сделать его своим». (Ткачев П.Н. Люди будущего и герои мещанства. М., 1986. С. 264.)

Мастера искусства в спорах о русском народе

Фрагмент 1

Стонет и тяжело вздыхает
Бедный забитый народ;
Руки он к нам простирает,
Нас он на помощь зовет.
Час обновленья настанет —
Воли добьется народ,
Добрим нас словом помянет,
К нам на могилу придет.

М.Л. Михайлов¹

Фрагмент 2

«У нас вся народность основана на христианстве. Слова: крестьянин, Русь православная — суть коренные наши основы. У нас русский, отрицающий народность (а таких много), есть непременно атеист или равнодушный. Обрато: всякий неверующий и равнодушный решительно не может понять и никогда не поймет ни русского народа, ни русской народности. <...>...еще не было у нас, в нашей русской жизни, такой эпохи, когда бы молодежь (как бы предчувствуя, что вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной) в большинстве своем огромно была более, как теперь искреннею, более чистою сердцем, более жаждущею истины и правды, более готовою пожертвовать всем, даже жизнью, за правду и за слово правды. Подлинно великая надежда России!.. И вдруг что же выходит? Это слово правды, которого жаждет молодежь, она ищет Бог знает где, в удивительных местах (и опять-таки в этом совпадая с породившим ее и прогнившем европейским

¹ Этот фрагмент взят из стихотворения «Смело, друзья! Не теряйте...», которое стало гимном народовольцев.

русским обществом), а не в народе, не в земле. Кончается тем, что к данному сроку и молодежь, и общество **не узнают народ**. Вместо того, чтобы жить его жизнью, молодые люди, ничего о нем не зная, напротив, глубоко презирая его основы, например веру, идут в народ — **не учиться народу, а учить его**, свысока учить, с презрением к нему — чисто аристократическая, барская затея! “Барчонки”, — говорит народ — и прав...” (*Достоевский Ф.М. Письма // Цит. по: Из русской думы. Сост. Ю.И. Селиверстов. М., 1995. Т. 1. С. 162, 165.*)

Фрагмент 3

«...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколоторили чугунки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа!» (*Мусоргский М.П. // Цит. по: Литературное наследие. М., 1971. Кн. 1. С. 148.*)

Стыд за собственную сытость перед лицом голодной нищеты — исконно русское чувство. И вот уже сотни молодых образованных энтузиастов спешат «в народ», чтобы принести крестьянам «плоды просвещения», в том числе — революционные лозунги, почерпнутые из модных европейских философских учений. Другие же наоборот, мечтают «породниться с народом», «учиться у народа», понять «плачущего мужика», его веру, нравственные устои и духовное самостояние, утерянное «просвещенным обществом».

«Открытие мужика», не идиллически-приглаженного и не лубочного, а реального, взятого из гущи жизни, затушило пожар споров славянофилов и западников. Но все же о том, что есть «народное благо», шестидесятники так и не смогли договориться. Не раз многие выдающиеся мыслители той эпохи, взирая на «особый путь России» в мировой истории, предрекали русскому народу столь же особую, мессианскую судьбу — нести людям Земли великое и вечное евангельское слово правды, любви, сострадания и надежды. Однако умонастроения ббльшей части интеллигенции сложились под воздействием яростного атеизма и нигилизма, ставшего питательной средой для революционно-экстремистских течений (их истинное лицо впервые проявилось в террористических актах и убийстве царя Александра II).

Искусство, отвечая на запросы взбудораженного переменами общества, стало и зеркалом, и беспристрастным наблюдателем, и строгим судьей своего многоликого времени. Думается, не будет преувеличением считать, что лучшие силы нации были направлены в те годы на воплощение в художественной форме вековых российских вопро-

сов. «Слово правды», которого по традиции ждали от художественных произведений, сказала прежде всего великая русская классическая литература. Ни одна страна мира не имела тогда столь реалистической, высокодуховной словесности, глубоко и ярко запечатлевшей весь спектр ценностных представлений, убеждений, верований, иллюзий своих современников. В славной плеяде русских писателей были и пророки, и мученики, и борцы за ложные идеи. Но всех их объединяла любовь к Отечеству и жажда его процветания.

«Печальником горя народного» вошел в русскую литературу **Н.А. Некрасов** (1821—1877/78) — признанный лидер народнической поэзии. Свою жизненную позицию он выразил в словах, ставших крылатыми:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

«Быть гражданином» для Некрасова означало посвятить всего себя служению простому народу, воплотить в искусстве его чаяния, горести, надежды. По традиции российской интеллигенции он признавал собственную «вину» за бесправное положение крестьян и судил себя очень строго, о чем свидетельствует, в частности, стихотворение, начало которого стало эпиграфом данной темы.

С творчеством Некрасова вошел в русскую художественную культуру выразительный символ России-матери — убогой и обильной, могучей и бессильной одновременно. Поэт привнес в этот образ чувство сыновней любви к родным просторам и боль за страдания русского человека, талантливого, благородного, наделенного высоким духовным даром — христианским смирением. Живое ощущение целительной силы народной веры, позволяющей из века в век выносить «все, что Господь ни пошлет», придает сочинениям Некрасова особую одухотворенность и самобытность.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Поэтическое покаяние

Фрагмент 1

Но жизнь любя, к ее минутным благам
Прикованный привычкой и средой,
Я к цели шел колеблющимся шагом,
Я для нее не жертвовал собой,
И песнь моя бесследно пролетела,
И до народа не дошла она,
Одна любовь сказаться в ней успела
К тебе, моя родная сторона!

За то, что я, черствее с каждым годом,
Ее умел в душе моей спасти,
За каплю крови, общую с народом,
Мои вины, о родина! прости!..

Н.А. Некрасов

Фрагмент 2

Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стонов не слышали
Ни римский Петр, ни Колизей!
Сюда народ, тобой любимый,
Своей тоски неодолимой
Святое бремя приносил —
И облегченный уходил!
Войди! Христос наложит руки
И снимет волею святой
С души оковы, с сердца муки
И язвы с совести больной...

Н.А. Некрасов

Поэзия Некрасова раскрыла современникам красоту души простого русского человека, его нравственную чистоту. Особенно чуток был поэт к страданиям, боли и любым другим человеческим несчастьям. Он откликался на народные нужды, рисуя картины беспощадного барского и чиновничьего произвола. Плачем и скорбью напоены строки многих его сочинений, правдиво изображающих реалии российской жизни: «Размышления у парадного подъезда», «Орина, мать солдатская», «Пир на весь мир» и др. Но вместе с тем есть у поэта произведения, где воспевается умная, сильная, волевая, умеющая преодолевать любые трудности русская натура («Русские женщины», «Мороз, Красный нос», «Коробейники», «Крестьянские дети»).

Венчает творчество Некрасова поэма «Кому на Руси жить хорошо» (1866—1876), овеянная мечтами о народном счастье. В ней предстают многогранные картины крестьянской жизни и разные людские судьбы. В образе одного из героев — Гриши Добросклонова — Некрасов показал идеализированные черты русского народника — радете-ля за лучшую крестьянскую долю.

Пореформенный период в отечественной художественной культуре часто называют «веком романа». Это не случайно: многие высокие достижения реалистической литературы связаны именно с этим жанром. Считалось, что проза гораздо полнее и глубже могла выразить «правду жизни», и поэтому поэзия постепенно отошла на второй

план. Так, например, *И.С. Тургенев* (1818—1883) начинал свой путь в искусстве как поэт, но к тридцати годам он решительно повернул к прозе и вошел в историю мировой литературы прежде всего как великий писатель-романист¹.

Блестящий полиглот и эрудит, который, по мнению современников, «прочел все или почти все», он много времени проводил в Европе и вполне мог стать «гражданином мира», забыв о проблемах «немой России». Однако писатель всегда ощущал кровную связь с родиной, с простым народом, с просторами русской земли. Находясь за границей, он всеми помыслами был с Россией, где в родовом имении Спасское-Лутовиново на Орловщине написал почти все лучшие свои произведения. На погребении писателя один из деятелей французской культуры сказал: «Франция с гордостью усыновила бы Вас, если бы Вы того пожелали, но Вы всегда оставались верным России...».

Первые рассказы Тургенева, объединенные в цикл «Записки охотника» (1847—1852), были написаны под влиянием В.Г. Белинского и тех принципов, которые критик сформулировал для «натуральной школы». В «Записках...», где в нераздельном целом предстают образы поэтической среднерусской природы и крестьян-тружеников, наделенных талантом и высокими нравственными достоинствами, громко звучит протест против крепостничества, попирающего естественные законы бытия.

Однако модным в то время бытописателем крестьянской жизни Тургенев все же не стал. Он видел социальные проблемы России гораздо шире и глубже многих своих современников, а кровавые события французской революции 1848 г. заставили писателя пересмотреть свои взгляды на теории российских демократов, зовущих народ к «топору». Осознание губительности революционного пути развития для России повлияло на все дальнейшее творчество Тургенева, блистательно воплотившего на страницах своих романов атмосферу идейных общественных борений — противостояние умонастроений образованной дворянской интеллигенции и радикалов-разночинцев.

Писатель считал русское дворянство носителем и хранителем традиционных национальных ценностей — честности, порядочности, благородства, сострадания к людским несчастьям, гуманизма, преданности интересам страны. Вместе с тем он с грустью констатиро-

¹ Поэтический опыт Тургенева не пропал даром: стиль его прозы отличается особой музыкальностью, четким ритмическим движением фраз. Многие стихотворения писателя положены на музыку (например, всенародную популярность получил романс «Утро туманное...»).

вал: «время» романтических иллюзий дворянской интеллигенции истекло и она уже не в силах противостоять жесткому напору экстремистски настроенных «новых людей». Отрицая взгляды революционеров-разночинцев, Тургенев как реалист не мог пройти мимо этой плеяды шестидесятников, отдав должное их смелости, подвижничеству, самоотверженному служению избранному делу. Следуя исторической истине, писатель запечатлел всю «надтреснутость» жизни российского общества, где полярно разошлись представители уходящей дворянской интеллигенции, находящиеся в духовном смятении, и смело идущие к намеченной цели новые герои эпохи, создал психологически точные портреты своих современников (романы «Рудин» — 1856; «Дворянское гнездо» — 1859; «Накануне» — 1860; «Отцы и дети» — 1862; «Дым» — 1867; «Новь» — 1877, повести «Ася» — 1858; «Вешние воды» — 1872 и др.).

В отличие от Тургенева, *И.А. Гончаров* (1812—1891) не придавал особого значения идеям разночинной интеллигенции и не принимал всерьез лозунги «хождения в народ». Он связывал лучшее будущее России с активной деятельностью умных, образованных предпринимателей, способных вытащить страну из экономического застоя и социальной «спячки».

Героями главных романов Гончарова («Обыкновенная история» — 1847; «Обломов» — 1859; «Обрыв» — 1869) являются выходцы из дворянского сословия, живущие в мире, оторванном от реальности. Однако подобная «тургеневская» мечтательность не является показателем одухотворенности и нравственности. Следуя заветам «натуральной школы», Гончаров детально описывает характерные ситуации, говорящие о «вырождении» дворянства, подчеркивает его инертность, избалованность, паразитизм, а нередко вопиющую людскую тупость.

Наиболее концентрированно «родовые признаки дворянства», а вернее сказать — барства, исковерканного крепостнической системой, показаны в образе Обломова — последнего литературного героя в череде «лишних людей» России. Разоблачая несколько утрированный «дворянский образ мыслей» в пределах семейно-бытовых отношений, Гончаров умело высветил в этом романе большую социальную проблему, заставлявшую задуматься о вневременных ценностях и истинном предназначении человека.

Людские пороки и достоинства, беды и радости, высокие чувства и мелкие страсти — все это предстает со страниц пьес *А.Н. Островского* (1823—1886) — великого драматурга, раскрывшего с реалистической достоверностью повседневную жизнь России. В его соци-

ально-психологических драмах и комедиях (а всего Островский оставил около 50 сочинений) предстают почерпнутые из окружающей действительности образы купцов, помещиков, простолюдинов всех мастей — от приживалок до слуг. Сквозь колорит русского быта, семейных и частных отношений Островский показывает нравственные болезни общества в сложный переходный период его исторического пути («Свои люди — сочтемся» — 1849; «Бедность не порок» — 1853; «Доходное место» — 1856; «Гроза» — 1859; «Бешеные деньги» — 1859; «Волки и овцы» — 1875 и др.). Среди многоликих героев драматурга запоминаются образы женщин — красивых, тонких по складу души, гибнущих в тисках общественных предрассудков («Бесприданница» — 1878).

Художественный анализ действительности в произведениях Островского точен, глубок и справедлив. Драматург никогда не был бесстрастным критиком своих современников. В каждой его пьесе ощущается взволнованный «авторский голос», восставший против деспотизма, жестокости, тупости, алчности — всех тех качеств личности, которые драматург считал несовместимыми с нравственными устоями русского народа. Он одним из первых в России запечатлел в художественной форме тему «власти денег» и выступил против мнимых достоинств буржуазных отношений, убивающих в людях их лучшие душевные качества — доброту, любовь к ближнему. А еще драматургу удалось нащупать в характерах своих персонажей то, что принято называть «вечными человеческими пороками». Быть может, поэтому пьесы Островского никогда не сходили со сцен театров, а их содержание находит отклик в сердцах зрителей и в наши дни.

Обличительный пафос, присущий отечественной культуре второй половины XIX в., повлиял на формирование творческого облика **М.Е. Салтыкова-Щедрина** (наст. фам. Салтыков, 1826—1889). Писатель-сатирик и публицист, приверженец взглядов В.Г. Белинского и Н.Г. Чернышевского, он четко определил главный объект своей критики — государственно-бюрократический аппарат России, российское чиновничество («Губернские очерки» — 1856—1857; «Помпадуры и помпадурши» — 1863 — 1874; «История одного города» — 1869—1870 и др.) «Сказки» — преимущественно 1882—1886.

Одним из лучших произведений Салтыкова-Щедрина по праву считается роман «Господа Головлевы» (1875—1880), где писатель показывает жизнь патриархально-дворянской семьи, достигая большой силы сатирического обобщения. Через изображение абсурдности порядков в помещичьем хозяйстве Салтыков-Щедрин обличает устаревшие, по его мнению, общественные структуры — от государственных

до религиозных. Роман лишен любовной интриги и целиком подчинен освещению подробностей семейных отношений, в основе которых — ложь и человеконенавистничество. Распад семьи для сатирика означал распад государства, и в этом он был солидарен с революционерами-демократами эпохи шестидесятилетия. Вместе с тем образы Салтыкова-Щедрина являются не только данью времен. Нечестивцы, с реалистической точностью обрисованные в романе, необычайно современны, как не исчерпавшее себя и то социальное зло, которое столь талантливо обличает писатель.

Особую роль в русской художественной культуре сыграл гениальный писатель-философ *Ф.М. Достоевский* (1821—1881). По меткому определению Салтыкова-Щедрина, Достоевский попробовал найти ответы на жгучие вопросы российской действительности «в отдаленных исканиях человечества». Обладая уникальным даром пророчества и способностью к точному анализу движений человеческой души, писатель исповедовал идеи, выходящие за пределы идеологии шестидесятилетия в сферу высших вневременных проблем бытия.

У Достоевского не было «периода ученичества»; в 40-е годы XIX в. он вошел в литературу как сложившийся мастер с твердой и самостоятельной творческой позицией. Правда, его ранние сочинения близки идеалам «натуральной школы», но к трактовке образа «маленького человека» Достоевский подошел глубоко по-своему. Раскрывая трагедию личности как следствие социальной несправедливости, писатель, следуя подлинной «правде жизни», решительно отказался от привычной в то время идеализации бедности. Достаточно вспомнить колоритного Макара Девушкина, героя повести «Бедные люди» (1846). Этот персонаж «из народа» полон амбиций и не стесняясь борется за место под солнцем. В его поведении и желании выглядит пристойно «не для себя, а для других» есть что-то неестественное и отталкивающее. Достоевский и далее развивал идею о всевластии среды над человеком, вынужденным жить по заданным извне «волчьим законам» в постоянном конфликте с окружением («Ползунков», «Честный вор», «Неточка Незванова», «Двойник», «Хозяйка» и др.).

Годы каторги¹, страшные мучительные испытания, выпавшие на долю молодого писателя, изменили его мировоззрение. Нет, он не растерял своей великой боли и сострадания к людским несчастьям. Но понял

¹ Участник кружка петрашевцев, Достоевский был арестован в 1849 г. и приговорен к смертной казни, которую заменили каторгой (1850—1854) с последующей службой рядовым солдатом. Свои испытания писатель отразил в книге «Записки из Мертвого дома».

главное: зло проистекает не только от общества, но прежде всего от самого человека, поправшего Христовы заповеди любви в горделивом стремлении «жить без Бога». В одном из сибирских писем к Н.Д. Фон-визиной Достоевский признался: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другим любим, и в какие минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной».

Заглянуть в скрытые тайники человеческой души, где сошлись в смертельной схватке добро и зло, показать высшее напряжение духовных сил личности в момент потрясения и смятения — вот главная «сверхзадача», которую решал Достоевский в лучших своих творениях. Писатель не раз говорил, что его сочинения — общественные, философские, а его герои — «рупоры определенных идей». Действительно, каждый персонаж, созданный писателем, живет на страницах его книг самостоятельной жизнью; он имеет свой собственный неповторимый «голос», вплетенный в сложную ткань «голосов» других героев. Подобная «полифоничность» прозы Достоевского (термин М.М. Бахтина) позволила писателю достичь высшей степени реализма в воплощении бездонного психологического мира людских чувств, страстей, переживаний.

Серия великих открытий писателя в реалистической прозе начинается романом «Преступление и наказание» (1866). Главный герой этого произведения — Родион Раскольников — с первых строк несет в себе груз наказания за еще не совершенное убийство. Его сознание болезненно расколото. Он готов осчастливить весь мир, но пылает ненавистью к конкретному живому существу — старухе-процентщице, которую считает виновницей всех своих бед. Освободившись от христианских нравственных законов, герой присваивает себе право судить и карать, тем самым повторяя «логику» современных Достоевскому революционных теорий. В романе показано: Наполеона из убийцы не получилось, он оказался не способен «идти по трупам» и доктрина «сильной личности» разбилась.

Антипод Раскольникова, идеальный в нравственном отношении верующий человек, выведен в романе «Идиот» (1868). Главный герой романа — князь Мышкин — возрастом и даже внешне вызывает в памяти ассоциации с Иисусом Христом. У князя узкое одухотворенное лицо, бородка, глубокие умные глаза. Он показан как личность, идущая к духовному совершенству, противостоя разгулу низменных людских страстей — безудержности, экзальтации, ненависти. В высказываниях Мышкина порой слышится мнение Достоевского, не раз дававшего отпор демагогическим рассуждениям социалистов-западников об отсталости России: «Надо чтобы воссиял в отпор Западу наш Христос, которого мы сохранили и которого они не знали!».

Отношение Достоевского к революционным теориям, хлынувшим в Россию из Европы, было крайне негативным. Он был настоящим «почвенником»¹, полагая, что у русского народа накоплен свой многовековой духовный опыт, который гораздо более ценен для будущих поколений, нежели новорожденные чужие идеи кровавого переустройства мира.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Писатели о средствах достижения прогресса, о смысле жизни, добре и зле

Фрагмент 1

«Революционная партия тем дурна, что нагремит больше, чем результат стоит, нальет крови гораздо больше, чем стоит своя полученная выгода (впрочем, кровь у них дешева). Всякое общество может вместить только ту степень прогресса, до которой оно доразвилось и начало понимать». (*Достоевский Ф.М. Письма // Литературное наследство. М., 1971. Т. 83. С. 176.*)

Фрагмент 2

«Человечество в его целом есть, конечно, только организм. Этот организм, бесспорно, имеет свои законы бытия. Разум же человеческий их отыскивает. Теперь представьте себе, что нет Бога и бессмертия души (бессмертие души и Бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем?.. А если так, то почему мне... и не зарезать другого, не обворовать, или почему мне, если уж не резать, так прямо не жить за счет других, в одну свою утробу?» (*Достоевский Ф.М. Из письма к Н.Л. Озмидову // Цит. по: Из русской думы. Сост. Ю.И. Селиверстов. — М., 1995. Т.1. С. 160.*)

¹ «Почвенниками» нередко называют представителей русской общественной мысли, родственной славянофилам. Во времена Достоевского под «почвой» понимался народ, сближение с которым предопределялось православием.

Свой роман-приговор революционным течениям в России Достоевский назвал без обиняков — «Бесы» (1871—1872). В основу произведения положено нашумевшее в свое время «нечаевское дело» об убийстве социалистами товарища по партии, заподозренного в измене. Роман сочетает признаки памфлета и трагедии, что позволило писателю показать всю низость «нечаевщины», всю общественную опасность, исходящую от левых движений, навязывающих русскому народу культ вульгарной революционности, мести и насилия.

Последний из великих романов Ф.М. Достоевского — «Братья Карамазовы» (1879—1880), в котором писатель собрал все русские «типы», найденные им ранее, и воплотил свои итоговые размышления о смысле жизни, добре и зле.

В основу романа положена трагическая коллизия, рожденная убийством. Кровопролитие показано писателем как естественное следствие ревности, недоверия и ненависти, что давно поселились в семье героев. Персонажи романа отнюдь не замкнуты «на себя». Они, являясь «рупором идей», несут в себе груз чисто российских проблем. Это и увлеченность глобальными вопросами мирового порядка, и философствование на религиозные темы («Все ли человеку дозволено?»), и мучительный самоанализ. Мир романа полон зла, сумятицы, физических и душевных страданий, и одновременно чистой мечты о любви и счастье. В финале каждый герой получает «по вере его», пройдя путь к духовному очищению через страдания. Тем самым писатель утверждает значимость вечных христианских истин, красота которых призвана спасти мир.

Л.Н. Толстой (1828—1910) вошел в историю русской культуры не только как великий писатель-реалист, но и как один из основоположников российского нигилизма, создатель своеобразной философии и педагогики. Толстой не признавал непререкаемых авторитетов и видел свое предназначение в критике общественно-исторического опыта, пересмотре философских, религиозных, этических учений, приведших, по его мнению, человека к нравственному тупику. Тема поисков духовного идеала, соответствующего многовековому опыту естественной жизни простых крестьян, идеи опрощения испорченных богатством и плодами цивилизации людей проходят через все его творчество.

В 1852 г. в журнале «Современник»¹ была опубликована повесть Л.Н. Толстого «Детство», позднее появились «Севастопольские расска-

¹ Напомним, что журнал «Современник» был основан в 1836 г. А.С. Пушкиным. В 1846 г. права на него перешли к Н.А. Некрасову и И.И. Панаеву. С журналом сотрудничали В.Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов и др.

зы» — так начинался блистательный литературный путь писателя, сразу заявившего о себе как о непревзойденном мастере анализа мыслей, чувств и переживаний человека. В 1863 г. Толстой начинает работать над романом-эпопеей «Война и мир» (завершен в 1869 г.). Сюжет этого сочинения родился из замысла повести о юности декабристов — писатель хотел показать процесс становления неординарной личности на фоне грандиозных исторических событий 1812 г. Но постепенно откристаллизовалась иная, более глубокая философская проблема романа — мир, потрясенный войной.

О войне написано много. Однако никому до Толстого не удавалось столь убедительно показать не только внешнюю событийную сторону военных действий, но и внутреннее состояние души воюющего человека. Желание защитить свою Родину, справедливый гнев, жажда возмездия — все эти чувства русского воина-патриота переданы в сочинении с огромной силой достоверности.

Идея патриотизма тесно связана в романе с гуманистическими народническими взглядами писателя. Он возвышает скромное мужество, веру в высшую справедливость, характерную для простых русских солдат. Писатель определяет достоинства своих персонажей в зависимости от степени их духовной близости народным «корням», подчеркивает важность слияния внутреннего «я» героя с жизненной правдой и мировосприятием простых людей.

Роман «Война и мир» художественно уникален по своей многожанровости. В сочинении есть признаки эпопеи о войне, семейной хроники и философского трактата. В нем освещены, кажется, все возможные аспекты «войны» и «мира» в России — исторические, религиозно-нравственные, психологические, бытовые. Высокое мастерство писателя проявилось в умении достоверно показать характер многочисленных и разноплановых героев, течение их мыслей. В романе не только две армии, две нации, но и две явственно очерченные жизненные позиции, конфликт которых олицетворяет извечное столкновение добра и зла. В череде человеческих судеб, раскрытых Толстым, встречаются натуры одаренные и посредственные, добрые и злые, нравственные и бесчестные. Подчеркивая положительные и отрицательные качества людей, писатель стремился создать прочную «систему доказательств», свидетельствующих о человеческих пороках или, наоборот, добродетелях. Дар психолога и реалиста позволил ему убедительно показать переплетение судеб народа и личности, а вымышленные автором и реальные исторические герои предстают в художественном мире сочинения как неразрывное целое.

Следующий свой роман «Анна Каренина» (1873—1877) Толстой посвятил трагедии женщины, попавшей в сети «преступной» любовной страсти. Писатель анализирует процесс разрушения патриархального семейного уклада в современном ему обществе, устои которого основаны на «двойной морали» и лжи; он всей силой своего таланта защищает право человека на свободное чувство. Стоит, правда, заметить, что эпиграф сочинения — «Мне отмщение, и Аз воздам» — противоречит его общему итогу, говорящему не столько о неотвратимости наказания падшей великосветской дамы, сколько о трагедии большой любви, искушение которой превращает жизнь героев в земной ад.

Как известно, с конца 70-х годов XIX в. Л.Н. Толстой, переживший глубокий психологический кризис, был захвачен идеей нравственного преображения человечества. Он стал непримиримым критиком цивилизации и культуры, созданной «образованными классами» (драма «Власть тьмы» — 1886; повесть «Крейцера соната» — 1887—1889; роман «Воскресение» — 1889—1899 и др.). В творчестве писателя все громче звучат темы греха, покаяния, духовного совершенствования человека (повести «Смерть Ивана Ильича» — 1884 — 1886; «Отец Сергей» — 1890—1898; «Хаджи-Мурат» — 1896—1904 и др.). Из-под его пера начинают выходить сочинения религиозно-морализаторского толка, где писатель, отринув духовный опыт предшествующих поколений, пытается по-своему трактовать основы христианства, тексты Библии и, наконец, преобразует евангельские заповеди любви в учение о непротивлении злу насилием (что стало основой нравственно-религиозного движения толстовства)¹. В целом наследие Толстого — это бесценная сокровищница мыслей и чувств национального гения, мечущегося в поисках духовной истины и охваченного тревогой за будущее русского народа.

В 80—90-е годы XIX в. реалистические тенденции литературы подхватила целая плеяда талантливых писателей — Г.И. Успенский, В.М. Гаршин, К.М. Станюкович, Д.Н. Мамин-Сибиряк, В.Г. Короленко, Н.Г. Гарин-Михайловский, М. Горький, И.А. Бунин, А.И. Куприн, Л.Н. Андреев, А.С. Серафимович, В.В. Вересаев и др. В это же время расцветает творчество *А.П. Чехова* (1860—1904). Явление Чехова — новый этап в развитии русского реализма. По складу своей природы писатель весьма скептически оценивал окружающий мир и воплощал многогранные стороны действительности, по выражению одного из критиков, «с холодной безжалостностью анатома». Излюбленный жанр Че-

¹ В 1901 г. за создание нового Евангелия Толстой был отлучен от Русской православной церкви.

хова — рассказ, небольшая зарисовка, с которых начинался творческий путь писателя. Сотрудничая с развлекательными журналами, Чехов в молодости написал немало миниатюр, подкупающих простотой, занимательным сюжетом и прекрасным чувством юмора в сочетании с тонким лиризмом. Среди маленьких чеховских шедевров — рассказы «Хирургия», «Злой мальчик», «Налим», «Лошадиная фамилия» и др.

Во второй половине 80-х годов XIX в. в творчестве писателя зазвучала тема идейных исканий российской интеллигенции: «Скучная история (Из записок старого человека)», «Степь (История одной поездки)», «Палата № 6»; «Дом с мезонином (Рассказ художника)» и др. Эти сочинения раскрыли уникальную способность Чехова к психологическому анализу поступков, мыслей, нравственных ориентиров человека. В отличие от своих предшественников, он вкладывал в понятия «добра» и «зла» более сложный, многозначный смысл. Во внутреннем мире его персонажей есть место высоким благородным чувствам и откровенной пошлости, чистым порывам и голому расчету, аристократизму и мещанству. Словом, чеховский герой — это обычный человек со всеми своими достоинствами и недостатками, лишенный ореола какой-либо исключительности.

В зрелом творчестве (90-е годы XIX в.) писатель все чаще обращает внимание на порочные свойства души своих современников. Многие его сочинения развивают тему черствости, равнодушия, духовного оупения, «сонной одури», охватившей людей самых разных сословий. Человек, замкнувшийся в футляре, — этот чеховский образ явился приговором обывательской серости, эгоизму, бесполезному существованию личности, лишенной высокой цели (маленькая трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник», «Ионыч» и др.).

В последнее десятилетие своей короткой жизни Чехов открыл новые пути отечественной и мировой драматургии. Исторический перелом развития театра на рубеже XIX—XX вв. связан с его пьесами «Чайка» (1896), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), поставленными в новом Московском художественном театре талантливыми режиссерами К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко¹.

Комедия «Вишневый сад» достойно завершила эволюцию Чехова-драматурга от юмористических сценических миниатюр к крупным

¹ **К.С. Станиславский** (наст. фам. Алексеев, 1863—1938) — режиссер, актер, теоретик театра, разработал методы органичного перевоплощения актера в образ («система Станиславского») с целью достижения жизненной достоверности спектакля.

В.И. Немирович-Данченко (1858—1943) — режиссер, актер, основал вместе с К.С. Станиславским Московский Художественный театр (1898).

философским по сути сочинениям. Замысел пьесы был пророческим: через прекрасный образ вишневого сада, обреченного на гибель, в ней предсказан крах старой России. Чехов показывает, как на смену романтическим дворянским идеалам приходит система ценностей, рожденная прагматичным буржуазным мышлением. Сопоставляя противоположные жизненные позиции и стремясь к предельной психологической точности, Чехов отказался от прямого деления героев пьесы на положительных и отрицательных. С помощью метафор, подтекста, символических ассоциаций писатель пытается показать многомерную сложность мира в восприятии современного человека. По мысли Чехова, в жизни нет и не может быть одной-единственной правды и подлинная человечность заключается в том, чтобы люди услышали и поняли «истины», сформировавшиеся в душах друг друга.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как повлияла отмена крепостного права на развитие русской общественной мысли? Объясните, что такое «народничество». Сказались ли народнические идеи в реалистическом искусстве второй половины XIX в.?
2. Как оценили общественную ситуацию пореформенной эпохи «шестидесятники»? Были ли едины творцы русской культуры в трактовке «народного блага»? Приведите примеры.
3. Как вы думаете, почему поэзия, столь развитая в первой половине XIX в., уступила первенство прозе? В чем особенности поэзии Н.А. Некрасова? Как понимал писатель слово «народ»?
4. Что роднит и в чем отличие философских и общественных позиций И.С. Тургенева и И.А. Гончарова? Обобщите вклад этих писателей в русскую художественную культуру.
5. Попытайтесь раскрыть на примере творчества М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.Н. Островского тему взаимовлияния критического настроения общественной мысли и реалистической литературы.
6. Сравните творческое наследие Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Какое влияние оказали великие романисты на отечественную и мировую культуру?
7. В чем особенности художественного мира А.П. Чехова? Правы ли исследователи, определяющие стиль писателя понятием «психологический реализм»?
8. Как вы думаете, почему русскую классическую литературу можно назвать «ценностным ядром» отечественной художественной культуры пореформенной эпохи? Какие духовно-нравственные идеалы несли читателям писатели-классики (обобщение материала темы)?

ТЕМА 6 ВЕРШИНЫ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору.

П.И. Чайковский

Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие. Сколько свежих, не тронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох сколько! И каких сочных, славных...

М.П. Мусоргский

«Услаждение утонченного вкуса и украшение быта аристократии», — с этим привычным для дворянской культуры «статусом» отечественное музыкальное искусство окончательно распрощалось в пореформенные годы. Под влиянием шестидесятников и великой реалистической литературы музыка превратилась в явление большого социального звучания. Музыкальные произведения стали сферой отражения самых разных общественных течений — от западнических установок на европеизацию до «почвеннических» взглядов, идеализирующих «особый путь России» и «крестьянский взгляд» на действительность.

В возвышении общественной значимости музыкального искусства немаловажную роль сыграла художественная критика. В то время каждая крупная газета старалась иметь влиятельного сотрудника-журналиста, умеющего приковать внимание читателей к музыкальным новинкам и театральным премьерам. А их было немало: в пореформенные десятилетия созданы шедевры оперного искусства, родилась русская многочастная симфония, новую жизнь обрел балет, расцвела инструментальная музыка. Творения гениальных композиторов — А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского — вошли в золотой фонд мировой художественной культуры.

В истории русской музыки не было «хождения в народ» в традиционном понимании этого явления. Его «музыкальным аналогом» можно считать мощное движение музыкального просвещения. Стоит напомнить, что в середине XIX в. Россия оставалась едва ли не един-

ственной европейской страной, где не было развитой общедоступной концертной жизни, а обучение музыке носило исключительно любительский характер. В пореформенную эпоху ситуация кардинально изменилась. Первый шаг в деле музыкального просвещения был сделан «сверху» еще до отмены крепостного права: при материальной поддержке императорской семьи сначала в Санкт-Петербурге (1859), а затем в Москве (1860) открывается Русское музыкальное общество (РМО) — прообраз филармонии. С этого времени не только в столичных центрах, но и в провинциальных городах России широко зазвучала музыка — классическая и современная, отечественная и зарубежная. С помощью РМО появилась реальная возможность регулярно организовывать выступления выдающихся русских и европейских дирижеров, пианистов, скрипачей, певцов. Чуть позднее начнется «консерваторский этап» в развитии русского профессионального музыкального образования: в 1862 г. в Санкт-Петербурге, в 1866 г. в Москве были открыты первые консерватории, которые возглавили, соответственно, братья А.Г. и Н.Г. Рубинштейны¹.

Открытие Петербургской консерватории по образцу европейских учебных заведений (прежде всего немецких) вызвало негативную реакцию музыкантов, стоящих на «почвеннических» позициях. В противовес «европеизации» музыкального образования была открыта Бесплатная музыкальная школа (1862 г., инициатива композитора М.А. Балакирева, критика В.В. Стасова, хорового дирижера Г.Я. Ломакина) — учебно-просветительская организация, ставящая своей целью обучать всех желающих, выявлять среди них «самородков», способных развивать музыкальное искусство самобытным национальным путем. В 60-е годы XIX в. между приверженцами консерваторий и общедоступной Бесплатной музыкальной школы велись нескончаемые споры, отраженные в газетных и журнальных публикациях. Время все расставило на свои места. Сегодня очевидно, сколь важную роль сыграли консерватории в становлении отечественного музыкального образования. Очевидно и то, что установка на приобщение к музыкальному искусству широких народных масс дала добрые всходы в культуре и педагогике XX в.

¹ А.Г. Рубинштейн (1829—1894) — выдающийся композитор, пианист, дирижер, автор популярной оперы «Демон» (1871); Н.Г. Рубинштейн (1835—1881) — известный пианист и дирижер.

Особое место в истории музыки пореформенной эпохи занял кружок петербургских композиторов, созданный М.А. Балакиревым и вошедший в историю как «Новая русская музыкальная школа» или «Могучая кучка»¹. «В мировой музыкальной практике нет аналогов “Могучей кучке”», — утверждают музыковеды. И в этих словах нет преувеличения. Под крылом уникального музыканта-самоучки М.А. Балакирева собрались известный ученый-химик А.П. Бородин, моряк с высшим военным образованием Н.А. Римский-Корсаков, офицер гвардейского Преображенского полка М.П. Мусоргский, инженер, специалист в фортификационном деле Ц.А. Кюи. Никто из них не имел профессионального музыкального образования, но каждый смог обрести свою стезю в композиторском творчестве.

Начинающим композиторам-«кучкистам» необычайно повезло с наставниками. Идейным вдохновителем кружка был **В.В. Стасов** (1824—1906) — один из самых масштабных и авторитетных представителей в российской художественной критике. Он имел репутацию непримиримого борца за национальное искусство, яростно громя в своих статьях и рецензиях тех, кто, по его мнению, тормозил развитие отечественных самобытных талантов. В пылу полемики Стасов был порой явно тенденциозен, но в огромной эрудиции, интеллекте и преданности делу музыкального просвещения России ему не откажешь. В композиторской среде Стасов пользовался огромным авторитетом. Он всячески поддерживал членов «Могучей кучки», подсказывал им идеи и сюжеты для новых произведений. Под влиянием Стасова участники кружка свято уверовали: национальное русское искусство произрастает из единого корня — народного творчества, и путь русского композитора предопределен претворением в музыке образа простого народа, его истории, его нравственных идеалов.

Но главное место в жизни композиторов-«кучкистов» занял, конечно же, их учитель, непререкаемый авторитет в вопросах творчества **М.А. Балакирев** (1836/37—1910), наделенный редким свойством увлекать и зажигать других людей.

¹ Название «Могучая кучка» родилось из слов статьи «Славянский концерт» критика В.В. Стасова. Он писал: «...Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Портреты «кучкистов»

Фрагмент 1

«Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он (М.А. Балакирев. — Л.Р.) обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техники. <...> Когда я или впоследствии другие неопытные молодые люди играли ему свои сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и и.п. и тотчас садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение. При своем деспотическом характере он требовал, чтобы данное сочинение переделывалось точь-в-точь так, как он указывал, и часто целые куски в чужих сочинениях принадлежали ему, а не настоящим авторам. Его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой. Цена малейший признак таланта в другом, он не мог, однако, не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходно над собою. Влияние его на окружающих было безгранично...». (Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 29—30.)

Фрагмент 2

«Судя по всему, Бородин понимал истинную величину своего композиторского таланта и вполне ощущал крайнюю — можно сказать даже — общественно важную необходимость в гораздо большей степени посвятить себя музыкальному творчеству. Однако поворачивать свою судьбу круто он не хотел и не имел морального права. А постепенно изменить соотношение научной и музыкальной деятельности в пользу последней представлялось в его условиях едва ли не выше человеческих возможностей. В своей жизни, при всей мощи его натуры, Бородин не принадлежал себе и сознавал это с присущей ему объективностью». (Левашев Е.М. А.П. Бородин // История русской музыки: В 10 т. М., 1994. С. 291.)

Фрагмент 3

«Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солона <...> — вот моя закваска, вот чего я хочу и вот в чем боялся бы промахнуться». (Мусоргский М.П. // Литературное наследие. М., 1971. Кн. 1. С. 197.)

Наследие самого Балакирева нуждается в оценке с точки зрения исторической перспективы. Многие из того, что создал этот удивитель-

ный человек, со временем утратило художественную ценность. В сегодняшнем репертуаре сохранились лишь его романсы, фортепианная пьеса «Исламей» и симфоническая поэма «Тамара», навеянная образами лермонтовской поэзии. На «музыкальном Олимпе» Балакирев находился не долго, уступив место своим знаменитым питомцам.

В славной плеяде композиторов-«кучкистов» **А.П. Бородин** (1833—1887) выделяется своей уникальностью. Он был не только гениальный музыкант, но и выдающийся исследователь в области органической химии. Кроме того, Бородин был наделен блестящими литературными способностями, даром педагога, просветителя, общественного деятеля. Раздвоение интересов между искусством и наукой было, по всей видимости, сутью его натуры.

Творческий путь Бородина — это путь одухотворенного, светлого, благородного человека, всего себя отдавшего служению культурному и научному процветанию России. Происхождение композитора давало ему право ощущать «породненность» с простым народом и одновременно принадлежность к древнему кавказскому аристократическому роду (его мать — дочь солдата, отец — князь Л.С. Гедианов, от которого композитор унаследовал чуть восточную внешность)¹. Рос мальчик в Санкт-Петербурге, в доме матери, в любви и достатке. Склонность ребенка к музыке окружающие заметили очень рано. Впрочем, и химией Бородин начал увлекаться с малолетства.

В 1856 г. он блестяще окончил Петербургскую Медико-хирургическую академию, начал работать в лаборатории знаменитого ученого Н.Н. Зинина. Перед ним открылись блестящие перспективы для исследований в области органической химии. Бородин мыслил себя ученым, и только. Так началась его «первая» далекая от искусства жизнь.

Но наступил 1862 г., когда в доме врача С.П. Боткина Бородина познакомили с М.А. Балакиревым. Эта встреча перевернула судьбу молодого химика. Балакирев почувствовал в Бородине редкостный талант, ввел его в свой кружок, указал на самые «выигрышные» стороны его дарования. Бородин садится сочинять Первую симфонию, причем пишет ее быстро, легко и демонстрирует Балакиреву уже спустя несколько недель готовую первую часть. Так началась «вторая жизнь» Бородина, главным «врагом» которой была повседневная научная и педагогическая текучка. Сочинение Первой симфонии растянулось на много лет. Ее премьера состоялась лишь в 1869 г. и прошла с большим успехом.

¹ Будучи незаконнорожденным ребенком, Бородин получил отчество и фамилию от дворового человека князей Гедиановых Порфирия Бородина.

Что же все-таки «открыл» Балакирев в своем необычном питомце? Сегодня стиль Бородина определяется понятием «музыкальный эпос», а самого композитора часто сравнивают с певцом-сказителем Киевской Руси Баяном. Так же, как в древнерусских былинах, в его музыке воплощена мысль о богатырской мощи народа — хранителя и защитника родной земли. С эпическими преданиями далекой старины композитора роднит умение неторопливо, подробно, соблюдая историческую дистанцию, поразмышлять о героических событиях прошлого, осветить «дела давно минувших дней» с научной объективностью ученого и яркой эмоциональностью большого художника.

Самыми известными творениями мастера в наши дни остаются Вторая («Богатырская») симфония и опера «Князь Игорь». Рассмотрим их последовательно.

Свое название — «Богатырская» (завершена в 1876 г.) — симфония Бородина получила с легкой руки В.В. Стасова, М.П. Мусоргский же называл ее «героической славянской». Симфонию принято считать программной¹, хотя текст этой программы до нас не дошел. Известны лишь слова В.В. Стасова, утверждавшего: «Сам Бородин мне рассказывал, что в *adagio* (третья часть. — *Л.Р.*) он желал нарисовать фигуру Баяна, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира, при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы». Но музыковедов всегда смущала слишком скрупулезная точность этой программы, позволяющая усомниться в абсолютной правдивости слов критика. Музыка симфонии воспринимается не как конкретные изобразительные картины, а скорее как собирательный образ отечественной старины, где, как и в опере «Князь Игорь», перекрещиваются пути Древней Руси и Востока.

В симфонии четыре части. Первая из них — сонатное *allegro*² — открывается мощным оркестровым «ударом» главной темы — крепкой, сильной — словом, богатырской. Она рождает разные, порой неожиданные ассоциации — от старинных русских былин до бурлацкой песни «Эй, ухнем». Дополнением к мужественному «мужскому»

¹ Напомним, что **программная музыка** — это инструментальные сочинения, связанные с литературными сюжетами, с образами других искусств или ассоциациями с явлениями действительности, вдохновившими композитора. Программой может являться как развернутый литературный текст, так и заголовок.

² Сонатное *allegro* — форма инструментальной музыки, часто называемая сонатной. Она основана на сопоставлении различных тем, прежде всего — главной и побочной партии. Как правило, в этой форме три части — экспозиция (изложение тем), разработка (их мотивное и тональное развитие) и реприза (возвращение первоначальных образов).

образу служит нежная лирическая побочная тема, навеянная светлыми женскими образами. Во второй части — скерцо — композитор вводит в симфонию восточные мотивы. Медитативная «застылость» музыки, изысканные ритмические обороты, плавная прихотливость мелодии — все это создает зримый образ «русского Востока» — завораживающе-далекого и одновременно легко узнаваемого, близкого. Третья часть — *Andante* — пожалуй, ближе всего «программе Стасова». Здесь действительно слышны «золотые струны Баяна», рассказывающего о ратных подвигах русских богатырей. Финал симфонии — ликующая, пирующая Русь. В стремительном движении музыки сменяют друг друга разные плясовые темы. В конце ритм веселья все ускоряется, превращаясь в вихрь, уносящий слушателя куда-то за пределы реальности, в далекое историческое прошлое.

В основу оперы «Князь Игорь» положен текст памятника древнерусской литературы XII в. «Слово о полку Игореве», повествующего о неудачном походе дружины князя Игоря Святославича против половцев (1185). Приступая к работе, композитор отнесся к сюжету с серьезностью ученого: он старательно изучил древнерусские летописи, исторические труды и даже побывал в окрестностях Путивля, откуда отправился в своей бесславный поход новгород-северский князь. Композитор глубоко переосмыслил текст «Слова...» в соответствии с требованиями музыкальной сцены. При этом картины древнерусской жизни, представшие в опере, сохраняют традиционные черты эпического сказа: сборы на войну, зловещее затмение солнца, роковая битва, позорный плен, счастливое спасение Игоря — все это Бородин оживил в музыке, придав стародавним событиям современное звучание. Человеческие чувства, страсти, горести воплощены в «Князе Игоре» с убедительной «очищенной от пыли времен» достоверностью. Композитор показывает своих героев в разных реальных ситуациях — в часы величия и ликования, в дни скорбей и мучений. Он возвышает в музыке извечную человеческую мудрость — очищение души через испытания и страдания. С этой целью в опере существенно изменен образ главного героя, известного по летописям как честолюбец и недальновидного политика. Оперный Игорь — благороден, честен и смел. Он готов пойти на любые жертвы во имя спасения родной земли от врагов (ария Игоря со знаменитым припевом «О дайте, дайте мне свободу...»).

Другое отступление от литературной первоосновы — большие массовые сцены, запечатлевшие образ русского народа. Стремясь правдиво показать архаичную славянскую жизнь, композитор позаимствовал из текста «Слова...» характерные сочетания мотивов языческого

и христианского народных верований и нашел им музыкальный аналог. Истоки интонаций былин, плясовых и задравных песен, плачей-причитаний (знаменитый «Плач Ярославны»), сочиненных Бородиным без каких-либо фольклорных заимствований, следует искать в дохристианском музыкальном наследии. В то же время в опере звучат колокольные звоны и строгие мелодии, вызывающие ассоциации с древними церковными распевами (хор бояр «Мужайся, княгиня»).

Иной образный мир «Князя Игоря» — половецкий Восток. Композитор не цитирует подлинных восточных мелодий, а передает иноязычный колорит в обобщенном виде, через характерные «прянные» интонации и дробные ритмы. Как ученый, Бородин не мог пройти мимо исторического факта: русские то воевали с половцами, то прекрасно ладили с ними, скрепляя дружбу браками между князьями и половецкими красавицами, дочерьми ханов. Бородин знал и то, что герои оперы — прелестная Кончаковна, дочь хана, и Владимир Игоревич, сын князя, в реальной жизни оказались прабабкой и прадедом Александра Невского. Так что показать врагов только «в черном цвете» Бородин и не мог, и не хотел. Половцы в опере многолики. Это не лишенный благородства восточный деспот хан Кончак, за великодушием которого скрывается умный и хитрый друг-враг (Ария Кончака из 2-го действия), и жестокие захватчики-степняки (Половецкий марш), и пленительные, полные страсти и неги восточные красавицы (Половецкие пляски).

Есть в наследии Бородина особая, внутренне необычайно насыщенная сфера выражения его гения — романсы. Количество их невелико, но композитор сумел в этой музыке много сказать «о времени и о себе». Особой популярностью в среде «шестидесятников» пользовался эпический романс «Спящая княжна», созданный Бородиным на собственные слова. В романсе выведены традиционные для русской народной сказки персонажи — заколдованная красавица, нечистая сила, богатырь-освободитель, способный победить злые чары. Однако политизированные современники склонны были видеть в образе спящей княжны аллегорию России, ждущей своего духовного пробуждения.

Шедевр вокальной лирики Бородина — элегия «Для берегов отчизны дальной» (1881 г., слова А.С. Пушкина). Композитор воплотил философский смысл пушкинских строк с помощью сопоставления двух музыкальных образов. Первый из них передает настроение безысходной печали и смирения перед судьбой. Второй звучит как мотив-воспоминание о безвозвратно утерянном счастье. Бородин написал романс под впечатлением смерти своего друга — композитора-«кучкиста» М.П. Мусоргского, трагическая судьба которого не могла не вызывать сострадания.

М.П. Мусоргского (1839—1881) часто называют непризнанным гением русской музыки. И это действительно так: при жизни композитор не был понят ни критикой, ни слушателями, несмотря на то, что его сочинения искренне и глубоко отразили «почвеннические» общественные настроения пореформенной эпохи. Большая часть наследия мастера долго оставалась неизвестной широкой публике. Чаще всего Мусоргского считали неудачником, «втоптавшим в грязь» свой талант. И даже искушенные друзья-«кучкисты» не восприняли новаторство композитора, создавшего в звуках особый, максимально приближенный к реальности мир, далекий от традиционных представлений о музыкальном искусстве. Иначе говоря, Мусоргский опередил время. Лишь в XX в. творцы разных национальных школ и направлений (К. Дебюсси и М. Равель, С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов и А.Г. Шнитке) стали «учиться у Мусоргского», черпая в его музыке бесценные художественные идеи.

Девизом сочинений Мусоргского можно считать его слова «Прошедшее в настоящем — вот моя задача». Всю свою жизнь композитор размышлял над многовековым историческим и духовным опытом русского народа. Под словом «народ» он, в соответствии со взглядами «шестидесятников», подразумевал крестьянство, деревенскую нищету. И раскрывал «прошедшее в настоящем» сквозь призму морали и духовных установок православной народной культуры России. Стремление «жить по совести», сочувствие к бедности, сострадание к людским несчастьям и неприятие социальной несправедливости — все это было «второй натурой» композитора, стержнем его человеческих и творческих установок.

Более всего Мусоргский ценил в художественном творчестве «правду жизни». Он желал, чтобы правдивое, честное музыкальное искусство стало столь же серьезным общественно значимым явлением, как великая русская литература. Поэтому композитор мучительно искал новые звукообразы, способные придать музыке силу реалистической достоверности, отвергая многие традиционные средства выразительности и упрямо двигаясь непроторенным путем музыкального новаторства.

Как художник-реалист, Мусоргский не мог изображать «одну красоту» и не раз обращался к изнанке жизни, к ее уродливым явлениям, порожденным нищетой, забитостью, бесправием народа. В их числе образ Руси разгульной, бессмысленно-бесшабашной или, наоборот, стонущей и подавленной, ищущей забвения в вине.

И все же масштабной личности Мусоргского было тесно в рамках современных ему установок художественной критики, призывающей

создавать произведения на злобу дня. Музыка композитора открывает «правду жизни» в ее вечном, общечеловеческом значении, в столкновении добра и зла, преступления и наказания. С этой точки зрения его сочинения не имеют аналогов в предшествующем музыкальном наследии и более близки трагедиям Шекспира, поэзии Пушкина, романам Достоевского.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

*Сознательная позиция музыканта:
«Не замолкающее чувство истины...»*

История России и русские характеры в музыке

Фрагмент 1

«Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковыряя чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII в. Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась* и *дыхать* стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, много-страдальной, опомниться и подумать: “*куда прет?*” Сказнили неведующих и смятенных: сила! А приказная изба все живет, и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские советники мешают чернозему *дыхать*. Прошедшее в настоящем — вот моя задача. “*Ушли вперед!*” — врешь, “там же”! Бумага, книга ушла — мы *там же*. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним *состряпалось*, — *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лихо ушивается и пуще стонет: там же!» (*Мусоргский М.П.* Письмо к В.В. Стасову о «Хованщине» // Цит. по: Литературное наследие. М., 1971. С. 132.)

Фрагмент 2

Барин мой миленький,
Барин мой добренький!
С голоду смерть страшна,
С холоду стынет кровь.
Барин мой добренький.
Сжался над бедненьким,
Сжался над горьким сироточкой...
М.П. Мусоргский. «Сиротка»

Фрагмент 3

— Господи, помилуй
Папу и маму
И спаси их, Господи!

Братца Васеньку
И братца Мишеньку,
Господи, помилуй
Бабушку старенькую,
Пошли ты ей
Доброе здоровьице <...>
Няня, а няня! Как дальше, няня?
— Вишь ты, проказница какая!
Уж сколько раз учила:
Господи, помилуй и меня, грешную!
— Господи, помилуй и меня, грешную!
Так, нянюшка?

М.П. Мусоргский. Из цикла «Детская»

Русская история в опере и живописи



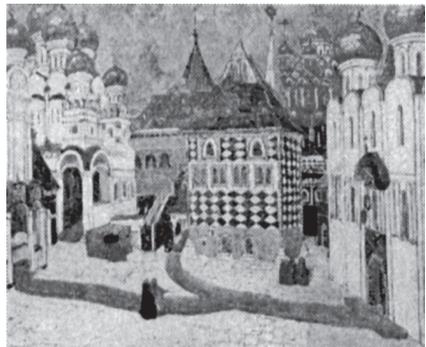
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881.



А. Головин. Портрет артиста Ф.И. Шалыпина в роли Бориса Годунова. 1912.



И. Билибин.
Эскиз декорации к
музыкальной
драме
М. Мусоргского
«Борис Годунов». 1908.



◀ **И. Репин.**
Протодьякон. 1877.

Самая значительная часть наследия Мусоргского — его музыкальные драмы. Вживаясь в русскую жизнь с ее православными соборными традициями, размышляя о трагической судьбе простого народа, Мусоргский избирал для своих творений переломные моменты российской истории, шаг за шагом приближаясь к своему веку: Смутное время, начало XVII в. запечатлела опера «Борис Годунов»; петровскую эпоху, рубеж XVII — XVIII вв., — опера «Хованщина». Задумал он и третью музыкальную драму — «Пугачевщина» (правление Екатерины II, вторая половина XVIII в.), написать которую не успел. Оперные либретто композитор создавал сам, проявив незаурядный литературный талант.

Главная идея оперы «Борис Годунов» (по А.С. Пушкину) — несовместимость нравственных установок русского народа и преступной царской власти. Работая над либретто, Мусоргский позволил себе сделать необходимые изменения пушкинского текста. Как известно, в трагедии большое место занимает развитие боярской интриги, народ же, как сказано в финале, «безмолвствует». Мусоргскому была не интересна закулисная кремлевская борьба. В его опере главное действующее лицо — народ, творец истории, судья власти, то безропотный страдалец, то грозный палач своих притеснителей. Композитору удалось, казалось бы, невозможное — воплотить в музыке внутреннее психологическое состояние пестрой людской массы, раскрыть мотивы ее поведения в разных исторических ситуациях. Реалистичность народных хоровых сцен «Бориса Годунова» достигает той грани, что пролегает между живой действительностью и искусством. Есть в опере народ, униженно просящий Бориса принять трон и корону (Пролог). Есть народ, стонущий от нищеты и голода (сцена у храма Василия Блаженного). И есть яростная толпа в сцене крестьянского бунта под Кромами. Подобный поворот сюжета как нельзя более соответствовал народническим настроениям пореформенной эпохи.

Жизненная достоверность образа народа достигается в опере дифференциацией людской массы, выделением из нее конкретных колоритных персонажей. Создавая музыкальные портреты, Мусоргский стремился к точному воспроизведению интонаций народного говора и широко использовал фольклорные источники. А еще композитор умел убедительно раскрыть характер героя с помощью народной мелодии. Такова, например, песня беглого монаха Варлаама «Как во городе было во Казани». В ней предстает образ хитрого, умного, безудержного в своей кабацкой удали мужика, вольно гуляющего по Руси.

Следуя правде истории, композитор вывел в своей опере не только Русь бунтующую, но и Русь молящуюся. Полнее всего религиозный мир выражен в образах «монаха трудолюбивого» Пимена и Юродивого.

Надо заметить, что юродство на Руси — явление привычное, широко распространенное. В народе нищих больных странников считали «божьими людьми» и признавали за провидцев. Именно таким, убогим, но чистым душою, человеком предстает Юродивый в опере. Он не боится открыто высказать всеобщее мнение о царе-преступнике и бросает в лицо Борису слова правды: «Нельзя молиться за царя-ирода, Богородица не велит». Опера завершается плачем Юродивого, предрекающего страшные испытания русскому народу: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие. Плачь, плачь, душа православная».

Образ царя Бориса, муки его совести воплощены в опере с исключительной психологической точностью. У Бориса несколько монологов и сцен, в которых он из благородного государственного мужа и любящего отца превращается в больного, страдающего от галлюцинаций, полубезумного человека. В сцене смерти царя в музыке возникает просветление, символизирующее освобождение его души от смертных мук на земле.

Опера «Хованщина» — особый художественный мир, полный многозначности и загадочности. В ней Мусоргский показал с высокой степенью откровенности русский народ в эпоху, когда старая, боярская, Русь уже потеряла свое значение, а новая, петровская, Россия еще только нарождалась¹. Политическими распрями в то время были охвачены все слои населения — правящая верхушка (борьба царевны Софьи за трон), стрельцы, посадские люди, простые крестьяне и даже церковь (противостояние никонианцев и старообрядцев-раскольников). Разбойные нападения и грабежи, заговоры и боярские козни составляли повседневную картину жизни русского человека в конце XVII в. Создавая либретто, Мусоргский сознательно изменил кое в чем ход событий, объединив под названием «хованщина» два стрелецких бунта, произошедших в разные годы. Но почти все персонажи оперы имеют реальные исторические прототипы.

Музыковеды не раз обращали внимание: среди действующих лиц «Хованщины» невозможно выделить положительного героя в традиционном значении. В этом — загадка оперы, в этом же — ее великая историческая правда. Большинство персонажей, представленных композитором в водовороте судьбоносных событий, охвачены одним всепоглощающим чувством — ненавистью друг к другу, а Досифей, ду-

¹ Этот сюжет воплощен на полотне В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни».

ховный учитель старообрядцев, не выделен в главное действующее лицо. Думается, что положительный герой в «Хованщине» все же есть, но он выведен за пределы собственно музыкальной драмы. Этот герой — сам автор. Именно он, подобно правдивому летописцу, поведал «потомкам православных» о трагической странице русской истории, выразил свое глубоко нравственное отношение к извечному борению на просторах Руси добра и зла, показал, как и было задумано, «прошедшее в настоящем». «Мостиком», проложенным автором из истории в современность, служит симфоническое вступление «Расчет на Москвереке». В нем композитор с большой любовью и нежностью нарисовал идеальный обобщенный образ «Святой Руси», противопоставив его той жестокой исторической реальности, что отражена в опере.

После смерти Мусоргского оперу «Хованщина» закончил и довел до премьеры Н.А. Римский-Корсаков. Он же сделал редакцию «Бориса Годунова», по которой опера чаще всего ставилась в XX в.

Важнейшее место в творчестве Мусоргского занимают камерные вокальные сочинения. В 60-е годы XIX в., будучи еще совсем молодым композитором, он написал серию песен — «народных картинок», словно списанных с реального народного быта. Одной из самых ярких, пронзительных по силе воздействия является песня «Сиротка», слова которой создал сам Мусоргский. Образ несчастного, оборванного, голодного ребенка, просящего милостыню, передан в музыке с огромной реалистической убедительностью.

«Не замолкающее чувство истины на все», подмеченное у Мусоргского В.В. Стасовым, позволяло композитору создавать самые разные зримые человеческие образы, надолго остающиеся в памяти. Таков музыкальный портрет маленькой девочки (вокальный цикл «Детская», слова М.П. Мусоргского), трогательно произносящий молитву в присутствии старой нянюшки.

Песни Мусоргского последних лет жизни полны трагизма. Среди них выделяется подлинный шедевр вокальной музыки — цикл «Песни и пляски смерти», созданный на слова поэта А.А. Голенищева-Кутузова. В цикле четыре части, в каждой из которых живет и торжествует смерть. Она является людям в разных личинах. В «Колыбельной» обманывает мать и похищает у нее больного ребенка; в «Серенаде» предстает в образе рыцаря, манящего к себе умирающую девушку; в «Трепаке» пляшет с подгулявшим мужиком, заманив его в морозный лес; в «Полководце» поет победную песню, издевательски обещая убитым воинам долгожданный отдых.

Непосредственно перед этим циклом композитор написал балладу «Забытый» на слова того же поэта. Стихотворение Голенищева-

Кутузова, а затем и музыка были созданы под впечатлением нашумевшей картины художника-баталиста В.В. Верещагина, изображавшего русского солдата, брошенного на поле боя в далеком Туркестане. Музыка баллады отличается суровым, строгим колоритом, привносящим в изобразительный и поэтический образы эмоции сдерживаемой скорби.

Н.А. Римский-Корсаков (1844—1908) на протяжении многих лет возглавлял петербургскую композиторскую школу.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Искусство как жизненная задача и нравственный подвиг. Мнение исследователя

Фрагмент

«Ни один из русских музыкантов... не раскрывает перед нами в течение своей жизни столь яркой картины сознательного отношения к искусству как к жизненной задаче и вытекающего отсюда нравственного требования подвига, долга и учительства. Три разветвления нравственного целеполагания (подвиг, долг и учительство) могут стать живым претворением и быть осуществленными лишь при наличии в сознании личности двух основных требований к себе, к своей воле и мысли: строгой дисциплины (т.е. жизненного поведения, не допускающего случайных отклонений от раз навсегда намеченного пути) и непрерывного труда, как в смысле духовного самоусовершенствования, развития своих дарований, так и в смысле добывания и укрепления чисто технической сноровки, чтобы стать опытным мастером в своем ремесле и свободно распоряжаться данным материалом. Римский-Корсаков строго и стройно строил свою жизнь. Творчество было для него долгом, ибо дарованный ему талант он должен был развить и выработать законы своего творчества, отмечая в нем все случайное и незрелое. Он добился этого». (*Асафьев Б.В.* О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 147.)

Вдохновение, законы творчества, ответственность, долг

Фрагмент 1

«Кончая “Снегурочку”, я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги...» (*Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 183.)

Фрагмент 2

«Отличный сад с множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством по-

левых цветов и немолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет “Снегурочки”. Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем, лес “Волчинец” — заповедным лесом, голая Копытецкая горка — Ярилиной горой, тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ». (*Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 175.)

Фрагмент 3

«Султан Шахриар, убежденный в неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их в продолжение 1001 ночи так, что побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ». (Цит. по: *Рапацкая Л.А.* История русской музыки. М., 2001. С. 242.)

Фрагмент 4

«...искусство уютилось около Церкви, богатства, деспотизма, интриг и тщеславия. Будет ли оно уютиться около свободы, равенства и братства, к которому мы стремимся? А стремимся мы к нему худо: убийства, грабежи, обман, вражда... Ничего не выходит, а если оно и приобретено, то за слишком высокую цену». (*Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 177, 181.)

Обращение к фольклору в музыке и живописи



М. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900.



В.М. Васнецов. Богатыри. 1898.



В. Васнецов.
Аленушка. 1881.



И. Репин Садко.
1876.



В. Серов. Эскиз занавеса
к балету «Шехеразада». 1911.

Результатом «подвига, долга, учительства», о которых говорит отечественный музыковед Б.В. Асафьев, стало творческое наследие композитора и светлая память, которую оставил этот чистый и высоко нравственный человек в сердцах своих современников. Жизненный путь Римского-Корсакова был долгим — от пореформенных лет до периода между двумя революциями, от эпохи «Могучей кучки» и «шестидесятничества» до «серебряного века». Юношеская «кучкистская» закваска никогда не утрачивалась композитором. Он оставался верен «почвенническим» идеалам, сохранив до конца дней высокое чувство моральной ответственности перед слушателем и горячее стремление воплотить в музыке духовную красоту русского народа.

Н.А. Римский-Корсаков был подлинным подвижником на ниве музыкального просвещения. Его общественная деятельность, ассоциирующаяся со служением людям, поражает многогранностью и широтой. Он преподавал в Петербургской консерватории и в Придворной певческой капелле, участвовал в Русских симфонических концертах в качестве дирижера, руководил Бесплатной музыкальной школой (в то время, когда Балакирев покинул ее), инспектировал оркестры Морского ведомства, писал учебники, мемуары, статьи, редактировал, как мы уже знаем, неоконченные сочинения своих соратников. И все это происходило параллельно с напряженной творческой работой, результат которой говорит сам за себя. Главную часть наследия Римского-Корсакова составляют 15 опер, а также 10 симфонических произведений, инструментальная музыка, кантаты, хоры, духовные сочинения, 79 романсов.

Творческие установки композитора сложились под влиянием многовековых народных представлений о Боге, Вселенной, природе, человеке, в их органичном единстве. Народную мудрость и мораль композитор постигал сквозь призму фольклора — обрядов, песен, сказок. Композитор поэтизировал русскую народную жизнь и воплотил в музыке вечно живые символы торжества добра над злом. Он был страстно увлечен волшебными сказками, былинами, легендами, где речь идет о далеких неизведанных странах. Былинный Новгород и сказочная Тьмутаракань, волшебное царство берендеев и легендарный древний Китеж, картины «Тысячи и одной ночи» и подводное Морское царство — все это обрело музыкальное звучание в операх мастера.

Оперу «Снегурочка» Римский-Корсаков считал едва ли не самым лучшим своим сочинением, вехой своего творческого пути и важным событием в музыкальной культуре России, о чем сделал запись в «Летописи моей музыкальной жизни».

Основная часть музыки оперы была написана очень быстро, в течение лета 1880 г. в состоянии высокого творческого вдохновения. Живя в глухой деревне в имении Стелево под Лугой, композитор наслаждался красотами первозданной природы, соединив в своем сознании окружающие картины с образами поэтической сказки о девушке Снегурочке.

Обращение Римского-Корсакова к сказочному сюжету совпало по времени с зарождением у русских мастеров искусств пристального интереса к национальной старине, к языческим обрядовым действиям и древнерусским православным образам (в 80-е годы XIX в. художник В.М. Васнецов завершил свои полотна «Витязь на распутье» и «Аленушка», а начинающий живописец М.В. Нестеров в работах «Пустынный» и «Видение отроку Варфоломею» сделал первые шаги по освоению сюжетов с древней православной символикой). «Снегурочка» оказалась в русле этих исканий, открыв неисчерпаемые возможности музыки воплотить исконное мировосприятие народа-землевладельца, сформировавшего с незапамятных времен представления о благодности для человека естественных природных законов жизни.

Традиционное для русских сказок «двоемирие» (люди и фантастические существа) подсказало Римскому-Корсакову сопоставить в музыке две контрастные сферы — вокальную, распевную, связанную с фольклорными истоками и инструментальную, насыщенную сложными гармониями и необычными колористическими эффектами. В картинах старинных обрядов поклонения Яриле-Солнцу и в зарисовках быта Берендеева Царства композитор широко использовал

подлинные народные тексты и мелодии. Например, сцена проводов Масленицы из Пролога оперы — яркая, сочная зарисовка веселого древнего праздника проводов зимы. В ней озвучены три календарные народные песни: «Каледа-маледа», «А мы Масленицу дожидаем» и «Далалынь, далалынь по яиченьку». Чередование красочных песенных эпизодов объединено многократно повторенным припевом: «Ой, честная Масленица, ой!».

Объединяет «двоемирие» хрупкая, нежная Снегурочка — полуреальное, полуфантастическое лесное существо, мечтающее стать человеком. Дочь тепла (Весны) и холода (Мороза), она с самого начала оперы находится в предчувствии своего преобразования в любви (ария «С подружками по ягоды ходила», ариетта «Слышала я, слышала»). Ариозо Снегурочки, гибнущей под лучами грозного Ярилы-Солнца в финале оперы, относится к лучшим страницам музыки Римского-Корсакова. Пробудившееся в героине чувство любви воплощено в мелодии широкого дыхания, полной глубокого истинно человеческого чувства («Но что со мной? Блаженство или смерть? Какой восторг!»).

После шумного успеха премьеры «Снегурочки» (1881) Римский-Корсаков работает в основном в области симфонической музыки. И создает шедевр — симфоническую сюиту «Шехеразада» (1888), отдав дань традиционной для отечественной музыкальной классики теме «русского Востока». Сюита написана по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь» на основе программы, предпосланной композитором.

Воплощая образы «русского Востока», Римский-Корсаков совершенно отказался от заимствования подлинных экзотических тем. Он тонко и убедительно воспроизвел терпкий восточный колорит, исходя из собственных представлений об «эталонных» восточных ритмах и прихотливой изысканной мелодике. В сюите четыре части¹; через всю музыку проходит два лейтмотива — грозного Шахриара и нежной красавицы Шехеразады. Следуя путем своей героини, композитор вплетает «сказку в сказку», живописуя в симфонических красках разнообразные образы (морская стихия, корабль Синдбада-морехода, лирическая любовная сценка, грандиозный восточный народный праздник и др.).

¹ Первоначально Римский-Корсаков дал заглавия каждой части сюиты: «Море. Синдбадов корабль», «Рассказ Календера-царевича», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Позднее композитор снял эти заголовки. Однако в современной концертной практике они часто служат ориентирами для восприятия содержания сюиты.

Созданию музыкальных «полотен» композитору помогала не только склонность к звукописи¹, но и его физиологическая особенность, которая называется «цветной слух». Римский-Корсаков умел «видеть» цветовой спектр музыкальной тональности и отдельных созвучий. Быть может поэтому слушатель без труда представляет картины природы и быта, которые умело «рисовал» композитор. В полной мере дар «музыкального живописца» раскрылся в опере-былине «Садко» (1895—1896), написанной спустя почти тридцать лет после одноименного симфонического сочинения.

Работая над оперой, Римский-Корсаков изучил многочисленные варианты новгородских былин, соединив в сценарии легенду о чудесных странствиях гусяря с историческими событиями, произошедшими в Новгороде в XI—XII вв. Образ морской царевны Волховы был позаимствован из народной сказки «Василиса Премудрая и Морской царь».

Новгород в опере — это романтический образ былинной Руси, поэтичной и прекрасной, сохраненной в памяти народа как национальная ценность. В образе Садко Римский-Корсаков воплотил идею бессмертия и величия русского народа, воспел его творческий талант. Композитор наделил знаменитого новгородца благородством, мужеством, верностью долгу, т.е. всеми качествами, которые присущи положительным героям славянских волшебных сказок. Но, в отличие от них, гусяря — человек высокой мечты, вдохновенный художник, жаждущий прославить Новгород по всему свету. Песня помогает ему покорить Подводный мир и сердце Морской царевны, выйти победителем в борьбе с людским злом и несправедливостью.

Музыка, рисующая море и таинственное Подводное царство (шестая картина оперы), относится к числу самых прекрасных страниц симфонического творчества Римского-Корсакова. В ней загадочность, мощь, манящая красота. Композитор нашел необычные средства оркестровой выразительности, передающие зыбкость, изменчивость, первозданную свежесть морской стихии. Инструментальные мелодии Подводного царства причудливы и принципиально «не песенны». Исключение составляет партия царевны Волховы, которая, полюбив Садко, обретает человеческие черты («Колыбельная Волховы»).

В 1890—1900 гг. ситуация в русской художественной культуре стремительно меняется: наступает «серебряный век», решительно отвергнувший взгляды «шестидесятничества». Умудренный опытом композитор не мог не чувствовать этих перемен.

¹ **Звукопись** — использование изобразительных возможностей музыки для воплощения образов реальной жизни и различных ее звучаний.

В последних своих операх, созданных в XX в., Римский-Корсаков, не изменяя «русской теме», обращается к сюжетам, где, по его словам, царят неподвластные времени законы «жизни человеческого духа и природы». Эта позиция воплотилась в двух «пушкинских» операх («Сказка о царе Салтане» — 1900; «Золотой петушок» — 1907), в «осенней сказочке» «Кашей Бессмертный» (1902) и в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), отразившей глубины народных православных идеалов, веру в торжество духовного начала над превратностями жизни.

Сочинения *П.И. Чайковского* (1840—1893) во всем мире воспринимаются как символ русской музыки. Его творчество сформировалось в пореформенную эпоху; композитор был свидетелем высокого подъема и упадка народничества, современником «Могучей кучки». Его гениальная, знакомая всем с детства музыка вобрала и сфокусировала всеобъемлющую информацию о человеке, психологии его чувств, динамике страстей. Не утерявшая своей высокой художественной значимости, она рассказывает об устремленности людей к счастью, свету, любви и невозможности изменить трагический итог земного бытия. Каждый слушатель находит в ней свое, родное, близкое, вызывающее эмоциональный внутренний отклик.

В свое время некоторые критики видели в его сочинениях «предательство идеалов национального искусства». Действительно, в трактовке «национального» и «народного» Чайковский шел иным путем, нежели композиторы-«кучкисты», и фольклор не был для него единственным «признаком» самобытности. Композитор стремился запечатлеть собирательный образ «русскости» — Россию, российскую действительность в ее всеобъемлющей многогранности, используя в своих творениях, по словам музыковеда Б.В. Асафьева, «интонационный словарь эпохи» — весь спектр звучащих вокруг интонаций от городского или цыганского романса до старинной крестьянской песни.

Слушая произведения Чайковского, стоит поразмышлять и о том, что композитор, воплощая внутреннее «я», свою сложную изначально конфликтную душевную жизнь, сумел поднять до уровня обобщения общечеловеческих философских и нравственных идей, которые испокон веков являлись ключевыми в искусстве России. Это извечные проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, добра и зла. С отечественными традициями Чайковского роднит ненавязчивое «учительство», изнутри идущее сострадание к людям, сочувствие их немощам и бедам.

Не менее органично музыка Чайковского вписывается в европейскую культуру. Искренность, эмоциональная открытость и мелодич-

ность сделали его сочинения известными и любимыми в зарубежных странах еще при жизни композитора. Чайковский полагал, что «европейская музыка есть сокровищница, в которую каждая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую». Привносить «свое», не чужеродное «общему», композитор всегда считал важной задачей, никогда не заботясь о собственной оригинальности. Он говорил понятным всем музыкальным языком, способствуя признанию отечественной музыки во всем мире.

Творческое наследие П.И. Чайковского необычайно широко. Он создал десять опер, три балета, семь симфоний, более десяти оркестровых сочинений, инструментальные концерты, хоровую и фортепианную музыку, романсы. В каждой области композитор был новатором, хотя специально к этому никогда не стремился.

В середине 80-х годов XIX в. вечно искавший уединения Чайковский «оживает» для активного участия в общественной жизни. В 1885 г. он становится председателем Московского отделения РМО, а с 1888 г. начинаются его триумфальные гастроли по странам Западной Европы и Соединенным Штатам Америки. В 1893 г. Кембриджский университет (Англия) присвоил композитору звание почетного доктора музыки.

Самые выдающиеся творческие достижения Чайковского приходятся на последние годы его жизни. В течение пяти лет он написал такие произведения, как опера «Пиковая дама», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», Шестую симфонию.

Всегда ощущая отсутствие семейного уюта, композитор наконец-то обрел свое жилище, поселившись между Москвой и Петербургом в окрестностях города Клина. Сегодня там расположен всемирно известный Дом-музей его имени. Именно здесь создана Шестая симфония, которая была исполнена под управлением автора за девять дней до его неожиданной смерти. Умер Чайковский от острой формы холеры, проболев всего четыре дня.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Музыкальное искусство: новаторство П.И. Чайковского. Мир творческого «я» композитора

Фрагмент 1

«Чайковский стал великим мастером симфонии, вернувшем эмоционально-раскидистую или созерцательно-расплывчатую романтическую симфонию к вершинам бетховенского симфонизма и бетховенской драматургии, т.е. строгости симфонии как арены борьбы или конфликтного развития идей». (*Асафьев Б.В. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 35.*)

Фрагмент 2

«Разве не глубоко драматична и трогательна смерть богато одаренного юноши из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на честь? Разве нет драматического положения в том, что скучающий столичный лев от скуки, от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств, отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит!» (Чайковский П.И. Об опере «Евгений Онегин» // Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1970. Т. 12. С. 246.)

Фрагмент 3

«Когда дошел до смерти Германа и заключительного хода, мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать» (Из письма П.И. Чайковского к брату // Там же. Т. 15-б. С. 87.)

По характеру своей творческой природы Чайковский был прирожденным симфонистом. Незреченная «чистая» инструментальная музыка помогала ему полнее раскрыть не объяснимые словами состояния мятущейся души и тонкие оттенки психологических внутренних состояний человека. Ведущий жанр в симфоническом наследии Чайковского — многочастная симфония, в которую композитор вдохнул новое содержание.

Вершины симфонической музыки Чайковского — три последние симфонии — Четвертая, Пятая и Шестая, где конфликтное развитие идей достигает своего апогея.

В Четвертой симфонии (1877) впервые в истории русской музыки показана борьба двух сфер бытия — изначальной устремленности человека к счастью и злого рока, стоящего у него на пути. Чайковский не разграничивает эти начала. Как и Достоевский, он полагал: зло и добро — не только внешние факторы жизни, но прежде всего внутренние составляющие духовного мира каждого человека.

Симфония была создана на основе программы, которую композитор, изложив в письме к Н.Ф. фон Мекк¹, так и не обнаружил. В тексте программы слышны явные отголоски народнических идей — в ней присутствует образ простой и счастливой народной жизни, освобождающей человека от душевных терзаний. Чайковский писал: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам». Символом «хождения в народ» в музыке стала песня «Во поле береза стояла», ликующе звучащая в финале симфонии.

¹ Н.Ф. фон Мекк — меценатка, покровительствовала П.И. Чайковскому.

Пятая симфония (1888) более драматична. В ее музыке уже нет места образу народного счастья, и герой симфонии остается один на один со своим фатумом. Итог этой неравной борьбы композитор до конца не раскрыл. Слушая финал симфонии, кто-то скажет о победе добра над злом. Другие же справедливо воспримут грозную поступь маршевой музыки как апофеоз надличностного рокового начала, управляющего людскими судьбами. Думается, что композитор, создавая Пятую симфонию, много размышлял о бесплодности всяких попыток человека добиться счастья. И музыка этого сочинения предвосхитила безысходный трагизм оперы «Пиковая дама» и Шестой симфонии.

Ярчайшее проявление симфонического гения Чайковского — Шестая (Патетическая) симфония, была завершена в 1893 г. Современники восприняли ее как реквием по внезапно умершему композитору. В отличие от предыдущих симфонических циклов, в Шестой нет традиционного финала. Вместо него Чайковский написал медленную «похоронную» часть, в музыке которой слышны рыдания по уходящему из жизни человеку.

Смысловую завершенность финалу симфонии придают последние такты музыки. В них жизнь словно замирает, и от этого образа веет смирением перед страшной тайной смерти.

С консерваторских лет Чайковский искал свой оперный стиль. И он нашел его в лирической опере «Евгений Онегин», законченной в 1878 г. Создавая либретто, композитор стремился быть ближе к оригиналу и скромно оценивал оперу лишь как попытку иллюстрировать музыкой некоторые страницы пушкинского шедевра. Понимая невозможность воплотить средствами музыкального театра всю «энциклопедию русской жизни», Чайковский сосредоточил внимание на личной драме Онегина, Татьяны и Ленского и назвал оперу «лирическими сценами».

Музыка «Евгения Онегина» отличается задушевностью и исключительным мелодическим богатством. Быть может, поэтому с первой постановки, несмотря на критические отзывы в прессе, опера стала одним из самых любимых сочинений русской музыкальной классики, сохранив свою уникальную популярность до наших дней.

Вершина оперного творчества Чайковского — «Пиковая дама» (1890). Опера написана в рекордно короткий срок — 44 дня. Работая быстро и самозабвенно, Чайковский был настолько поглощен сюжетом, что стал воспринимать героев оперы как реальных людей.

В основу оперы положена одноименная повесть А.С. Пушкина. Однако в литературном сюжете сделаны некоторые существенные

изменения. Все действие оперы перенесено из пушкинской эпохи в XVIII в., во времена правления Екатерины II. Герман (у Пушкина — Германн) преобразен из расчетливого корыстолюбца в трагического героя с неустойчивой психикой. Лиза превращена из бедной родственницы в богатую наследницу, внучку графини, что привнесло в сюжет мотив социального неравенства.

«Пиковая дама» — опера-трагедия. Ее основная идея — предначертанность судьбы героев, которые гибнут, не в силах противостоять злему року. В симфонической интродукции, предваряющей оперу, Чайковский дает обобщенный образ ее содержания. Здесь противопоставлены темы, относящиеся к «роковому» началу (трех карт, Пиковой дамы и призрака Графини) и светлая, щемяще возвышенно-лирическая тема любви. С первых тактов музыка овеяна присутствием смерти — таинственной силы, представшей в опере в разных ликах.

Спустя два года после создания «Пиковой дамы» Чайковский написал одно из самых светлых своих сочинений — балет «Щелкунчик» (1892), где воплотил светлую мечту о прекрасной любви, о победе добра над злом. Здесь стоит рассказать о том, что до Чайковского на русских сценах царили развлекательные балеты-дивертисменты, состоящие из танцев, мало связанных друг с другом по смыслу. «Лебединое озеро», написанное композитором в 1876 г., успеха не имело: премьера спектакля, состоявшаяся на сцене московского Большого театра, оставила публику равнодушной, а критика и вовсе прошла мимо редкой по красоте поэтичной музыки (кстати, в оригинале Чайковского главные герои балета — Одетта и Зигфрид — погибают, но в XX в. этот трагический финал был необоснованно заменен счастливой концовкой). Спустя тринадцать лет в содружестве со знаменитым хореографом Мариусом Петипа композитор создал «Спящую красавицу» (по мотивам сказки французского писателя Ш. Перро). На сей раз спектакль имел грандиозный успех, ознаменовавший переворот в балетном искусстве.

Реформа Чайковского заключалась в том, что он рассматривал балетный спектакль как единое действие, где танцы, пантомима, дивертисменты тесно взаимосвязаны. Иначе говоря, композитор создал балет-симфонию, где, как и в опере, раскрывается значительная художественная идея.

Без всякого преувеличения можно сказать: самым известным сочинением Чайковского является Первый концерт для фортепиано с оркестром (1875). Музыка трех частей концерта привлекает воодушевленной романтической приподнятостью, восторженностью чувств, запоминаю-

щимися лирическими мелодиями. Солирующий инструмент и оркестр выступают в сочинении как равноправные партнеры, а сложнейшие виртуозные элементы фортепианной партии, которые по плечу лишь крупным музыкантам-профессионалам, целиком подчинены общему художественному замыслу.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Можно ли утверждать, что музыка пореформенной эпохи «шла по стопам» великой русской реалистической литературы? В чем общность тем, сюжетов, идей русской классической музыки с произведениями Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова? (творческое задание).
2. Какие изменения произошли в музыкальной жизни пореформенных лет? Когда открылись первые русские консерватории и кто их основал? Какую роль в музыкальном просвещении сыграла Бесплатная музыкальная школа?
3. Назовите имена композиторов, которые входили в творческое объединение «Могучая кучка». Кто был наставником композиторов-«кучкистов»? Какие идеалы исповедовали композиторы-«кучкисты» в своем творчестве?
4. Расскажите о творческом облике А.П. Бородина. Почему композитора часто называют «Баяном XIX в.»? Какие произведения русской живописи можно сопоставить с образным миром музыки Бородина?
5. Сделайте сообщение на тему: «А.С. Пушкин и М.П. Мусоргский» с опорой на анализ оперы «Борис Годунов».
6. Известно, что Н.А. Римский-Корсаков вошел в историю музыки как великий оперный композитор. Расскажите о его операх «Снегурочка» и «Садко». Какие идеи выражал мастер с помощью сказки?
7. Несмотря на то, что творческий мир П.И. Чайковского огромен, все же попытайтесь выбрать среди сочинений мастера наиболее близкие вам музыкальные образы. Составьте доклад на тему: «Человек в музыке Чайковского».
8. Какими идеалами питалась русская музыкальная классика? Была ли русская музыка близка народническому течению в русской культуре? Докажите свою точку зрения, взяв в качестве эпиграфа слова М.П. Мусоргского: «Я разумею народ как великую личность».

ТЕМА 7 НА ГРАНИ ИСКУССТВА И ЖИЗНИ: РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

*Песни печальные, песни постылые,
Рад бы не петь их, да грудь надрывается,
Слышу я, слышу, чей плач разливается:
Бедность голодная, грязью покрытая...*

И.С. Никитин

*О Боже! Ты даешь для родины моей
Тепло и урожай, дары святые неба,
Но, хлебом золотя простор ее полей,
Ей также, Господи, духовного дай хлеба!*

А.Н. Майков

Оказавшись на выставке работ русских художников переформенной эпохи, сначала невольно теряешься, «утонув» в обилии пестрых сюжетов и образов. Немного присмотревшись и поразмыслив, выделяешь по меньшей мере три ведущие темы жанровой живописи, явно связанные с настроениями «идти в народ, учиться у народа, жить его жизнью». Прежде всего бросаются в глаза полотна, отражающие нравы и быт сельской бедноты — крестьян и крестьянок в домотканой одежде, а также длиннобородых извозчиков, кочегаров, бурлаков — все тех же крестьян, вырванных из привычной жизни и подавшихся в город. Сами городские жители представлены дородными купцами и купчихами, свахами и приживалками, важными чиновниками и ловкими писарями; священство — простоватыми сельскими батюшками и осанистыми городскими дьяконами... Впрочем, всех и не перечислишь, тем более что многие профессии давно ушли в прошлое.

Портретная галерея знакомит совсем с иными героями. Как правило, это известные в обществе люди — творческая интеллигенция, ученые, политики. Сквозь различие темпераментов и особенностей, привнесенных внешним обликом, в портретных изображениях подчеркивается благородство, незаурядность, равнодушное отношение к окружающим. Несколько в стороне от общего потока бытовых образов предстают исторические полотна и живопись, обращенная к «вечным» религиозным темам. Но и в них явственно «бьется» пульс современных проблем, стремление постичь, выражаясь словами М.П. Мусоргского, «прошедшее в настоящем».

Напрашивается вывод: изобразительное искусство пореформенных лет, так же как литература, было обращено в основном на повседневность, на «типических героев в типических обстоятельствах», схваченных цепким критическим взглядом художника-реалиста. И это верно, но лишь отчасти. Действительно, «проза быта» многое определила в образном мире русской классической живописи. Но вместе с тем великие мастера, о которых далее пойдет речь, никогда не творили только «на злобу дня». В их полотнах предстает сложная картина традиционных для России духовных исканий, «русская дума» о прошлом и настоящем, «правда жизни», которая не устарела и сегодня. К этому следует добавить, что художники XIX в. не утратили веру в высокое просветительское предназначение своего творчества в борьбе против вопиющих социальных и нравственных пороков.

С этой верой вошел в русскую живопись **В.Г. Перов** (1833/34—1882). В 1861 г. он окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, получив за дипломную работу «Проповедь на селе» большую золотую медаль и право на заграничное пенсионерство. В этом же году Перов выставил работу «Сельский крестный ход на Пасхе», имевшую шумный общественный резонанс. В образе пьяного священника, тщательно выписанного на полотне, воплотился образ погранных традиций «святой Руси», гневное обличение самых отвратительных, уродливых сторон сельской жизни. С созданием картины к художнику пришла известность. Имя Перова стало ассоциироваться с возникновением жанровой живописи критической направленности.

Со свойственной ему духовной пронизательностью художник верно «ухватил» родовую черту простого русского человека — его терпеливое принятие горестей, смирение перед невзгодами и несправедливостью судьбы. В то время многие русские мастера, открывая для себя народную жизнь как предмет творчества, видели в ней прежде всего страдательные стороны, беды, несчастья. Образ народного горя стал ведущим в полотнах Перова, созданных во время заграничной пенсионерской поездки: «Проводы покойника» (1865), «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду» (1866), «Утопленница» (1867).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русская дума: духовная потребность народа

Фрагмент 1

«Я думаю, самая главная, самая коренная духовная потребность русского народа есть потребность страдания». (*Алпатов М.В.* Немеркнувшее наследие. М., 1990. С. 232.)

Фрагмент 2

«Выберите молитвенника за Землю Русскую. Не ищите, выбирая мудрого, не ищите ученого. Вовсе не нужно хитрого и лукавого. А слушайте, чья молитва горячее — и чтобы доносил он к Богу скорби и напасти горькой земли нашей, и молился о ранах, и нес тяготы ее». (*Розанов В.В.* Из книги «Опавшие листья»). Цит. по: Из русской думы. Сост. Ю.И. Селиверстов. Т. II. М., 1995. С. 52.)

Жанровая живопись: «правда быта»



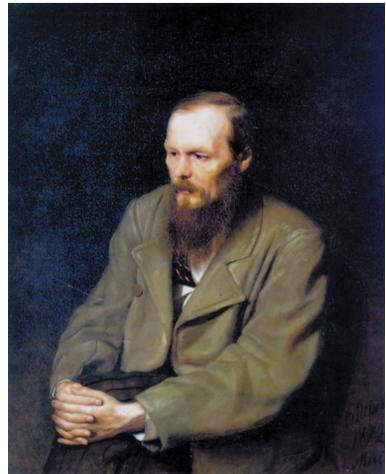
В. Перов. Последний кабак у заставы. 1868.



В. Перов. Проводы покойника. 1865.



В. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861.



В. Перов. Портрет Ф.М. Достоевского. 1872



И. Крамской.
Неизвестная.
1883.



В. Пукирев.
Неравный брак.
1862.



А. Соломаткин.
Славильщики-городовые. 1867.



Н. Ярошенко.
Всюду жизнь.
1878—1888.



В. Маковский.
На бульваре.
1886—1887.



Н. Ярошенко.
Кочегар.
1878.



Фрагмент 1

«Проводы покойника» Перова так общеизвестны, что от современного зрителя легко ускользает, что значила способность художника из множества деревенских впечатлений выбрать силуэт согбенной спины крестьянки, очертание понурой лошадки, хмурое небо, пригорок, на который взбираются сани, и создать из этого картину, хватающую за сердце, как заунывная песня». (*Алпатов М.В.* История русского искусства. М., 1972. С. 243.)

Фрагмент 2

«Жанр — не прихоть, не каприз, не выдумка одного или нескольких художников, а выражение современной потребности, всеобщей, неудержимой потребности в выражении искусством всех сторон жизни». (*В.В. Стасов.* Избранное: В 3 т. М. 1985. Т. 2. С. 472.)

Цикл «заунывных песен» Перова замыкает не менее знаменитая картина «Последний кабак у заставы» (1868). По сути, эта работа представляет собой городской пейзаж. Главное событие — пьяный загул крестьян, пропивающих последние деньги, заработанные в городе, — остается «за рамками» полотна. Однако смысл этого сюжета совсем не пейзажный. Полотно беспокоит зрителя напоминанием о вопиющей бедности и беспросветной людской темноте, ищущей забвения в вине.

В позднем творчестве Перова критическая струя в духе нигилистических теорий затухает. Кроме «скорбей и напастей», художник увидел иные, более светлые стороны окружающей жизни, воплотив их с мягким лиризмом и юмором («Птицеловы», «Рыболов», «Охотники на привале»). Лишь в портрете Ф.М. Достоевского (1872) тема тяжелых раздумий о судьбах русского народа вновь дает себя знать.

В.Г. Перов писал Достоевского, когда тот вернулся из-за границы, где прожил два года, спасаясь от кредиторов, измученный болезнью и непосильным трудом. В портрете подчеркнут внутренне драматичный облик человека, погруженного в нелегкие размышления. Фигура писателя видна чуть сверху; кажется, что он сутулится, словно под грузом прожитых лет. Но крепко сомкнутые в кольцо кисти рук со вздувшимися от напряжения жилами говорят о стойкости и духовной непреклонности мыслителя, взвалившего на свои плечи нелегкую ношу защитника «униженных и оскорбленных».

Работы В.Г. Перова пользовались вниманием зрителей. Однако любимцем публики он никогда не был. Жил художник в большой нужде, свои картины продавал за бесценок. Умер он от чахотки, так и не снискав славы, достойной его дарования.

В 60-е годы XIX в. вслед за Перовым, в жанровую живопись пришли многие талантливые мастера.

Впрочем, большинству жанристов хотелось не столько показать «все стороны жизни», сколько побеседовать со зрителем о социальных болезнях общества и обесценивании нравственных ценностей, когда все «выставлено на продажу». Таково, например, знаменитое полотно художника **В.В. Пукирева** (1832—1890) «Неравный брак» (1862). Современники не без оснований полагали, что сюжетом картины послужила трагическая история любви самого мастера — человека бедного, без какого-либо положения в обществе. Об этом говорит факт присутствия на полотне его автопортрета в виде фигуры шафера, грустно взирающего на прекрасную девушку-невесту, «проданную» богатому и знатному старику-жениху.

В отличие от композиторов пореформенной эпохи, художники, рассказывая о жизни бедного люда, редко пользовались фольклорными источниками. Ближе всех к образам народных лубочных картинок был **Л.И. Соломаткин** (1837—1883), с простодушным лукавством фиксирующий забавные моменты российской действительности. Его полотно «Славильщики-городовые» (1864) имело большой успех, и позднее художник повторил его в разных вариантах. Картина изображает дом замоскворецкого купца, куда с утра пораньше в светлый праздник Рождества Христова ввалились трое городовых, с энтузиазмом орущих мелодию рождественского канона. Прислуга, не в силах слушать подобное «пение», затыкает уши. Сам же хозяин — степенный, много повидавший старик — невозмутимо роется в кошельке, разыскивая мелкую монету для награды гостей. Колоритных городовых художник написал в гротесковой манере, напоминающей шутовские сценки народных ярмарочных балаганов.

Подобно В.Г. Перову, большинство художников-шестидесятников жили на разовые гонорары. Многие из них сумели завершить свои работы лишь благодаря меценатской поддержке богатого купца **П.М. Третьякова** (1832—1898), который в 1856 г. начал собирать коллекцию современного русского реалистического искусства (в 1892 г. его картины стали основой Третьяковской галереи). Выбирая полотна для покупки, Третьяков часто советовался с молодым живописцем **И.Н. Крамским** (1837—1887), вошедшим в историю как глава Товарищества передвижных художественных выставок и идеолог «передвижничества» — самого крупного движения художников, воплотившего в жизнь идею «хождения в народ».

История «передвижничества» началась необычно. В 1863 г. в Петербургской Академии художеств случился «бунт 14», когда группа выпускников во главе с Крамским заявила свое несогласие со стародавними правилами заключительного конкурса. Четырнадцать пре-

тендентов на большую золотую медаль (получение которой, как мы убедились, давало немалые деньги для поездки за границу) отказались писать работу на традиционную мифологическую тему, далекую от российской действительности тему. Студенты требовали свободы в выборе сюжета: получив отказ, они демонстративно вышли из Академии. Независимое от официальной опеки существование сразу обернулось материальными трудностями. «Чтоб не пропасть поодиночке», молодые бунтари организовали Артель художников по типу рабочей коммуны, описанной в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» Позднее возникла прекрасная идея «Товарищества передвижных художественных выставок», деятельность которого была направлена на просветительскую работу не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в провинциальных российских глубинках. Это способствовало повсеместной пропаганде нового русского искусства и в какой-то мере облегчило экономическое положение живописцев, расширив возможности продажи картин. В движении в разные годы принимали участие И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов, Н.Н. Ге, В.Г. Перов, И.Е. Репин, В.И. Суриков, А.К. Саврасов, В.М. Максимов, К.А. Савицкий, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, И.И. Левитан и др.

В публикациях 70-х годов XIX в. передвижников часто сравнивали с «кучкистами», а их лидера — И.Н. Крамского — с М.А. Балакиревым. Действительно, Крамской, обладавший талантом организатора и недюжинным творческим даром, в своей среде считался признанным авторитетом. По происхождению и образу мыслей художник был убежденным разночинцем. Его внутренний мир лучше всего запечатлел «Автопортрет» (1867), где изображен молодой человек с упрямым взглядом исподлобья, уверенный в своих силах и в правоте собственных жизненных позиций.

Лучшая работа Крамского «Христос в пустыне» (1872) написана на сюжет Евангелия от Матфея, рассказывающий об одном из эпизодов земной жизни сына Божия.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Религиозная живопись: утверждение жанра

Евангелие от Матфея

Тогда (после Крещения — Л.Р.) Иисус возведен был Духом в пустыню для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (4, 1—4).

Воспоминание художника

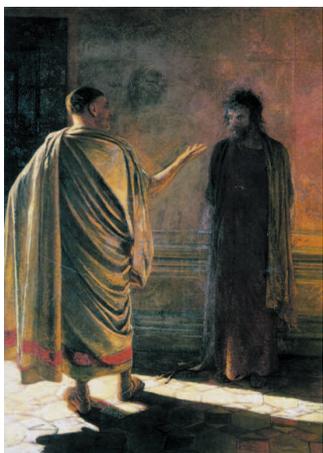
«Образы Христа, Иоанна, Петра и Иуды стали для меня совершенно определенны, живые — главное, по Евангелию; я увидел те сцены, когда Иуда уходит с Тайной Вечери, и происходит полный разрыв между Иудой и Христом». (Слова Н.Н. Ге в воспоминаниях В.В.Стасова. Цит. по: *Стасов В.В. Ге Н.Н. М., 1904. С. 115.*)

Мнение американского критика о картине Н.Н. Ге «Что есть истина?»

«В чудных глазах Спасителя, сияющих лучом Всевышнего, каждый, умеющий читать, прочтет ответ на вопрос гордого римлянина. Истина стоит перед ним и высказывается в свете этих глаз...» (Boston Herald // Цит. по: *Стасов В.В. Н.Н. Ге. М., 1904. С. 342—343.*)



И. Крамской. Христос в пустыне. 1872. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863.



Н. Ге. «Что есть Истина». Христос и Пилат. 1890.



Н. Ге. Голгофа. 1893. (Не окончена).



Строки Евангелия, повествующие об искушении Спасителя мира, Крамской воспринял в глубоко личном, психологическом плане. Герой его картины — прежде всего человек, лишенный мистического ореола, погруженный в мучительные сомнения и раздумья, стоящий перед сложным нравственным выбором. Современники из числа революционно настроенных радикалов говорили, что трагическое раздвоение личности, запечатленное на полотне, олицетворяет народническую идею о невозможности победы над русским царизмом без личной жертвы. Но позднее ясно обозначилась вневременная значимость картины, напоминающей о том, сколь тягостна ноша человека, взвалившего на свои плечи груз ответственности за судьбу народа.

В отличие от многих своих товарищей-«передвижников», Крамской окончательно «нашел себя» не в жанровой живописи, а в портрете. Одним из лучших его работ по праву считается портрет Л.Н. Толстого. Известно, что художнику пришлось долго уговаривать писателя, прежде чем тот согласился ему позировать. Действительно, в их «дуэте» силы были явно не равны: Л.Н. Толстой был тогда уже великим писателем, автором «Войны и мира», Крамской же лишь начинал путь к славе. Но он с честью выдержал трудный экзамен и ни на шаг не отступил от «правды жизни», которой поклонялся его персонаж. На портрете представлен мужчина с крупными чертами лица, небольшими глазами под низко нависшими бровями — не уродливый, но и не слишком красивый. Впрочем, о красоте вовсе не хочется думать, когда на тебя в упор смотрит живой пронизывающий взгляд великого мыслителя и жизнелюбца. Позднее Толстого писали многие, и в этих изображениях он выглядит, по меткой характеристике М. Горького, могучим старцем как Бог Саваоф. Так что именно Крамскому выпала удача запечатлеть писателя таким, каким он был на самом деле.

В искусствоведческих трудах рядом с именем Крамского обычно ставят имя *Н.Н. Ге* (1831—1894) — художника-передвижника, чья стезя в русской художественной культуре пореформенной эпохи отличается яркой индивидуальностью.

Выпускник Петербургской Академии художеств, молодой живописец рано приобрел известность, создав картину «Тайная вечеря», выставленную в Санкт-Петербурге в 1863 г. Картина была задумана во время пенсионерской поездки в Италию. Процесс ее «вызревания» во Флоренции наблюдал критик В.В. Стасов, который писал: «Принявшись читать Святое Писание, он (Ге. — Л.Р.) стал разбирать документы, выдерживающие историческую критику, делать исследования».

Сюжет, избранный Ге, описан у всех четырех евангелистов (Матфея, Марка, Луки, Иоанна), поведавших о незримом противостоянии во вре-

мя Тайной Вечери Иисуса Христа, находящегося в предчувствии своей мученической смерти, и его ученика Иуды, предавшего учителя за тридцать сребреников. Спаситель с горечью бросает в лицо присутствующим на трапезе слова: «Один из вас предаст Меня», но смысл страшного обвинения до времени остается загадкой для всех, кроме Иуды. Этот психологически сложный момент Святого Писания и запечатлело полотно Ге, встреченное современниками отнюдь не однозначно. И петербургская, и московская пресса оживленно обсуждала не столько профессиональный уровень живописи, сколько концепцию работы, ее смысл. Кто-то критиковал полотно за излишний бытовизм (например, Ф.М. Достоевский увидел в картине «обыкновенную ссору весьма обыкновенных людей»), другим казался неприемлемым для трагического сюжета слишком мягкий, элегичный облик Христа. И лишь немногие, подобно критику журнала «Сын Отечества», почувствовали в работе первую попытку молодого художника выразить «...глубину муки, недоступной обыкновенному человеку, величие печали, тоску о падшем ученике и Божественный вопрос о грядущих событиях...»

По мнению исследователя А.Н. Веселовского, в «раскрытии таинственного смысла в реальной правде факта» в то время Ге не было равных. К своей лучшей работе на евангельский сюжет — картине «Что есть Истина? Христос перед Пилатом» (1890) — Ге шел более четверти века. За это время было написано немало портретов, а также полотно «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), имевшее большой успех у публики и хвалебные отзывы критики. Но, видимо, ни исторические темы, ни образы современников не могли в полной мере удовлетворить стремление мастера к постижению «таинственного смысла» бытия. Работа над евангельским сюжетом — диалогом Иисуса Христа и Понтия Пилата — позволила Ге вплотную подойти к проблеме воплощения с помощью «правды факта» духовного начала жизни. На полотне — почти бестелесный силуэт изможденного Христа. Рядом, спиной к зрителям, расположена мощная, уверенно жестикулирующая фигура Пилата, задающего вопрос: «Что есть Истина?»

Что Истина? — звучал слепой вопрос,
Как темный вызов дрогнувшего мира,
Но пала власть всемирного кумира:
Ты, наш Господь, страдая, крест понес, —

писал позднее поэт Георгий Чулков, увидевший в картине не столько реальную сцену, сколько экспрессивное воплощение христианской ре-

лигиозной символики. В обилии откликов на полотно особенно выделяется удивительно пронизательная рецензия американского критика, опубликованная в одной из бостонских газет.

Поиски надмирной Истины Ге продолжал всю жизнь. За год до смерти он завершил полотно «Голгофа», о котором написал в письме к Л.Н. Толстому: «Радуюсь несказанно, что этот самый дорогой момент жизни Христа я увидел, а не придумал его».

Вернемся к творчеству других художников-передвижников. Зорко вглядываясь в окружающую действительность, они подмечали многие обычаи, праздники, действия, в которых русские люди участвуют обычно «всем миром», вместе, сообща. «Хоровая картина» — так называл В.В. Стасов многофигурные композиции, изображающие большие массовые сцены из жизни простого люда. Прекрасным мастером «хоровых картин» был **В.М. Максимов** (1844—1911), создатель известного полотна «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875). Художник представил бедную, но чисто прибранную крестьянскую избу словно сцену, где разворачивается традиционный свадебный обряд, прерванный неожиданным появлением горбоносого, заросшего бородой старика, которого с почтением встречают хозяева. Впрочем, главное в картине — не колдун и даже не реакция напуганных гостей. Максимов прекрасно передал общий строй крестьянской жизни в единстве мудрых обычаев и предрассудков; раскрыл внутреннее состояние характерных народных типов. Особенно запоминается невеста — миловидная, но худая и бледная, с явной тоской в глазах. Кажется, что именно ее тяжкую женскую долю оплакал Н.А. Некрасов в своих стихах.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Хоровые картины» в живописи и литературе



В. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875.



К. Савицкий. Встреча иконы. 1878.

Фрагмент 1

Велел родимый батюшка,
Благословила матушка,
Поставили родители
К дубовому столу...
Впервой я поклонилась —
Вздрогнули ноги резвые;
Второй я поклонилась —
Поблекло бело личико;
Я в третий поклонилась,
И волюшка скатилась
С девичьей головы...

Н.А. Некрасов

Фрагмент 2

Двинулась с миром икона святая,
Сестры запели, ее провожая,
Все приложились к ней.
Много Владычице было почету:
Старый и малый бросали работу,
Из деревень шли за ней.
К ней выносили больных и убогих ...
Знаю, Владычица! знаю: у многих
Ты осушила слезу ...

Н.А. Некрасов

К шедеврам «хоровых картин» по праву принадлежит работа **К.А. Савицкого** (1844—1905) «Встреча иконы» (1878). На полотне запечатлены противоречия духовной жизни «молящейся Руси», которые критически настроенный художник уловил со свойственной ему проницательностью. Опушка леса, дорога, старенькая карета, на которой была доставлена в отдаленную деревеньку чудотворная икона Богородицы с Младенцем. Люди спешат на богомолье... Вот здесь и начинается развитие сюжета, переданного Савицким с эпической неторопливостью. Он разделил своих героев на две группы. К первой из них относятся полупьяный поп и послушники, один из которых, сторонясь любопытных глаз, с упоением нюхает табак, другой ждет момент, когда можно пустить по кругу чашку для сбора пожертвований. Церковнослужителям, заученно и без тени благоговения выполняющим свою работу, противостоят крестьяне — искренние в своей молитве, с надеждой уповающие к древнему образу святой Владычицы-Богородицы. Выделенная среди коленопреклоненной толпы фигура учителя-разночинца напоминает о той пропасти, что разделяла в те годы исконную народную веру и атеистические убеждения народников-радикалов.

Одаренным мастером из числа передвижников был **Н.А. Ярошенко** (1846—1898). Известность художнику принесла картина «Кочегар» (1878). Ее герой предстает в отблесках пламени, выделяющих из тьмы его фигуру с большими натруженными руками и впалой болезненной грудью. Скорее всего пред нами бывший крестьянин, попавший в город и уже надорвавшийся от непривычного каторжного труда. Картина считается исторически первой работой, посвященной образу русского рабочего.

Согласно мемуарному свидетельству, одно из лучших полотен Ярошенко «Всюду жизнь» (1888) было написано под впечатлением рассказа Л.Н. Толстого «Чем люди живы?» Персонажи картины, умело подобранные мастером, представляют разные слои простого народа. Это — рабочий, солдат и крестьянин, сгрудившиеся вокруг матери с младенцем за окнами арестантского вагона. Заключенные из-за решетки кормят голубей, и этот простой сюжет в трактовке художника звучит как приговор несправедливому обществу, карающего людей, открытых для любви и добрых дел.

В жанровых работах передвижников можно найти не только социально острые мотивы, но и бытовой юмор. Так, лучшие качества таланта **К.Е. Маковского** (1839—1915) проявились в работе «На бульваре» (1866—1887). В ней подкупает достоверность трагикомической сценки, запечатлевшей конфликт между несчастной деревенской бабой и ее загулявшим в городе мужем, принципиально порвавшим со своим сельским прошлым. Он, раскрасневшись от спиртного, подчеркнуто равнодушно отвернулся от жены и ребенка и что-то уныло играет на гармошке. Она, испуганно сутулясь, мучительно пытается понять: за что же ей дана такая судьба?

Среди возвышенных философско-религиозных или, наоборот, подчеркнуто заземленных жанровых сюжетов живописи пореформенной эпохи искусство **В.В. Верещагина** (1842—1904) кажется настоящим исключением. Он был мастером батального жанра и знал войну не понаслышке. Много путешествия по свету, художник в 60-е годы XIX в. принимал участие в военных действиях русской армии в Туркестане, сделав немало рисунков и этюдов с натуры. Вершиной его творчества явилась картина «Апофеоз войны» (1871), обличающая несовместимые с человечностью фанатизм и варварство. В картине фактически нет сюжета: художник изобразил в пустыне на фоне полуразрушенного города груды черепов, над которой кружит воронья. Смысл этого скупого, но яркого по воздействию на зрителя символа он расшифровал словами, написанными на раме полотна: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». В те времена в России мало кто задумывался над этическими проблемами

войны, сколь бы праведной она ни была. Сегодня работы Верещагина, стоявшего у истоков русского пацифизма, воспринимаются как пророческое предостережение будущим поколениям.

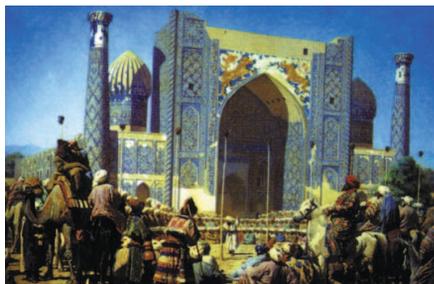
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Правда о войне в изобразительном искусстве.

Батальный жанр



В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871.



В. Верещагин. Торжествуют. 1871—1872.



В. Верещагин. Побежденные. Панихида. 1877—1879.



В. Верещагин. Конец Бородинского боя. 1886.

Фрагмент 1

Передо мной, как художником, война, и я бью ее, сколько у меня есть сил.
В.В. Верещагин

Фрагмент 2

«Правда войны, запечатленная на полотнах Верещагина, потрясла общество. Россияне увидели страдания пленных и муки умирающих. Кажется, в иные холсты Верещагин вложил всю свою ненависть к войне, горячий протест против того, что люди убивают и калечат друг друга». (*В.М. Соловьев. Русская культура. М., 2003. С. 473.*)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Тема русского раздолья в искусстве. Пейзажи

Русский классический пейзаж — особая сфера художественной культуры пореформенных десятилетий, на первый взгляд вовсе не связанная с идеей «хождения в народ». Какие же идеалы подпитывали творческую мысль мастеров, воссоздавших многообразный мир русской природы не только в живописи, но и в прозе, поэзии, музыке? Прислушаемся к голосам великих деятелей искусства этой эпохи и мнению искусствоведов.



И. Шишкин. Рожь. 1878.



И. Шишкин. Лесные дали. 1884.



*А. Куинджи.
Ночь на Днепре. 1882.*



*А. Саврасов.
Грачи прилетели. 1871.*



И. Шишкин. Утро в сосновом бору. 1889.



Ф. Васильев. Оттепель. 1871.



А. Куинджи. Березовая роща. 1879.



В. Polenov. Московский дворик. 1879.

Фрагмент 1

Опять она, родная сторона,
С ее зеленым благодатным летом.
И вновь душа поэзией полна...
Да, только здесь могу я быть поэтом!

Н.А. Некрасов

Фрагмент 2

«Прогулка летом по России в деревне, по полям, по степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе».

П.И. Чайковский

Фрагмент 3

«Я бы хотел еще раз надыхаться горькой свежестью полыни, сладким запахом старой гречихи на полях моей родины; я бы хотел еще раз услышать издали скромное теньканье надтреснутого колокола в приходской нашей церкви, еще раз полежать в прохладной тени под дубовым кустом на скате знакомого оврага; еще раз проводить глазами подвижный след ветра, темной струей бегущего по золотистой траве нашего луга».

И.С. Тургенев

Фрагмент 4

Бушует полая вода,
Шумит и глухо, и протяжно
Грачей прилетные стада
Кричат и весело и важно.
Дымятся черные бугры,
И утром в воздухе нагретом
Густые белые пары
Напоены теплом и светом.

И.А. Бунин

Фрагмент 5

«Раздолье, простор, угодье, Божья благодать, русское богатство». (*Надпись И.И. Шишкина на эскизе к картине «Рожь».*)

Фрагмент 6

«Говоря об источниках вдохновения русских пейзажистов, нельзя умолчать о роли народного творчества. Многое из того, что стало его предметом, в общих чертах уже знакомо по народным песням, шлях-дороженька, конца края нет — выражение тоски; деревце в лесу или березонька в поле — образ одиночества; широкая долинушка, куда идет погулять молодец, и шелковая трава, на которую он ложится, — выражение достигнутого блаженства; далекая степь — долгий путь на чужую сторону и вместе с тем — раздолье по всей земле». (*Алпатов М.В. Немеркнувшее наследие. М., 1990. С. 257—258.*)

Развитие пейзажа как искусства, воплощающего состояние человеческой души, начинается с творчества *А.К. Саврасова* (1830—1897). В 1871 г. на первой выставке передвижников было продемонстрировано его полотно «Грачи прилетели». С этого времени картина Саврасова стала считаться своеобразным каноном пейзажной живописи. Художник сумел с большой эмоциональной силой рассказать о переходной весенней поре, когда природа только начинает пробуждаться от зимней спячки и все вокруг наполнено благодатным запахом весны, рождая предчувствие любви, радостное умиротворение, надежду на счастье.

После знаменитого пейзажа «Грачи прилетели», десятками растиражированного автором по многочисленным просьбам любителей живописи, Саврасов писал и другие полотна. Однако в нашем сознании он остался творцом одного шедевра, ставшего символом русской весны.

Русский пейзаж с его выразительной открытой эмоциональностью всегда вызывает ассоциации с музыкой. И если поэтичный нежный пейзаж Саврасова «звучит» как лирическая мелодия Чайковского, то работы *И.И. Шишкина* (1832—1898) вызывают в памяти былин-

ные образы Бородина, монументальные и могучие. Получив крепкое профессиональное образование (в 1860 г. он завершил обучение в Петербургской Академии художеств с Большой золотой медалью), Шишкин сохранил в своих картинах элементы традиционного строгого классического пейзажа, отдавая предпочтение большим по размеру панорамно развернутым видам. Певцом одной темы — настроением благодати, разлитой по родной земле, — предстает художник в лучших своих картинах: «Полдень. В окрестностях Москвы» (1869), «Рожь» (1878), «Среди долины ровныя» (создана по мотивам популярной народной песни, 1883), «Лесные дали» (1884), «Сосны, освещенные солнцем» (1886), «Дубовая роща» (1887), «Дубы» (1887), «Утро в сосновом бору» (1889) и др. Перводанная мощь и сила русской природы придают его полотнам яркую индивидуальность. Последней работой Шишкина стала картина «Корабельная роща» (1898), завершенная незадолго до внезапной смерти.

Горечь несбывшихся надежд оставил в памяти потомков рано ушедший из жизни художник **Ф.А. Васильев** (1850—1873), которого Крамской называл «гениальным юношей». Однако в творчестве этого пейзажиста не было юношеского оптимизма. Его работы наполнены глубокой грустью, вызванной острым чувством дисгармонии бытия. От самого известного полотна Васильева «Оттепель» (1871) веет не столько весенним настроением, сколько ощущением глухой безысходности и безнадежности окружающей жизни.

Отличительной особенностью таланта **А.И. Куинджи** (1841—1910) было поразительное умение создать на реальной основе образы природы, отмеченные необычными эффектами света. В 1876 г. им была написана картина «Украинская ночь», ставшая настоящей сенсацией. В ней художник запечатлел пейзаж, сопоставимый с искусной театральной декорацией. Следом за этим полотном последовали не менее значимые работы, где природа предстает в «очищенном» от случайностей, прекрасном, но несколько искусственном виде: «Березовая роща» (1879), «Ночь на Днепре» (1882), «Днепр утром», (1881) и др. На гребне успеха Куинджи вдруг перестал выставлять свои картины, объясняя это тем, что хотел остаться в памяти зрителей как великий мастер, не дожидаясь упадка творческих сил.

Одно из самых значительных мест в истории русской живописи принадлежит **В.Д. Поленову** (1844—1927). Профессиональное образование художник получил в Петербургской Академии художеств, после этого много путешествовал, пополнив багаж жизненных и творческих впечатлений в Германии, Италии, Франции. В 1878 г. Поленов впервые участвовал в выставке передвижников и имел громкий

успех — публике был представлен знаменитый пейзаж «Московский дворик» (1878). На полотне — «сельская усадьба» внутри Москвы, маленький патриархальный уголок русской земли, запечатленный с трепетной любовью. Последующие картины художника «Бабушкин сад» (1878) и «Заросший пруд» (1879) закрепили за Поленовым славу одного из лучших отечественных пейзажистов, но главные и наиболее глубокие его творения были впереди. Речь идет прежде всего о большом полотне «Христос и грешница» (1886—1887).

Интерес к евангельским сюжетам, всегда будоражившим воображение мастера, окончательно сформировался в художественный замысел под влиянием поездки в Палестину. Создавая полотно «Христос и грешница», художник легко соединил свои впечатления от природы и культуры древней иудейской земли с демократическими убеждениями, сформированными средой передвижников.

В основу картины положен евангельский сюжет.



В. Поленов. Христос и грешница. 1886—1887.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Религиозная поэзия и живопись: преемственность традиций Евангелие от Иоанна

«Иисус же пошел на гору Елеонскую. А утром опять пришел в храм (в Иерусалиме. — Л.Р.), и весь народ шел к Нему. Он сел и учил их. Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии, и, поставив ее посреди, сказали Ему: Учитель! эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедовал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь? Говорили же это, искушая Его, чтобы найти что-нибудь к обвинению Его. Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжили спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось в нее камень. И опять, наклонившись низко, писал на земле. Они же, услышав то и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних, и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: “Женщина! Где твои обвинители? Никто не осудил тебя?” Она отвечала: “Никто, Господи”. Иисус сказал ей: “И Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши”». (8,1—11).

Мнение современника

«Твои картины палестинской природы мне всегда давали дивное настроение тихой красоты и поэзии страны, где родился, жил, страдал, умер и воскрес Христос — свет мира». (*Из письма В.М. Васнецова В.Д. Полену*).

Поэзия пушкинской поры

И говорят Ему: «Она
Была в грехе уличена
На самом месте преступленья.
А по закону мы ее
Должны казнить без сожаленья;
Скажи нам мнение Свое!»
И на лукавое воззванье,
Храня глубокое молчанье,
Он нечто — грустен и уныл —
Перстом Божественным чертил!
И наконец сказал народу:
«Даю вам полную свободу
Исполнить древний ваш закон;

Но где тот праведник, где он,
Который первый на блудницу
Поднимет тяжкую десницу?»
И вновь писал Он на земле...
Тогда, с печатью поношенья
На обесславленном челе,
Сокрылись чада ухищренья —
И пред лицом Его одна
Стояла грешная жена!
И Он, с улыбкой благотворной,
Сказал: «Покинь твою боязнь!
Где обвинитель твой упорный,
Кто осудил тебя на казнь?»
Она в ответ: «Никто, Учитель!»
— «Итак, и Я твоей души
Не осужу, — сказал Спаситель, —
Иди в свой дом и не греси».

А.И. Полежаев. «Грешница»

Обращаясь к строкам Святого Писания, Поленов избрал свой, глупо выстраданный путь воплощения вечного сюжета. Христос у художника простой, добрый человек, лишенный какой-либо символики, грешница тоже простая, бедно одетая женщина, не лишенная красоты, но страшно напуганная. Однако в образах этого полотна есть главное — присутствие правды истории, ощущение реальности происходящего, своеобразное свидетельство «очевидца», воплощенное с большой душевной теплотой. Однако далеко не всем была понятна «правда факта» и «тихая красота», воспроизведенная мастером. Картина была запрещена цензурой к публичному показу по причине, что Христос в ней выглядел совсем «не святым». Император Александр III оказался более прозорлив: он приобрел полотно для своего музея, подержав Поленова в трудной жизненной ситуации.

Выдающиеся достижения русской реалистической живописи XIX в. связаны с именем *И.Е. Репина* (1844—1930). В стенах Петербургской Академии художеств, которую Репин окончил с золотой медалью (1871), он приобрел великолепные профессиональные навыки, достойные его огромного природного дарования. Но идейными своими учителями живописец не без оснований считал И.Н. Крамского и В.В. Стасова. Под их влиянием Репин утвердился в позициях критического реализма, атеизма и гуманизма, которым никогда не изменял.

Произведением, выдвинувшим начинающего художника в ряд крупных мастеров, стала работа «Бурлаки на Волге» (1870—1873). Мысль о картине возникла под впечатлением увиденной однажды во время прогулки по Неве сцены — мимо празднично проводящей время, разодетой публики изнемогающая от напряжения, грязные, плохо одетые люди тянули баржу вверх по реке. Однако полотно родилось не сразу. Увлечшись сюжетом, Репин совершил поездку на Волгу, где непосредственно познакомился со своими будущими героями. Отдельные персонажи картины кажутся прямо взятыми из жизни, но все вместе они образуют собирательный образ трудового люда России, согбенного тяжелым трудом, но не унылого, не покоренного, излучающего мощную силу духа. Как писал Ф.М. Достоевский, на полотне раскрыта истинная правда «без особенных объяснений и ярлычков».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Литература и живопись: тема народа и личности



И. Репин. Крестный ход в Псковской губернии. 1880—1883.



И. Репин. Не ждали. 1884—1888.



И. Репин. Портрет Л.Н. Толстого. 1887.



И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878—1891.



И. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873.

Фрагмент 1

«Чуть только прочел я в газетах о бурлаках г. Репина, то тотчас же испугался... Я так и приготовился их всех встретить в мундирах, с известными ярлыками на лбу. И что же. К радости моей, весь страх оказался напрасным: бурлаки, настоящие бурлаки, и более ничего. Ни один из них не кричит с картины зрителю: “Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу”. И уж это одно можно поставить в величайшую заслугу художнику... А не были бы они так натуральны, невинны и просты — не производили бы такого впечатления и не составили бы такой картины». (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972.)

Фрагмент 2

Выдь на Волгу. Чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется
То бурлаки идут бечевой.

Н.А. Некрасов

На протяжении творческой жизни Репин обращался и к пейзажу, и к жанровой, и к исторической живописи. Но все же главным в его наследии является портрет. Знаменитого «Протодьякона» (1877). Репин писал с чугуевского дьякона Ивана Уланова. Известно, что, увидев картину, композитор М.П. Мусоргский воскликнул: «Это же мой Варлаамище!» Образ огромного, заросшего бородой русского мужика, сочный и яркий, и вправду напоминает гулящего монаха-пройдоху Варлаама из оперы «Борис Годунов» (вспомним его заливчатскую песню «Как во городе было во Казани»). Создавая портрет, Репин, по его словам, видел пред собой «экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну йоту не попадаетея ничего духовного — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как сам обряд в большинстве случаев». Религиозное смирение в картине действительно отсутствует. Однако думается, что именно такие люди, суровые и могучие, были способны на подвижничество во имя идеи. Образ протодьякона напоминает и о тех русских священнослужителях, что были в первых рядах на поле брани, и о тех религиозных фанатиках-старообрядцах, что сложили свои головы в период Раскола. Так что Репину удалось создать образ потрясающей обобщающей силы, рождающей мысли, выходящие далеко за рамки конкретного произведения.

Подобно И.Н. Крамскому, Репин любил писать портреты выдающихся людей своего времени. Обладая зорким чутьем живописца-психолога и чуть ироничным взглядом на окружающий мир, художник

умел выделить в художественном образе наиболее яркие, неповторимые черты изображенного человека. Так, в портрете В.В. Стасова он подчеркнул энергичную самоуверенность, ум и знаменитый «стасовский» скептицизм, который явно выделял талантливую критику в среде пишущей интеллигенции.

В еще большей мере дух социально-критической иронии проявился в знаменитом полотне Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883). Картину можно считать «хоровой» композицией, но этот «хор» отличается явным настроением. На большом холсте с убедительной достоверностью передано движение толпы, пестрой и хаотичной, но увлеченной общим делом — религиозным действием. Однако художник перечеркивает благочинность и святость этого дела присутствием самодовольных, близких к шаржу образов «сильных мира сего». Его произведение воспринимается как острая сатира на общество, пугающее несправедливым расслоением людей на нищих и богатых, убогих и благополучных, поправшее христианские заповеди и превратившее духовный ритуал в демонстрацию сословных границ.

В 80-е годы XIX в. И.Е. Репин стал «биографом» русских шестидесятников, потерпевших крах после «хождения в народ». Судьбам революционеров-народников посвящены три картины «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «Не ждали». Наиболее глубоким по замыслу является полотно «Не ждали», где показано возвращение народника из ссылки в родной дом. В картине заключен немой вопрос: нужны ли обществу деяния героя, результат которых сломал жизнь стольким людям? На этот вопрос Репин, как и большинство его современников-«шестидесятников», не был готов ответить. Он лишь призывал общество быть милосердным к тем сынам России, которые пожертвовали молодостью, благополучием семьи и здоровьем во имя пусть утопической, но высокой идеи.

Сюжеты для своих картин Репин находил не только в окружающей действительности, но и в далеком прошлом. Таковы работы «Царевна Софья» (1879) и «Иван Грозный и сын его Иван (1885)». Последнее полотно несколько театрально передает ужас реальной ситуации — убийство отцом собственного сына. Совершенно иные эмоции вызывает историческое полотно «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891). На картине изображен момент коллективного «творчества» запорожцев, сочиняющих знаменитое бранное послание султану Махмуду IV. Каждое действующее лицо этой сцены — колоритная, свободная, сильная личность. Оптимизмом и добродушным юмором насыщена атмосфера полотна — одного из лучших в позднем творчестве мастера.

При отдельных удачах в последние годы жизни Репину уже не суждено было создать работы, равные произведениям 70—80-х годов XIX в. Его последнее большое полотно — «Торжественное заседание Государственного Совета...» (1901—1903) — выполнено совместно с Б.М. Кустодиевым и И.С. Куликовым. В нем стареющий мастер вновь подтвердил свое звание выдающегося портретиста. После 1917 г. художник жил в Финляндии, где работал над евангельскими сюжетами и образами запорожской вольницы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Правда истории в живописи



И. Репин.
Иван Грозный и его сын
Иван. 1885.



И. Репин. Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 г. в день столетнего юбилея со дня его учреждения. 1901—1903.



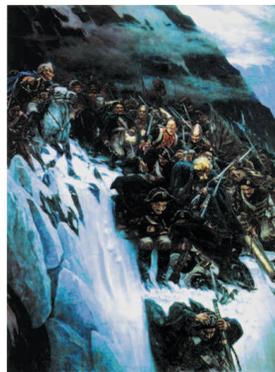
◀
В. Суриков.
Боярыня
Морозова.
1887.



В. Суриков.
Меншиков
в Березове. 1883.



В. Суриков.
Переход Суворова
через Альпы.
1899.



Прирожденным историческим живописцем был великий русский художник **В.И. Суриков** (1848—1916). Сибиряк по рождению, он особенно остро чувствовал уклад патриархальной русской жизни, понимал исконные духовные традиции, формирующие из века в век мировоззрение простого народа. Три выдающихся полотна, рожденных талантливой кистью художника-реалиста, передают переломные моменты истории Руси — допетровской, петровской и послепетровской.

Свою крупную историческую картину «Утро стрелецкой казни» Суриков написал в 1881 г. На первый взгляд, произведение создано в традициях «хоровых» композиций передвижников — кажется, что с полотна несутся вопли, стоны, проклятья, тихие рыдания осужденных на казнь стрельцов, их родственников и сочувствующего народа. Однако если более внимательно рассмотреть полотно, то становится очевидно: Суриков не был выразителем только одной, народной «правды жизни»; он пытался показать русскую историю в динамике столкновения нескольких «правд», в противостоянии различных общественных сил. Первая из них олицетворяет «Русь уходящую», допетровскую. Она представлена стрельцами и их окружением. Изображено это пестрое скопище народа на фоне живописных стен древнего собора Василия Блаженного на Красной площади Москвы. Вторая сила едва намечена, хотя именно она победила в этом историческом конфликте: Петр I и подчиненные царю регулярные войска, стройными рядами расположившиеся вдоль строгих кремлевских стен. Брезжущий восход солнца, освещающий происходящее, заставляет вспомнить знаменитое вступление «Рассвет на Москве-реке» к опере М.П. Мусоргского «Хованщина».

Картина «Меншиков в Березове» впервые появилась на выставке передвижников в 1883 г. Это — своеобразный групповой портрет некогда всемогущего «полудержавного властелина» (*А.С. Пушкин*),

сподвижника Петра I, с детьми. На картине изображен старик с крупными властными чертами лица, окаймленного беспорядочными давно не стриженными космами седых волос. Меншиков погружен в себя, на его челе видны следы пережитых страданий. Неотступные думы о былом как бы отгораживают его от реальной действительности, обрекают на одиночество. Рядом с ним трое детей. Мальчик, еще не осознавший беду семьи, что-то машинально счищает с оплывшего подсвечника, чернобровая девушка увлеченно и внимательно читает книгу. Другая, с явными признаками болезни, худенькая и бледная прижалась к отцу.

Меншиков — всем хорошо известная историческая личность, и Суриков, создавая портрет «орла Петрова», стремился быть ближе к оригиналу, разыскав с этой целью прижизненный бюст князя работы К. Растрелли. Художник открыл в Меншикове человека в нераздельности добрых и дурных качеств, а в униженной гордыне героя показал следы незатоптанного величия, что привносит в картину достаточно неожиданный мотив апофеоза сильной личности. Как писал М.В. Алпатов, «существует много картин, о которых можно сказать, что в них все хорошо выполнено, умело слажено, разумно устроено. Но лишь перед истинными шедеврами возникает ощущение, что иначе, чем это сделано мастером, и быть не могло. К числу таких произведений принадлежит «Меншиков в Березове».

В неизбежных яростных столкновениях «старого» и «нового» видел Суриков причины катаклизмов отечественной истории. Вершиной его исторической живописи по праву считается картина «Боярыня Морозова» (1887). Главная героиня произведения, защищающая, как известно, «древнее благочестие» и «старую веру», пугает своим непримиримым фанатизмом. Но ее экстатические призывы к народу остались без ответа. Боярыня вызывает лишь сочувствие и жалость. Об этом говорят выразительные образы молитвенно озаренного юродивого; нищенки, коленопреклоненно опустившейся на снег; девушек, горестно склонивших головы. Изможденная постом и пытками, но не сломленная духом, вознеся над толпой двуперстие, раскольница резко констатирует с людской массой, пестрящей веселыми лубочными красками. Черное платье героини звучит «погребальным песнопением» уходящей в прошлое средневековой Руси.

Позднее, в 90-е годы XIX в., Суриков освободился, как и многие его современники-«шестидесятники», от трагического восприятия народной жизни. В его творчество проникают бесконфликтные темы, почерпнутые не только из истории, но и из окружающего быта. После мучительного кризиса, вызванного смертью любимой жены, художник создал яркое красочное полотно «Взятие снежного городка» (1891). Сюжетом картины послужила традиционная народная игра — эпизод «гулящей Руси» на Масленичной неделе.

Следующее полотно — «Покорение Сибири Ермаком» (1895) — посвящено одной из победоносных страниц русской истории. Основную мысль картины художник охарактеризовал словами: «Две стихии встречаются». Под «стихиями» он подразумевал орду хана Кучума и дружину Ермака Тимофеевича, сошедшихся в смертельной схватке на Иртыше. Однако в итоге «стихией» на полотне является лишь войско сибирского владыки — людское месиво, в котором нельзя рассмотреть конкретных действующих лиц. В русской же дружине художник выделил колоритные персонажи, воплощающие твердость духа, смелость, воинское умение.

«Прощание с XIX в.» — так можно охарактеризовать одну из последних работ Сурикова «Переход Суворова через Альпы», написанную в 1899 г. И смысл подобной оценки — не только в дате создания картины. На полотне момент крупной военной операции, унесшей не один десяток солдатских жизней, трактован, вопреки правде истории, почти как зимняя сказочная потеха. Съезжающие в пропасть смеющиеся солдаты (на лицах которых как бы написано: «Эх, где наша не пропадала!»), красиво гарцующий на коне у самой бездны полководец — это своего рода «маска», за которой скрывается реальный драматизм ситуации. Еще более «театральной» кажется последняя работа Сурикова «Степан Разин» (1907), где историческая достоверность окончательно уступила место декоративной и колористической выразительности. Тем самым мастер открыл путь новым направлениям в русской живописи, пришедшим на смену реализму «пореформенной эпохи».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите, какие основные темы, сюжеты и идеи волновали русских живописцев «пореформенной эпохи». Была ли живопись тех лет «сестрой» поэзии, прозы, музыки? В чем общность творений русских художников с произведениями других видов искусств?
2. Кто такие передвижники? Почему «Товарищество передвижных художественных выставок» сравнивают с кружком «Могучая кучка»? Назовите имя художника, который стоял у истоков передвижничества и перечислите задачи, какие ставили перед собой мастера, имеющие отношение к этому движению.
3. Расскажите о творчестве В.Г. Перова, взяв в качестве эпиграфа строки Н.А. Некрасова:

Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал.

4. Какие полотна в русской живописи XIX в. В.В. Стасов называл «хоровыми»? Приведите примеры.
 5. Составьте сообщение на тему «Евангельские сюжеты в русском изобразительном искусстве второй половины XIX в.: слово и образ», ориентируясь на полотна И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, В.Д. Поленова (творческое задание).
 6. Расскажите о наиболее известных полотнах К.Е. Маковского и В.В. Верещагина. Как вы думаете, почему трудно представить, что эти мастера были современниками?
 7. Назовите, кто из мастеров-пейзажистов «пореформенной эпохи» вам наиболее близок. Связан ли русский пейзаж-настроение с народническими идеалами? Подберите русские народные песни, поэтические и музыкальные сочинения, соответствующие по характеру пейзажам А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, А.И. Куинджи, В.Д. Поленова (творческое задание).
 8. Дайте характеристику наследию И.Е. Репина и В.И. Сурикова. Согласны ли вы, что полотна этих великих мастеров завершили развитие русской реалистической живописи XIX в.?
-

ТЕМА 8 АРХИТЕКТУРА И ВАЯНИЕ: ОТГОЛОСКИ ТРАДИЦИЙ

Кто хочет познать Россию, побывай в Москве.
Н.М. Карамзин

*И помириться мысль не хочет,
Что храм Спасителя снесут...*
Н.В. Арнольд

Москва и Санкт-Петербург, «русский Восток» и «русский Запад»... В подобном противопоставлении есть, конечно же, эмоциональное преувеличение. Но все же старая столица всегда была для русских мастеров искусства источником «древнего духа», традиционных ценностей и национального своеобразия. Новое же «чудо на Неве» и в XVIII в., и сегодня видится прекрасным, многоязычным, однако чуть-чуть «иностранцем гостем» в своей величавой холодноватой строгости среди прочих городов России. С этой краткой преамбулы мы и начнем разговор о зодчестве и скульптуре второй половины XIX в.

Архитектура пореформенной эпохи кажется на первый взгляд весьма далекой от острых проблем современности. Если сравнить высо-

кие достижения русской классической литературы, живописи и музыки с образами зодчества, то оно явно уступит другим искусствам и по степени художественного совершенства в воплощении замысла, и по новизне идей. Все это так. Но давайте вспомним историю русской художественной культуры предшествующих эпох.

Полтора столетия, начиная с Петровских реформ, именно зодчество несло на себе главный груз освоения европейского опыта. Именно архитекторы, соорудившие Санкт-Петербург и обновившие Москву, сумели найти гармоничное сочетание «своего» и «чужого» в русле развития модной «русской европейскости». Классицизм, на основе канонов которого осуществились самые грандиозные и смелые проекты, долго удерживал отечественных зодчих в рамках общеевропейских градостроительных решений. Но к середине XIX в., когда в русской культуре приоритетными становятся идеи национальной самобытности и народности, классицизм себя полностью исчерпал.

В пореформенные годы, сообразуясь с духом времени, зодчие начинают освобождаться «от магии» европейских классицистских норм и искать русские, «почвенные» начала зодчества, заглядывая вглубь веков. «Национальная форма», как тогда говорили, была найдена не сразу. И вторая половина XIX в. в архитектуре в какой-то мере стала временем господства эклектики — пестрого смешения самых разных стилей — ренессансного, готического, барочного, византийского, мавританского и др. Строили, сообразуясь со вкусами заказчиков и с целью сооружения здания, не похожего на другие. Примером может служить дворец великого князя В.А. Романова в Санкт-Петербурге (1867—1871), возведенный по проекту архитектора А.И. Рязанова в облике итальянского палаццо эпохи Возрождения. Это не помешало зодчему отделать внутренние интерьеры дворца декоративными украшениями, вперемешку позаимствованными из рококо, классицизма и древнерусской старины.

Первым шагом на пути обновления архитектуры стало рождение так называемого русского стиля, хотя правильнее было бы назвать этот стиль московским¹. Русский стиль — своеобразный отклик народничеству — был рожден на почве повсеместной увлеченности художников фольклором и народными промыслами. В связи с этим необходимо вспомнить о деятельности подмосковного абрамцевского кружка, возникшего по инициативе *С.И. Мамонтова* (1841—1918) — богатого российского промышленника и известного мецената. В живописном

¹ Некоторые искусствоведы называют этот стиль псевдорусским.

имении Абрамцево¹ он создал художественные мастерские, развивавшие традиции народного творчества в резьбе по дереву и майолике². Само же имение в течение двадцати лет (1870—1890) было пристанищем многих великих русских мастеров. Здесь бывали В.М. Васнецов, И.Е. Репин, В.Д. Поленов, М.А. Врубель, В.А. Серов. И не только бывали, но подолгу жили, работали, экспериментировали в духе народного искусства. Сегодня каждому, кто приезжает в Абрамцево, обязательно покажут небольшую церковь в русском стиле, возведенную по проектам В.М. Васнецова и В.Д. Поленова. А еще продемонстрируют затейливый «Теремок», имитирующий деревянную крестьянскую избу с резным крыльцом, возведенную зодчим И.П. Ропетом.

Мода на красочную древнерусскую декоративность, почерпнутую из московской старины, довольно быстро распространилась в среде архитекторов и получила поддержку официальных кругов, озабоченных застоєм в развитии национальных градостроительных идей. Характерной чертой русского стиля стала имитация элементов древнерусской, в том числе деревянной архитектуры и различных видов народного творчества (одежды, домашней утвари, глиняных поделок, узорчатого шитья и пр.). По выражению одного из современников, новые каменные здания стали украшать «мраморными полотенцами и кирпичными вышивками». Вспомнили архитекторы и о шатровых храмах XVII в., некогда запрещенных к строительству и незаслуженно забытых. Шатры и узорчье как исконно русские атрибуты зодчества придали зданиям пореформенных десятилетий яркий, пестрый, часто чрезмерно украшенный вид, гармонирующий со старой столицей, но явно чуждый европейской красоте Санкт-Петербурга.

В 1882 г. было завершено сооружение грандиозного храма Воскресения Христова — «Спаса на Крови», воздвигнутого по проекту А.А. Парланда и архимандрита Игнатия (И.В. Малышева) в центре Санкт-Петербурга на том самом месте, где был убит император Александр II. Храм поражает не только своими размерами, но и обилием декоративных украшений, которыми покрыты все его стены. Думается, что этот архитектурный образ запечатлел традиционную для XIX в. идею единения «православия, самодержавия, народности».

Чертами русского стиля отмечены и такие крупные светские постройки 80—90-х годов XIX в. в Москве, как Исторический музей (авторы проекта А.А. Семенов и В.О. Шервуд), Городская дума (архи-

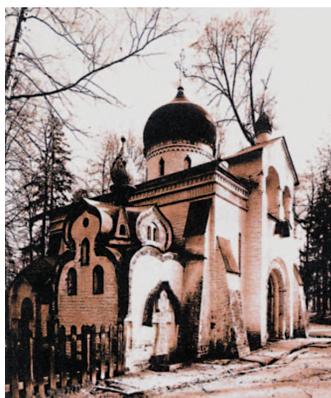
¹ **Абрамцево** — имение Аксаковых близ г. Сергиева Посада Московской области. В 1879 г. приобретено С.И. Мамонтовым. В настоящее время — музей-заповедник.

² **Майолика** — вид керамики, изделия из цветной обожженной глины.

тектор А.Н. Померанцев, ныне здание ГУМа). Обратим внимание: каждое из этих зданий имеет четкий, ясный план, отвечающий его функциональному предназначению. Однако внешняя «оболочка» совершенно намеренно «маскирует» эти современные черты в угоду архаичным декоративным украшениям. Некоторые искусствоведы в этой «боязни пустоты» видят упадок монументального мышления русских зодчих. Однако, как мы убедимся позднее, из «хорошо забытого старого» все же родится новый архитектурный стиль модерн, время которого наступит в эпоху «серебряного века».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура: поиск национальных форм. Скульптура



Церковь в Абрамцево.
Архитекторы
В. Васнецов,
В. Polenov.
1881—1882.



А. Померанцев.
Верхние торговые
ряды в Москве (ныне
ГУМ). 1889—1893.



А. Семенов,
В. Шервуд.
Исторический
музей в
Москве.
1875—1881.



А. Парланд.
Архимандрит
Игнатий
(И.В. Мальшев).
Храм Воскресения
Христова (Спас на
Крови). 1882.



М. Микешин.
Памятник
«Тысячелетие
России».
Новгород. 1862.



А. Опекушин.
Памятник
А.С. Пушкину
в Москве. 1880.



*М. Анто-
кольский.*
Петр I. 1872.



*М. Анто-
кольский.*
Христос перед
судом народа.
1874.

Мнение исследователя

«В своей внутренней планировочной структуре, учитывающей новейшие требования и достижения инженерной мысли, здание второй половины XIX в. обращено к настоящему. В своей архаизированной, подражательной фасадной оболочке оно живет прошлым. Разумеется, такое положение вещей не могло быть долговременным. Оно, естественно, вело к пересмотру сложившегося в эклектике отношения между планом и конструкцией...» (История русского и советского искусства / Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979. С. 241.)

В пореформенные годы, когда архитекторы искали новые формы выразительности, распался традиционный для искусства классицизма союз зодчества и вааяния. О крупных ансамблях, сочетающих градостроительные решения со скульптурными украшениями, пришлось забыть, поскольку не находилось желающих финансировать подобные дорогостоящие работы. Создавались лишь отдельные городские монументы, в числе которых следует отметить работы скульптора *М.О. Микешина* (1835—1896), автора памятника «Тысячелетие России» в Новгороде (1862) и Богдану Хмельницкому в Киеве (1869—1888).

Самым известным городским монументом пореформенной эпохи по праву считается бронзовый памятник А.С. Пушкину в Москве (1880) работы скульптора *А.М. Опекушина* (1838—1923). В этом творении удачно совместились историческая конкретность образа с поэтичным, лирическим его звучанием. Избежав ложной патетики в возвеличива-

нии гениального русского поэта, скульптор наделил своего героя чертами мыслителя-романтика, погруженного в себя, но готового к дружескому несуетному общению.

Станковая скульптура этого времени, уже более не связанная с архитектурными сооружениями, испытала огромное влияние русской реалистической живописи. Нередко скульптурные произведения как бы «переводили» на язык ваяния бытовые сюжеты, распространенные в изобразительном искусстве. Примером может служить скульптурная группа «Крестьянин в беде», выполненная в 1870 г. **М.А. Чижовым** (1838—1916) — мастером, примыкающим по своим взглядам к передвижникам. Преувеличенное внимание к изобразительной повествовательности, по мнению специалистов, тормозило развитие новых художественных идей, отвечающих специфике скульптурной выразительной пластики. Поэтому в русском ваянии XIX в. так и не возникло новой школы, как это произошло в живописи.

Самым крупным скульптором последних десятилетий XIX в. был **М.М. Антокольский** (1843—1902). По образному выражению искусствоведа Д.В. Сарабьянова, этому мастеру удалось компенсировать отсутствие монументальных средств выражения изображением «монументальных личностей». И это действительно так, поскольку скульптор выделяется среди своих современников полным равнодушием к «прозе быта» и социально-критическим образам. Его герои — великие люди прошлого, цари и полководцы, персонажи классической литературы. Антокольский был убежденным реалистом, поэтому весь свой дар он направил на правдивое воспроизведение деталей исторического момента, в котором «живет» его «модель». «Иван Грозный» (1871), «Петр I» (1872), «Христос» (1874), «Смерть Сократа» (1875), «Спиноза» (1882), «Мефистофель» (1883), «Ермак» (1891) — таковы наиболее известные работы мастера, в которых персонажи сливаются с реалиями исторической обстановки и полностью соответствуют своей расхожей и привычной репутации. Тем не менее очевидно: Антокольский сумел отстоять право скульптуры говорить, как и ранее, о больших и значительных проблемах в тех условиях, когда «экспансия бытовизма» (Д.В. Сарабьянов) уже, кажется, окончательно похоронила «большой стиль» ваяния.

Языком «большого стиля» и архитектура, и скульптура заговорили в памятнике, история которого насчитывает почти два столетия. Речь идет о храме Христа Спасителя в Москве — символе русских православных духовных традиций и символе великой России.

У истоков рождения идеи храма как памятника победы в Отечественной войне 1812 г. стояли два человека. Первый из них —

П.А. Кикин (1774—1834), государственный деятель, председатель Общества поощрения художеств, покровитель многих русских мастеров искусств. 17 декабря 1812 г. он написал письмо к другому не менее знаменитому деятелю русской культуры **А.С. Шишкову**¹ (1754—1841), в котором, в частности, говорилось о необходимости возведения Храма Христу Спасителю в Москве.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ



К. Тон. Храм Христа Спасителя.

¹ А.С. Шишков — государственный деятель, моряк, писатель, филолог. Был статс-секретарем Александра I. С 1813 по 1841 г. президент Академии наук. Ратовал на сохранение духовных традиций России. Приверженец употребления древнерусского языка в качестве разговорного.

**Памятник-символ: традиция увековечения павших в бою.
Конкурс и народное пожертвование средств
(К истории вопроса)**

Фрагмент 1

«Кто из нас не воссылает теплые молитвы ко Всевышнему? Чье сердце не преисполнено благодарности к Богу, единственному Спасителю нашему? <...> Все вообще кричат, что должно соорудить монумент .., но вот беда, чтобы согласиться, какой? Иной говорит — обелиск, другой — пирамиду, третий — колонну, и так далее, с разными, по их мнению, надписями. Я мыслю, что памятник сей соответствовать должен во всем цели своей и времени... Война сия, по-видимому, долженствовала решить судьбу России, потрясти основания гражданских и политических связей ея и даже самой веры, не есть обыкновенная; почему и памятник должен быть таковой же... И так сердце мое и ум согласно требуют воздвигнуть храм Спасителю в Москве, под именем Спасского собора, который один может во всех отношениях удовлетворить ожиданию каждого. Я говорю в Москве, ибо там, в сердце России, надменный враг чаял нанести смертельный удар народу русскому; там дерзнул он на святотатство, там Провидение положило предел пагубным замыслам на род человеческий; там началась гибель несметных сил вражеских. Воздав Божие Богови, теснее сопряжемся с верою и потомством; навсегда иметь будем перед глазами памятник признательности нашей к Нему, а не кичения, приписывая все к себе... В оном храме непременно должно соорудить придел в память умерших на поле чести, коих имена вырезать на досках медных: нижних чинов число с означением токмо полков; дворянства — всего поименно; ибо утешительно матери читать имя сына своего или сыну отца, положившего голову в священную минуту защиты оскорбленного и гибнувшего Отечества. Надпись на фронтоне, по моим мыслям, лучше быть не может и сообразнее цели сего памятника...: “не нам Господи, не нам, но имени Твоему даждь славу”». (Из письма П.А. Кикина к А.С. Шишкову.)

Высочайший царский манифест

«В сохранение вечной памяти того беспримерного усердия, верности и любви к Вере и Отечеству, какими в сии трудные времена превознес себя народ Российский и в ознаменованье благодарности нашей к Промыслу Божию, спасшему Россию от грозившей ей гибели, вознамерились мы в Первопрестольном граде нашем Москве создать церковь во имя Спасителя Христа, подробное о чем постановление возвещено будет в свое время. Да благословит Всевышний начинание наше. Да свершится Оно. Да простоят сей храм многие веки, и да курится в нем пред святым Престолом Божиим кадило благодарности позднейших родов, вместе с любовью и подражанием к делам их предков». (Цит. по книге: *Кириченко Е.И.* Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1992. С. 11—12, 69.)

Мнение исследователя

«...в горельефах храма Христа Спасителя собственно религиозная сюжетика соседствовала с историческими композициями и с конкретно-историческими символами вроде военных знамен и знамен ополченцев 1812 г. В результате сложился своеобразный, до сих пор не встречавшийся в русском и мировом искусстве синтез религиозной и национально-исторической сюжетики. В скульптурном убранстве, выполненном раньше, чем росписи, отчетливее выражено традиционное ассоциативно-символическое изображение исторических событий». (Там же, с. 69.)

Мнение потомка

Когда ковчегом старинной веры
Сиял над столицей Храм Христа,
Весна у стен его, в тихих скверах,
Была мечтательна и чиста...
Привычкой радостною влекомый,
Обычай отроческий храня,
К узорным клумбам, скамье знакомой
Я приходил на исходе дня.
В кустах жасмина звенели птицы,
Чертя полет к золотым крестам,
И жизнь следующую страницу
Я перелистывал тихо там.
Я полюбил этот час крылатый,
Открытый солнечному стиху,
И мудрость тихую белых статуй
Над гордым цоколем, наверху.
Меж горельефов, едва заметен,
Затерян в блещущей вышине,
Один святитель, блажен и светел,
Стал дорог, мил и понятен мне.
На беломраморных закомарах,
С простым движеньем воздетых рук,
Он бдил над волнами улиц старых,
Как покровитель, как тайный друг.
Мой милый старец! Наставник добрый!
Я и на смертной своей заре
Не позабуду твой мирный образ
И руки, поднятые к горе.

Д.А. Андреев. 1933

На фоне всеобщего общественного подъема, вызванного победой в Отечественной войне 1812 г., вопрос об увековечении памяти павших был одним из главных. В обилии мнений, которые высказывались Александру I, было, судя по всему, и мнение А.С. Шишкова, находящегося тогда в числе людей, особо приближенных к импера-

тору. Как считает исследователь Е.И. Кириченко, Шишков воспользовался письмом Кикина и довел до сведения Александра I идею сооружения храма Христа Спасителя в Москве. Так или иначе, но уже через восемь дней после отсылки письма вышел царский Высочайший манифест.

В конкурсе на лучший проект храма Христа Спасителя в Москве приняли участие самые именитые мастера того времени А.Н. Воронихин и В.П. Стасов, А.И. Мельников и О.И. Бове, А.Д. Захаров и Д.И. Жилярди. Все они тяготели либо к грандиозным классицистским решениям в духе петербургского Казанского собора, либо к традициям античной итальянской архитектуры. Например, сохранился проект выдающегося зодчего Д. Кваренги, увидевшего московский храм-памятник в образе римского Пантеона.

Победителем конкурса стал А.Л. Витберг (до принятия православия Карл Магнус (1787—1855) — обрусевший швед, выпускник Петербургской Академии художеств по классу живописи. Приход этого одаренного человека в архитектуру был достаточно неожиданным: он был искренне увлечен идеей создания народного храма и после полугода самостоятельных занятий зодчеством нашел в себе силы для работы над грандиозным проектом, которая увенчалась успехом.

А.Л. Витберг предложил возвести церковь на Воробьевых горах, которые Александр I называл «короной Москвы». Церемония закладки храма состоялась в октябре 1817 г. Однако практическое руководство работами, возложенное на Витберга, давалось ему с трудом. Строительство растянулось на долгие годы, а затем и вовсе было прекращено решением нового царя Николая I, которого не удовлетворил ни проект, ни место сооружения, признанное компетентными людьми опасным из-за плохого грунта.

По просьбе московского генерал-губернатора Д.В. Голицына был объявлен новый, второй по счету конкурс, в котором вновь приняли участие известные архитекторы — О.И. Бове, В.П. Стасов, А.И. Мельников, А.П. Брюллов... Победителем стал *К.А. Тон* (1794—1881), его проект сделал молодого и никому ранее не известного архитектора российской знаменитостью. Тон не следовал по стопам своих предшественников и уже не пытался повторить величавые классицистские строения начала XIX в. Зодчий увидел храм Христа Спасителя сквозь призму традиций старой московской архитектуры. С его проекта началось обновление центра Москвы в русском стиле, о котором говорилось выше. И не только Москвы. Овеянное авторитетом храма Христа Спасителя мода на строительство церквей, сохраняющих «вкус древнего византийского зодчества», распространится во многих рос-

сийских городах. Достаточно сказать, что по проектам Тона были сооружены соборы в Томске, Красноярске, Ельце, Тихвине и др.

Закладка нового храма Христа Спасителя состоялась 10 сентября 1839 г. на высоком берегу Москвы-реки. Храм как бы смотрел на древний Кремль, что придавало центру Москвы законченный гармоничный вид. Торжество, ставшее всенародным праздником, приурочили к 25-летию окончания войны с Наполеоном и открытию на Бородинском поле памятника великой битвы.

Итак, в своем творчестве К.А. Тон ориентировался на древнерусскую форму, которая восходит к византийскому пятикупольному четырехстолпному собору, имеющему в плане равноконечный крест. Горельефы стен храма выполнялись из мрамора, в результате чего он приобрел бело-золотистый цвет, напоминая о белокаменных строениях Древней Руси. Вознесшись своею стройной громадой над Москвой, храм стал не только великим духовным символом, но и огромным музеем, собравшим бесценные памятники скульпторы и живописи, составившие грандиозный ансамбль искусств, не имеющих аналогов в мировой художественной культуре. Всю работу по выбору сюжетов скульптурных и живописных украшений проделали высшие иерархи Русской православной церкви, московские митрополиты. Они стремились к тому, чтобы религиозное содержание было связано с историей России.

Представим главный, западный фасад. Центральная скульптура изображала Иисуса Христа, благословляющего каждого, кто входит в храм. По сторонам в медальонах располагались святые покровители русских императоров — Александр Невский, Николай Мирликийский... Далее помещалось символическое изображение небесных сил, оказавших помощь русским войскам. Всего же для фасада храма Христа было выполнено 60 горельефов.

Создал большую часть этих скульптурных шедевров выпускник Петербургской Академии художеств *А.В. Лугановский* (1810—1855), органично соединивший в своих творениях черты предшествующих «больших стилей» (барокко и классицизма) с мотивами скульптурных украшений древнерусских соборов.

Не меньшее великолепие являла собой живопись храма, где трудились многие выдающиеся русские художники — А.И. Резанов, Л.В. Даль (сын создателя Русского толкового словаря), В.В. Верещагин, Ф.А. Бруни, Г.И. Семирадский, К.Е. Маковский, И.М. Прянишников, И.Н. Крамской, В.И. Суриков и др. Предметы церковного обихода заказывались и выполнялись по рисункам архитекторов на лучших фабриках России.

Торжественное освящение храма Христа Спасителя в Москве состоялось в 1883 г. Просуществовал он без малого полвека и был варварски уничтожен в советское время (взорван и разобран).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Отразила ли отечественная архитектура наиболее актуальные идеи пореформенной эпохи? Расскажите, когда и почему русское зодчество освободилось от влияния европейского классицизма. Приведите примеры.
2. Составьте сообщение об абрамцевском кружке (самостоятельная работа).
3. Расскажите о русском стиле в архитектуре пореформенных лет.
4. Как вы думаете, почему исследователи считают, что из зодчества и скульптуры пореформенных лет ушел «большой стиль»?
5. Расскажите историю создания храма Христа Спасителя. Сделайте обзор памятников русской архитектуры, посвященных победе в войне 1812 г. Какие, по-вашему, духовные идеалы воплощают эти памятники? Эпиграфом к этой работе могут служить лермонтовские строки: «Недаром помнит вся Россия про день Бородина» (творческое задание).

ГЛАВА 3

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

ТЕМА 9

СКРЫТАЯ И ЯВНАЯ МУЗЫКА СИМВОЛИЗМА

*В ночи, когда уснет тревога
И город скроется во мгле —
О, сколько музыки у Бога,
Какие звуки на земле!*

А.А. Блок

*Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?*

В.С. Соловьев

90-е годы XIX столетия открывают новую эпоху в развитии русской художественной культуры, которую сегодня чаще всего называют Серебряным веком, реже — «русским духовным ренессансом» или «русским духовно-культурным ренессансом»¹. Понятия эти, конечно же, условны. Но их ввели люди, чьим интеллектуальным авторитетом овеваны первые, пожалуй, самые меткие оценки того времени.

Многие исследователи наших дней уверены в том, что приоритет в употреблении термина Серебряный век принадлежит основателю и редактору одного из самых популярных литературно-художественных журналов «Аполлон»² С.К. Маковскому. Он и подхватившие это поэтическое название современники видели в искусстве той поры «серебряное отражение» ушедшего в прошлое блестящего «золотого века» русской классики.

Другие ученые считают, что авторство перечисленных выше терминов следует отдать великому русскому философу Н.А. Бердяеву, который много размышлял о сути духовного и культурного «взрыва», произошедшего на рубеже двух столетий.

В суждениях философа слышны отголоски тех неистовых общественных и политических борений предреволюционной России, что непосредственно влияли на мироощущение художников, творящих на «границе веков».

¹ Границы серебряного века не являются строгими. Обычно к этой эпохе относят три последних предреволюционных десятилетий (90-е годы XIX в. — 10-е годы XX в.).

² Журнал издавался с 1909 по 1917 г.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русская дума. Мироощущение современников и оценки ученых

Фрагмент 1

«В России в начале века (имеется в виду XX в. — Л.Р.) был настоящий культурный ренессанс. Только жившие в это время знают, какой творческий подъем был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души. Россия пережила расцвет поэзии и философии, пережила напряженные религиозные искания, мистические и оккультные настроения. Как всегда и везде, к искреннему подъему присоединилась мода, и было немало вранья. У нас был культурный ренессанс, но неверно было бы сказать, что был религиозный ренессанс. Для религиозного ренессанса не хватало сильной и сосредоточенной воли, была слишком большая культурная утонченность, были элементы упадочности в настроениях культурного слоя, и этот высший культурный слой был слишком замкнут в себе... Русский духовно-культурный ренессанс был встречен очень враждебно левой интеллигенцией, как измена народу, как реакция. Это было несправедливо уже потому, что многие представители культурного ренессанса были сторонниками освободительного движения и участвовали в нем... Наш ренессанс имел несколько истоков и относился к разным сторонам культуры. Но по всем линиям нужно было преодолеть материализм, позитивизм, утилитаризм, от которых не могла освободиться левая интеллигенция. Это было вместе с тем возвратом к творческим вершинам духовной культуры XIX в. Но беда была в том, что люди ренессанса в пылу борьбы, из естественной реакции против устаревшего мирозерцания, часто недостаточно оценивали ту социальную правду, которая была в левой интеллигенции и которая оставалась в силе... Много дарований было дано русским людям начала века. То была эпоха исключительно талантливая, блестящая. Было много надежд, которые не сбылись. Ренессанс стоял не только под знаком Духа, но и Диониса¹. И в нем смешался ренессанс христианский с ренессансом языческим». (Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 135—136.)

Фрагмент 2

О, если б в наши дни гоненья,
Во дни запечатленных слов
Мы не имели песнопенья
И мусикийских голосов,
Как мы могли бы эту муку
Безумной жизни перенести!
Но звону струн, но песен звуку
Еще простор и воля есть.

Ф. Сологуб

¹ Дионис (Вакх) — в греч. мифологии бог виноградарства и виноделия. В европейской культуре олицетворяет земные наслаждения и безудержные плотские утехы (дионисийство).

Фрагмент 3

«То, что во Франции или в какой-либо иной европейской стране следовало в более или менее определенном логическом порядке, в России перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось... Русское искусство как бы спешило догнать и одновременно уйти вперед». (*Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX в. М., 2001. С. 6.)

Сам фон российской действительности, «мука безумной жизни» предреволюционных десятилетий требовали переоценки ценностей, смены координат творчества, поиска новых нетрадиционных путей в искусстве. Повинуясь мощному духовному импульсу, поэзия и проза, музыка и театр, живопись и зодчество устремились «к новым берегам», запечатлев небывалую психологическую растерянность и взбудораженность российского общества, ощущение глубины нравственного кризиса, тоску по идеалу и мучительные поиски вечной красоты, гармонии, совершенства.

Первые провозвестники русского «духовно-культурного ренессанса» появились еще в начале 90-х годов XIX в.: в 1892 г. писатель и историк Д.С. Мережковский в своей работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» блистательно обосновал новорожденный российский модернизм¹ и предсказал радикальное обновление российской словесности в русле свободного выражения религиозных чувств. Его слова оказались пророческими для всех видов искусства. В конце XIX в. бурно заявили о себе поэты-символисты «первой волны». Им на смену пришли поэты-«младосимволисты»; затем родился поэтический акмеизм, музыкальный символизм и неоклассицизм, кубофутуризм и абстракционизм в живописи, модерн в зодчестве... Впрочем, перечесть все художественные направления и стили, хаотично переплетенные в противоречивой художественной картине мира Серебряного века вряд ли представляется возможным. Творческие объединения и школы возникали с поразительной быстротой, но, не успев родиться, исчезали, чтобы уступить место новым течениям.

Самым крупным художественным явлением Серебряного века было искусство символизма.

Что такое символизм? Философское учение? Художественный стиль? Культурное направление? Вопросы эти не случайны и ставятся не впервые, поскольку сами творцы русского символизма не могли прийти к единому мнению.

¹ Понятием «модернизм» принято обозначать явления искусства XX в., отошедшие от реалистической трактовки художественных образов.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русский символизм: космос души человеческой

Фрагмент 1

«Поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя». (*Брюсов В.Я.* Русские символисты // Собр. соч.: М., 1975. Т. 6. С. 30.)

Фрагмент 2

«Отправляясь от символической школы, я неизменно прихожу к символизму как зрению на мир — мировоззрению». (*Белый А.* О символизме // Труды и дни. 1912. № 12. С. 3.)

Фрагмент 3

«Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире. Символисты верили, что есть иной мир. Вера их совсем не была догматической. Лишь один Вяч. Иванов, впоследствии перешедший в католичество, был одно время очень близок к православию. Вл. Соловьев сообщил символистам свою веру в Софию. Но характерно, что символисты начала века, в отличие от Вл. Соловьева, верили в Софию и ждали ее явления как Прекрасной Дамы, но не верили в Христа. И это нужно определить как космическое прельщение, под которым жило это поколение. Правда тут была в жажде преображенного космоса». (*Бердяев Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 140.)

Фрагмент 4

Над бездной ночи Дух, горя,
Миры водил Любви кормилом;
Мой дух, ширясь и паря,
Летел во сретенье светилам.

Вяч. Иванов

Фрагмент 5

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры, в едином взоре,
Я властелин...

К.Д. Бальмонт

Фрагмент 6

И к вздрагиваниям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.

А.А. Блок

Фрагмент 7

Чем больше я живу — тем скорбь моя сильнее
И неотзывчивей на голос дальних бурь,
И смерть моей душе все ближе и яснее,
Как вечная лазурь.

Д.С. Мережковский

Фрагмент 8

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Не сбывшееся — воплотить!

А.А. Блок

Фрагмент 9

Уж занавес дрожит перед началом драмы...
Уж кто-то в темноте, всезрячий как сова,
Чертит круги и строит пентаграммы,
И шепчет вещи заклятья и слова...

М.А. Волошин

Думается, что сегодня вряд ли есть необходимость придерживаться какой-либо одной точки зрения. Чтоб понять суть и значение символизма в художественной культуре Серебряного века, следует прежде всего обратиться к ключевому, «заветному» для творцов «русского духовно-культурного ренессанса» слову «символ». И здесь нам поможет процитированная выше работа Н.А. Бердяева.

Итак, в символе воплощается связь между двумя мирами — земным, человеческим, чувственным и небесным, невидимым, трансцендентным. Сделаем вывод: символизм — это новое художественное направление, которое является отражением традиционной, глубинной потребности русских художников воплощать духовные начала жизни, взаимосвязь «микрокосма» человеческого «я» с бесконечной Вселенной.

Образный мир искусства русского символизма¹ неисчерпаем и многолик. Стремясь приоткрыть завесу вечных тайн мироздания, художники воспевали вселенскую гармонию, беспредельность Божьего мира, красоту всего сущего в единении «космического» и «человеческого». Не менее распространенной была тема смерти — инобытия, данного человеку в награду за страдания в земной жизни.

Символисты предчувствовали, что «старая Россия кончается» (Н.А. Бердяев), летит в бездну трагических общественных перемен. И они призывали «очистительную катастрофу мира», видя в символизме «религиозное исповедание», предшествующее новому Богоявлению. Поэтому надвигающаяся социальная буря казалась предначертанным свыше духовным испытанием.

Темы и идеи символистского искусства, отошедшего от «устаревшего» реализма, властно потребовали радикального изменения средств художественной выразительности. Они были найдены быстро. Уже в первых опытах поэтов-символистов рождается представление о «музыкальности» — особом, очищенном от повседневной обыденной действительности художественном языке.

С культом «музыкальности» наступил новый этап в развитии всех видов искусства, но прежде всего русской поэзии. Эра поэтов-символистов началась на рубеже XIX—XX вв. Новизна поэтической речи, ее ассоциативная образность, инерция ритма, волнообразное нагнетание слов, напевность слогов, игра созвучий рождала «музыку стиха», не имеющую аналогий в предшествующей русской литературе.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русский символизм: музыкальность мироздания

Фрагмент 1

В красоте музыкальности,
Как в недвижной зеркальности,
Я нашел очертания снов,
До меня не рассказанных,
Тосковавших и связанных,
Как растенья под глыбою льдов...

К.Д. Бальмонт

¹ Напомним, что символизм был общеевропейским явлением, но в искусстве европейских стран он родился значительно ранее, в 70-х годах XIX в., выразив идеи неприятия буржуазности, тоску по духовной свободе (поэзия П. Верлена, П. Валери, А. Рембо, С. Малларме и др.).

Фрагмент 2

«Дело художника — ... слышать ту музыку, которой гремит разорванный ветром воздух... До человека без музыки сейчас достучаться нельзя». (Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 112.)

Фрагмент 3

«...лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова». (Жирмунский В. М. Избранные труды. Л., 1977. С. 225.)

Образы символистской поэзии

Фрагмент 4

Земля-владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.
В полуденных лучах такую негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певучий
И вольная река, и многошумный лес.
И в явном таинстве вновь вижу сочетанье
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится, как мимолетный дым.

В.С. Соловьев

Фрагмент 5

Желтый пар Петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где вы и где мы,
Знаю только, что крепко мы слиты.
Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были...

И.Ф. Анненский

Фрагмент 6

Мы каждый час не на Земле земной,
А каждый миг мы на Земле небесной.
Мы цельности не чувствуем чудесной,

Не видим Моря, будучи волной...
Подняв лицо, я Солнцу шлю моление,
Склонив лицо, молюсь душой Земле.
Весь Звездный мир — со мной как в хрустале.
Миры поют, я голос в этом пенье,
Пловец я, но на звездном корабле.
Из радуг льется звон стихотворенья.

К.Д. Бальмонт

Фрагмент 7

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...

Ф. Сологуб

Фрагмент 8

О, как тебе к лицу, земля моя, убранства
Свободы хоровой! —
И всенародный серп, и вольные пространства
Запашки трудовой!..
В живой соборности и Равенство и Братство
Звучат святей, свежей, —
Где золотой волной вселенское богатство
Сотрет рубцы межей...
О, как тебе к лицу, земля моя, величье
Смиренное жены,
Кормящей грудью, — и кроткое обличье
Христовой тишины, —
Чтоб у твоих колен семьей детей родимых
Теснились племена...
Баюкай тихо, песнь, — лелей в браздах незримых
Святые семена!

Вяч. Иванов

Фрагмент 9

Три женщины, грязные, пьяные,
Обнявшись, идут и шатаются.
Дрожат колокольни туманные,
Кресты у церкви наклоняются...
Идут они, грязные, пьяные,
Поют свои песни, ругаются...
И горестно церкви туманные
Пред ними крестами склоняются.

В.Я. Брюсов

Фрагмент 10

Бывало — снеговая стая —
Сплошное белое пятно —
Бросает крик, слетая, тая, —
В запорошенное окно;
Поет под небом белый гейзер:
Так заливается свирель;
Так на рояле Гольденвейзер
Берет уверенную трель.

А. Белый

Фрагмент 11

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.
Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.
Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста,
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.
И пусть над нашим смертным ложем
Взвьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие Твое!

А.А. Блок

История вхождения декларативного по своей новизне поэтического символизма в отечественную культуру полна драматических коллизий. Символизм был уделом новаторов, поэтому как вокруг течения, так и внутри него не затухали споры, сталкивались противоположные мнения, разгорались не только поэтические, но и обычные человеческие страсти.

Но все это сегодня кануло в лету. Сохранились же для потомков бесценные крупинки поэтической красоты, рожденной озарениями и открытиями многих великих ее творцов. Вспомним их имена¹.

В.С. Соловьев (1853—1900), сын выдающегося русского историка С.М. Соловьева, философ и поэт, предтеча символизма, совмес-

¹ Более подробно поэтический символизм изучается в курсе русской литературы.

тивший в своей душе христианскую веру и светский злой скептицизм. Как отмечал в 1902 г. один из первых его биографов В.Л. Величко, в Соловьеве «уживались рядом и порою прерывали друг друга два совершенно противоположных строя мысли... Первый можно сравнить с вдохновенным пением священных гимнов... Второй — с ехидным смехом, в котором слышались иногда недобрые нотки, точно второй человек смеется над первым». Не случайно многие современники считали Вл. Соловьева прототипом Ивана Карамазова — героя романа Ф.М. Достоевского.

Соловьев представлял бытие, погруженное в поток времени, как некую слабую тень прекрасного Божьего мира, куда устремлены все помыслы тоскующего и страдающего человечества. Его теория всеединства открывала путь к спасению мира, к преображению в любви, к единению в соборности. Его учение о Софии — Премудрости Божией — оказало огромное влияние на последующее поколение символистов.

Д.С. Мережковский (1866—1941), поэт, прозаик, историк, один из первых теоретиков символизма. Рожден новатором, ниспровергателем устоев, философом. Был уверен, что в земной жизни борются «две правды». Одна — от Христа, другая — от антихриста. От Христа идет стремление человека к самоотречению, подчинению духовным приоритетам. От антихриста — возвышение плоти, самолюбование, эгоистическое утверждение своего «я». В слиянии этих двух начал Мережковский видел «двигатель» развития человечества, запечатлев свои размышления в исторических романах: «Христос и антихрист», «Смерть богов (Юлиан Отступник)»; «Воскресшие Боги (Леонардо да Винчи)»; «Антихрист (Петр и Алексей)»; «Павел I», «Александр I», «14 декабря».

И.Ф. Анненский (1855—1909), поэт, драматург, переводчик, сыгравший значительную роль в становлении «музыкального» стихосложения. Тонкий лирик, он воспринимал жизнь в смятенных, трагических тонах. Особенно удавались поэту образы, словно «замкнутые» в пространство одного, сиюминутного настроения.

К.Д. Бальмонт (1867—1942), поэт, царивший на российском литературном Олимпе последнее десятилетие XIX в. «Музыкальность» была стихией творческой природы Бальмонта. Он удивительно легко находил приемы стихосложения, родственные музыкальным ритмам и интонациям. Его стихи хочется читать нараспев, пропевая отдельные строки и рифмы.

Ф.К. Сологуб (нас. фам. *Тетерников*), 1863—1927), поэт и прозаик, творчество которого отмечено мотивами тоски и отчаяния. В его

сочинениях переплелись мечта о недостижимо-прекрасном мире и явь, где живут люди — «пленные звери».

Вяч. И. Иванов (1866—1949) был не только прекрасным поэтом, но и авторитетным философом. Вслед за В.С. Соловьевым он развивал идею соборного всеединства — религиозного единения всех людей Земли в Боге.

Будущее нашей страны — России — Иванов связывал с рождением новой религиозной культуры, в которой искусство должно занять особое место. Он мечтал о художнике-теурге¹, способном сотворить некое всенародное действо, похожее на христианскую средневековую мистерию. Если удастся воплотить мистирию в жизнь, то человечество избавиться от порочного противоречия плоти и духа, преобразится в Божественном экстазе и обретет гармонию со Вселенной, — так думал поэт.

В.Я. Брюсов (1873—1924), поэт, писатель, один из основоположников теории символизма. Популярность молодому Брюсову принесло стихотворение-декларация «Юноша бледный со взором горящим...». Впрочем, отвлеченные размышления «об идеальном», встречающиеся в раннем творчестве самого Брюсова, прошли очень быстро. Человек трезвого ума, убежденный материалист и рационалист, чуждый религиозным идеям, Брюсов стремился найти темы более земные, объективно значимые.

А. Белый (Б.Н. Бугаев, 1880—1934), поэт, прозаик, критик, филолог, был не просто увлечен, а буквально поглощен идеей создания «музыки стиха». «Симфонии» — так назвал Белый свои первые поэтические опыты, полны мистического трепета и символистских предожиданий. Его зрелая лирика представляет уникальный сплав многозначных звуковых, ритмических и живописных ассоциаций.

А.А. Блок (1880—1921) — поэт и мыслитель, кумир российской молодежи тех лет. Современник Блока Ю.П. Анненков вспоминает: «Наша первая юность проходила под знаком Блока. Сборники его стихотворений были нашими настольными книгами. К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало: мы ее слушали, она проникала в нас и запоминалась мелодически».

«Скрытая» музыка звучала не только в поэзии, но и в живописи Серебряного века. Теоретики символизма считали «идеальным типом художника» **М.А. Врубеля** (1856—1910), которого сегодня с

¹ **Теургия** — от греч. «божественное действие». Вид магии, с помощью которой, как считалось, можно подчинить себе богов и духов.

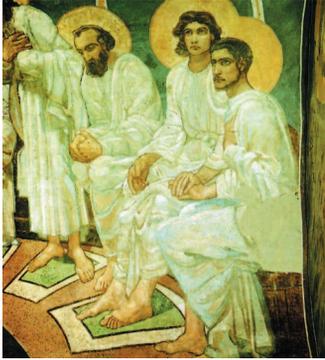
полным основанием причисляют к родоначальникам искусства XX в. Художник ворвался в русскую культуру со стремительностью и решительностью гения. Его биография отличается от большинства типичных биографий отечественных мастеров XIX в.: в Петербургскую Академию художеств он поступил поздно, в 24 года, имея за плечами крепкое университетское образование — владел многими иностранными языками, разбирался в философии, прекрасно знал мировую литературу. У Врубеля не было периода ученичества. Уже в ранних своих работах мастер сформировал неповторимый стиль, далеко не сразу признанный завсегдатаями художественных салонов и критикой.

Явление Врубеля состоялось в 80-е годы, когда художник получил приглашение для участия в реставрации Кирилловской церкви в Киеве, хранившей остатки древних росписей XII столетия (что-то надо было подновить, что-то написать заново). Работая в храме, Врубель впервые столкнулся с византийским стилем живописи, что создавало немало творческих проблем. Тонкий, экзальтированный по складу своей натуры художник поневоле привносил в свои росписи мысли и чувства современного человека, что должно было прийти в противоречие со строгой «надмирностью» древней иконографии. Однако результат был неожиданным и убедительным. При взгляде на композиции Врубеля (их нельзя назвать фресками, поскольку они писались масляными красками) — «Сошествие Святого Духа», «Ангелы», «Моисей», «Положение во гроб» и др. — действительно чувствуешь присутствие реальности, но совсем иной, нежели окружающая действительность. Лики святых овеяны надмирностью, их нимбы выглядят как призрачные небесные окружности. Мастер поместил свои персонажи в некое условное пространство, создающее ощущение таинственного и вечного космоса в безначальной глубине Божьего мира. Иначе говоря, Врубелю удалось впервые в русской живописи XIX в. передать «сверхчеловеческие» начала Бытия, его символистский духовный смысл.

После успешного завершения работ в Кирилловской церкви Врубелю предложили поучаствовать в создании росписей для киевского Владимирского собора. Художник с энтузиазмом взялся за эскизы, выполнив до 1889 г. главные из них: «Воскресение Христа», «Надгробный плач», «Вознесение», «Моление о чаше» и др. Эскизы заказчикам понравились своей необычностью, но к перенесению подобных нетрадиционных образов на стены собора никто из них не был готов.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Эволюция темы неземного и надмирного в поэзии и живописи



М. Врубель. Сошествие Святого духа. Роспись Кирилловской церкви в Киеве. 1884—1889.

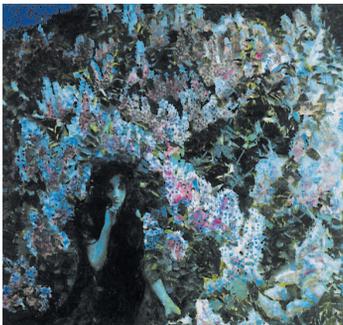


М. Врубель. Надгробный плач. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1887.



М. Врубель. Богоматерь с младенцем (фрагмент). Кирилловская церковь в Киеве. 1884—1885.

М. Врубель. Пан. 1899.



М. Врубель. Сирень. 1900.



М. Врубель. Демон. 1890.

Фрагмент 1

«...творчество молодого Врубеля, и прежде всего его киевские работы, представляло “скачок” в русской живописи. Такого приближения образа Христа и вообще окружающих его лиц к наднациональному евангельскому идеалу не было ни у Н.Н. Ге, ни у В.Д. Поленова. Тем более такой степени надмирности образов не мог достичь В.М. Васнецов...». (*Вагнер Г.К.* В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX — начало XX в. М., 1993. С. 67.)

Фрагмент 2

«Демон — дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный и величавый». (*Врубель М.А.*)

Фрагмент 3

В изгнании жизнь его текла,
Как жизнь развалин. Бесконечность
Его тревожить не могла.
Он равнодушно видел вечность,
Не зная ни добра, ни зла,
Губя людей без всякой нужды.
Ему желанья были чужды.
Он жег печатью роковой
Все то, к чему он прикасался;
И часто Демон молодой
Своим злодействам не смеялся.

М.Ю. Лермонтов

Фрагмент 4

И в час на огненном закате
Меж гор предвечных видел ты,
Как дух величий и проклятий
Упал в провалы с высоты.
И там, в торжественной пустыне,
Лишь ты постигнул до конца
Простертых крыльев блеск павлиний
И скорбь эдемского лица!

В.Я. Брюсов

Чтобы лучше понять новаторство Врубеля, обратимся к эскизу «Надгробный плач». В нем соединились одухотворенная, в полном смысле слова неземная красота и бесплотность с точной передачей эмоционального тонуса евангельского сюжета. Работа Врубеля лишена славянского колорита (что есть у Васнецова); она ассоциируется скорее с византийскими мозаиками, в которых национальное начало полностью растворено в представлении о вселенском, всечеловеческом единении

во Христе. Глядя на врубелевские образы, невольно вспоминаешь слова погребального чинопоследования:

Плачу и рыдаю,
Егда помышляю смерть,
И вижду во гробе лежащую
По образу Божию созданную нашу красоту.

Неудача с работой во Владимирском храме потрясла художника. Он покидает Киев и переезжает в Москву, где сближается с членами абрамцевского кружка. Начинается новый этап его творчества, где место Христа занимает Демон — сидящий, летящий, поверженный, падший...

Рядом с Демоном рождаются многочисленные сказочно-эпические герои, совсем не похожие на прекрасные своей бестелесностью евангельские персонажи. В этой эволюции проявилась логика символистского мировосприятия художника, сотканного из антиномий и противоречий добра и зла.

Программным произведением Врубеля принято считать полотно «Демон (сидящий)», созданное в 1890 г. Художник сотворил образ совсем еще юного «падшего ангела», полный скрытой силы и космической масштабности.

В панно «Демон поверженный» (1902) идея демонизма представлена в ином виде. Герой панно олицетворяет оскорбленное самолюбие, гордый вызов Богу, порыв к свободе и одновременно трагедию безысходного одиночества.

Другие полотна Врубеля откровенно сказочны, фантастичны. Он любил обожествлять людей, очеловечивать богов, оживлять мертвую природу. Например, в картине «Сирень» (1900) загадочная фигура девушки срослась с цветущим кустом, источающим дурманящий аромат. В картине «Пан» (1899) древнегреческий бог, словно русский леший, вырастает из земли, как замшелый пень.

Сюжеты многих работ Врубеля кажутся не столь значимыми, как их эмоциональное «музыкальное» звучание, чему способствовала особая живописная манера художника. Изображение на его полотнах дробится на мелкие плоскости и грани, которые превращают картину в своеобразный объемно-плоский узор. Положенные рядом мазки, словно музыкальные аккорды, сливаются с другими созвучиями в мощное звучание «симфонических» красок. Смелость, новаторская манера письма и безбрежная фантазия противопоставили работы Врубеля общепринятым нормам живописи и обрекли художника на одиночество. В 1906 г. с Врубелем познакомился Париж. Один из учас-

тников выставки, организованной С.П. Дягилевым¹, художник С.Ю. Судейкин писал: «В зале Врубеля, где никого не было <...> неизменно встречали коренастого человека, похожего на молодого Серова, который часами простаивал перед вещами Врубеля. Это был Пикассо». Мировая слава пришла к художнику много позже.

После М.А. Врубеля самым крупным явлением изобразительного искусства символизма становится объединение «Голубая роза» — под этим названием в 1907 г. в Москве была открыта выставка, одним из организаторов которой был крупный меценат и художник-любитель Н.П. Рябушинский. В выставке приняли участие А.А. Арапов, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судейкин и другие (всего 16 живописцев). Голуборозовцы «выросли» из среды московских символистов, постоянно общаясь с поэтами и композиторами, в Обществе свободной эстетики, где собиралась радикально настроенная творческая молодежь.

На знамени «Голубой розы» было начертано имя замечательного мастера, непосредственного предшественника новой русской живописи XX в. **В.Э. Борисова-Мусатова** (1870—1905). Монументальный космизм, характерный для Врубеля, был совершенно чужд этому художнику, символистская «музыкальность» его живописи была камерной и лирической.

Импульсы для творческих открытий дал Борисову-Мусатову французский импрессионизм². Художник пленился световоздушными эффектами, позволяющими запечатлеть на холсте сиюминутные, ускользающие настроения и образы. Его первая законченная художественная вещь, позволяющая говорить о рождении крупного живописца, — «Автопортрет с сестрой» (1898). В этой двухфигурной композиции персонажи живут самостоятельной жизнью, но связаны друг с другом незримыми внутренними нитями. Декоративную условность, присущую этой работе можно найти и в последующих полотнах художника: «Осенний мотив», «Мотив без слов», «Прогулка». Итог исканий мастера — картина с характерным названием «Гобелен», написанная в 1901 г. Две девушки неподвижно сидят в саду в полном бездействии, погруженные в особый искусственный мир. Тот же мотив звучит в работе «Водоем» (1902), передающей состояние застылого оцепенения и вечного покоя.

¹ О С.П. Дягилеве и его русских сезонах в Париже см. в теме 8.

² Импрессионизм (от франц. — впечатление) — направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в., в основе которого лежит стремление мастеров запечатлеть окружающий мир в его мимолетной изменчивости и подвижности.

Живопись Борисова-Мусатова, словно лирическую тихую музыку, трудно передать словами. Вот, к примеру, картина «Водоем» (1902). Перед нами не пейзаж, хотя отдельные признаки этого жанра очевидны — гладь озера, отраженное в нем голубое небо, облака и деревья, две застывшие словно в волшебной истоме женские фигуры. Их изображение подернуто дымкой меланхолической грусти. Вечный покой вне пространства и времени, где нет и намек на «правду жизни»... Синие, зеленые, лиловые, белые и желтые группы цветов распределены на полотне умело и равномерно, подчиняясь строгому неуловимому ритму, мягко соприкасаясь друг с другом. И чем больше вслушиваешься в «скрытую» музыку этого бесплотного образа, тем яснее осознаешь его «антипейзажность», рациональную декоративную условность, более подходящую для панно или гобелена, служащего украшением богатой гостиной.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Независимое бытие в полотнах художников-символистов

Фрагмент

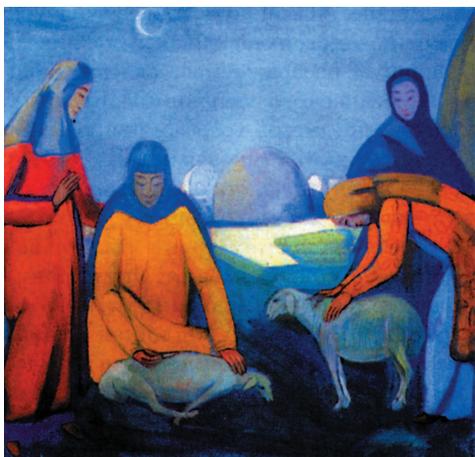
«Мусатовская рационалистичность, его умение совершенно осознанно использовать разнообразные приемы живописной выразительности подчинены воплощению тех идей и состояний, которые не подлежат рациональному постижению. Мусатовская система предполагает “чтение между строк”. Та гармония, которая “вычислена” художником, не приближает к жизненной прозе, а, наоборот, отдаляет от реальности, уводит в непостижимое. Люди пребывают здесь в каком-то особом — неземном — слое бытия; их действия становятся все более загадочными и необъяснимыми». (*Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX в. М., 2001. С. 130.*)



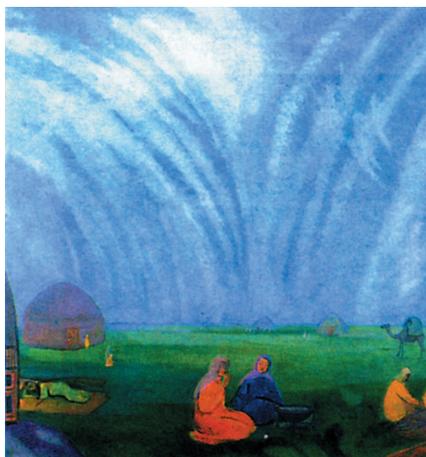
В. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902.



В. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой. 1898.



П. Кузнецов. Стрижка овец, 1912.



П. Кузнецов. Мираж в степи, 1912.

Самым значительным из числа последователей Борисова-Мусатова был член «Голубой розы» **П.В. Кузнецов** (1878—1968). Рожденный в семье иконописца, мастер с юности искал «свою тему» и еще с конца 1900-х годов начал путешествовать по степям Заволжья и Средней Азии, накапливая впечатления, ставшие основой его зрелого творчества. Мотивы работ Кузнецова чрезвычайно просты, даже обыденны: женщины в национальных одеждах спят в юртах, стригут овец, расстилают ковры возле своих шатров; по пустыне медленно движется караван верблюдов; стада овец застыли на фоне вечной природы... Однако в этой обыденности художник всегда находит светлый поэтический мотив, овеянный традиционной для Серебряного века мыслью о единении в этом мире всего сущего — людей, животных, деревьев, природных стихий. Образы полотен Кузнецова собирательны и гармоничны. Кажется, что мастер взял из окружающей его простой жизни плавные и певучие ритмы и подчинил им в скромные, нежно-трепетные светящиеся краски своих работ («Спящая в кошаре» — 1911, «Мираж в степени» — 1912, «Дождь в степи» — 1912, «Стрижка овец» — 1913 и др.).

Историю русского символистского театра открывает творчество **В.Э. Мейерхольда** (1874—1940) — крупнейшего режиссера, актера, педагога. В 1906—1908 гг. Мейерхольд осуществил на сцене театра В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге ряд экспериментальных постановок, ознаменовавших рождение символистского театра, условного по своей сути и не связанного с реалистическими традициями («Сест-

ра Беатриса» М. Метерлинка, «Балаганчик» А.А. Блока). Из теории символизма Мейерхольд почерпнул идею двойственной природы жизни в переплетении возвышенного и низменного, трагического и смешного, ее «масочности», означающей несопадение реальных, видимых образов с их внутренней сущностью. Режиссер стремился организовать театральное действо в сценическом пространстве как условную «новую реальность». Из постановок Мейерхольда исчезли декорации, которые в традиционном театре изображали окружающую действительность. Им на смену пришли архитектурные фантазии и геометрические скульптурные фигуры.

Свои постановки Мейерхольд мыслил то как кукольный балаган, то как театр на площади, то как спектакль в аристократически-изысканном зале. Условность действия требовала от актеров не правдоподобия, а лицедейства, импровизации, «игры в театр».

Пресса тех лет отдала должное красочной зрелищности спектаклей Мейерхольда, но поругивала его и за «стильные, чудачливые одеяния актеров», и за приверженность геометрическим линиям в декорациях. Было замечено, что режиссер подчиняет строй спектаклей не только живописно-пластическим символам, но и музыкально-ритмическим задачам. Эти новации, кажется, никто не оспаривал, и они вошли в историю русского театра как важная стадия его обновления в XX в.

«Скрытая» музыка, звучащая в разных искусствах «культурного ренессанса», обрела свое реальное воплощение в творчестве. **А.Н. Скрябина** (1871/72—1915) — русского композитора, наделенного страстным символистским мироощущением. Скрябин, уверовавший в собственную высокую миссию на Земле, создал новый, необычный по своим мелодиям, гармониям, ритмам и оркестровым краскам музыкальный мир, выдвинувшись в число самых ярких новаторов начала XX в.

Творческая биография композитора сначала складывалась достаточно традиционно: он получил высшее музыкальное образование в Московской консерватории. Однако уже его первый авторский концерт (1894), где Скрябин играл свои фортепианные пьесы, породил в профессиональной среде крайне противоречивые толки. Многие музыканты высоко оценили творческие начинания дебютанта. Но были и такие, кто нашел у молодого композитора «нелогичность мыслей» и «отсутствие формы». Скептически отнесся к его сочинениям и глава петербургской музыкальной элиты Н.А. Римский-Корсаков, сказавший о Скрябине: «...взошедшая в Москве звезда первой величины... несколько изломанный, рисующийся и самомнящий...»

В будущем творения Скрябина, поражающие современников необычайно высокой напряженностью и новизной, всегда вызывали про-

тивоположные отзывы и рецензии. В 90-е годы XIX в. композитор писал в основном изящную лирическую фортепианную музыку, но в его душе уже созревали грандиозные симфонические замыслы. Наступление нового столетия ознаменовалось бурным всплеском творчества, когда одно за другим родились большие симфонические сочинения: в 1900 г. — Первая симфония, в 1901 г. Вторая, в 1904 г. была создана Третья симфония («Божественная поэма»), далее следовали «Поэма экстаза» (1905—1907) и «Прометей» («Поэма огня» — 1909—1910). Параллельно с сочинением музыки Скрябин упорно формировал свою философию, уделяя ей все более пристальное внимание.

Нравственно-философские идеи композитора о преобразовании человечества с помощью искусства, излитые им в трогательно-несовершенной поэтической форме, были вовсе не оригинальны и повторяли то, что уже было заявлено символистами-предшественниками. В качестве примера можно привести строки, которые поет хор из его Первой симфонии:

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!..
Царит всевластно на земле
Твой дух, свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает словно подвиг лучший.
Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!

Впрочем, в данном случае новизна теоретических положений не столь существенна — ведь они чаще всего были необходимы Скрябину в качестве вспомогательного средства в музыкальном творчестве.

А теперь о самом важном: и свою философию, и созданную на ее основе музыку композитор считал этапами на пути к «Мистерии» — главному делу жизни. Контуры «Мистерии», акта духовного преобразования Вселенной, освобождения от пут материального бытия, были позаимствованы Скрябиным из творчества Вяч. Иванова. Но в отличие от поэта, композитор всерьез решил осуществить грандиозную соборную службу, в которой будут участвовать все люди Земли. Замышляя «Мистирию», Скрябин вел переговоры о покупке где-то в Индии на берегу озера земельного участка. Там он хотел построить гигантский алтарь-сцену, на которой соберутся все участники религиозного действия. В сущности, его проект был большой волшебной мечтой, счастливым сном о том времени, когда будет побеждено «мировое

зло», а серые будничные дни уступят место вечному празднику красоты, гармонии, свободного творческого парения духа. Осуществить задуманное композитор не успел. До нас дошли лишь отрывки партитуры «Предварительного действия» (1912—1914) — начальной стадии «Мистерии». Она зафиксировала необычный синтез искусств — «симфонию» звуков, ароматов, красок, танцев, шествий, ритуальной одежды, движущейся архитектуры и даже лучей заходящего солнца.

Музыкальное наследие Скрябина включает в основном «неизреченную» инструментальную музыку — произведения для фортепиано и симфонического оркестра. В этой творческой «ограниченности» была своя логика — в эпоху Серебряного века музыку считали «сверхискусством» именно за то, что она была способна без всяких слов передать космос человеческой души, «знаки иного мира в этом мире», выразить свободу человеческого духа перед лицом вечности, запечатлеть состояния экстаза и творческого озарения.

Фортепианная музыка играла в жизни композитора особую роль. Скрябин был выдающимся концертирующим пианистом, но уже с молодости его артистические интересы сосредоточились почти исключительно на исполнении собственных творений. В числе самых популярных фортепианных пьес Скрябина — Этюд № 12, опус 8¹. Страстная патетичность этой музыки сопоставима с возбужденными экзотичными образами символистской поэзии Серебряного века:

Сквозь пыль, и дым, и шум, и звон
Взвивайся, Дух, прервав свой сон, —
И, весь — дыхание зари,
Над смертным жребием пари!²

В крупных симфонических творениях Скрябин ставил сложную задачу — воплотить в музыке философскую идею преображения человеческого духа, преодолевшего соблазны и отринувшего в космических борениях ненавистную материальную «оболочку». Впервые желанной цели композитор достиг в Симфонии № 3 («Божественной поэме»). Открывается симфония вступлением — «эпиграфом», которое Скрябин прокомментировал так: «Я есмь», — среди безмолвия прозвучали, как трубные звуки, эти смелые слова. «Трубные звуки» вступительных тактов принято называть «темой самоутверждения», хотя можно представить этот образ и как символ творческой энергии — свободной, смелой, очищенной от «земного притяжения». Тогда содержание трех частей «Божественной поэмы»

¹ Опус — от лат. «Труд», «творение». Порядковый номер музыкального произведения при его публикации.

² Стихотворение Ю.К. Балтрушайтиса посвящено А.Н. Скрябину.

раскроется в виде «биографии творческого духа», устремленного к апофеозу победы. Первая часть симфонии под названием «Борьба» мятежна и драматична. Вторая часть — «Наслаждение» — исполнена изощренной неги, чувственного блаженства. Третья часть — «Божественная игра» — вакханалия радостного полета, космического танца.

«Прометей», или «Поэма огня», — последнее крупное симфоническое творение Скрябина — написана для оркестра, солирующего фортепиано и хора, поющего без слов. Композитор ввел в партитуру поэмы нотную строчку, обозначенную итальянским термином «luce», что значит «свет». Тем самым Скрябин предсказал появление цвето-музыки и ранее не существовавшего «светового инструмента». По замыслу композитора такой инструмент должен пускать в концертный зал особые световые волны, соответствующие акустической природе звучаний, создавая благоприятную среду для восприятия музыки.

Земной путь Скрябина завершился внезапно: он умер скоропостижно от заражения крови, не дожив до глобальных российских исторических катаклизмов. Поэт В.Я. Брюсов откликнулся на смерть композитора строками сонета:

Он не искал — минутно позабавить,
Напевами утешить и пленить;
Мечтал о высшем: Божество прославить
И бездны духа в звуках озарить.

По мере приближения революционных гроз в искусстве все тише звучали гимны Солнцу и свободному человеческому духу. Сочинения Скрябина фактически завершили развитие русского символизма, попытавшегося открыть новую, «универсальную правду» о мире и человеке вне христианских истин. Символизм так и не ответил на многие духовные запросы современников, замкнувшись в тисках то мрачных апокалиптических пророчеств, то экзальтированного ликования в честь всемогущего и гордого человеческого «я».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Скажите, кто и когда назвал конец XIX — начало XX в. Серебряным веком или «духовно-культурным ренессансом»? Оправданы ли эти термины? Какие идеи привнес в русскую культуру Серебряный век?
2. Что такое «символизм»? Вспомните по курсу литературы и расскажите о поэзии русского символизма.

¹ В партитуре «Прометея» преобладает сине-лиловые (фиолетовые) цвета, что соответствует музыкальной тональности фа-диез. Заметки: в эти же тона окрашены многие ночные и демонические образы Врубеля.

3. Почему теоретики символизма считали М.А. Врубеля «идеальным типом художника»? Расскажите о творчестве Врубеля. Следует ли считать его полотна «вещим сном художника о самом себе», как полагали многие современники? Каких других художников можно причислить к символизму?
 4. Чем знаменит режиссер В.Э. Мейерхольд? Почему его открытия считаются актуальными и в наши дни?
 5. Можно ли назвать А.Н. Скрябина «последним русским символистом»? Какое впечатление произвела на вас его музыка? Как, по-вашему, обязательно ли знать философию композитора, чтобы понимать его музыку?
 6. Сопоставьте наиболее близкие по образам произведения поэзии, живописи и музыки символизма (самостоятельная работа).
 7. Подготовьте сообщение на тему «Миры русского символизма»: гимн свободному человеческому духу (творческое задание).
-
-

ТЕМА 10 ИСКУШЕНИЕ НОВИЗНОЙ: РАННИЙ РУССКИЙ АВАНГАРД

*Мой стих серебряно-брильянтовый
Живителен, как кислород.
— О, гениальный! О, талантливый! —
Мне возгремит хвалу народ.*

И. Северянин

*Усадьба ночью, чингизхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть!*

В. Хлебников

«Живопись и поэзия впервые обрели свободу» — с гордостью объявили представители раннего русского авангарда¹, творцы принципиально новаторских художественных произведений, часто откровенно скандальных, шокирующих не только российского обывателя, но и весьма искушенную публику. Молодые бунтари, уверовавшие в соб-

¹ Авангард (или авангардизм) — от франц. *avant-gardisme* — условное обозначение европейских художественных течений XX в., выраженных в коренном обновлении всех видов искусства (экспрессионизм, кубизм, сюрреализм, театр абсурда, электронная музыка и др.)

ственную «великую миссию» глашатаев «искусства будущего», устремились к сложным экспериментам со словом, звуком, формой, декларативно перечеркнув опыт многих предшественников, как далеких (русских классиков-реалистов XIX в.), так и близких (символистов). Что хотели сказать своим поклонникам и чего добивались ниспровергали устоев, энергично раздававшие «пощечины общественному вкусу»¹? Они предрекали революцию и требовали революции! И не только в сфере общественных отношений. Они добивались коренных изменений языка, содержания искусства, не скованного традиционными условностями. На развалинах старой культуры, которую предполагалось уничтожить, они предлагали возвести новую, созвучную эре научно-технических открытий, аэропланов и автомобилей, т.е. облику современного, урбанизированного мира.

Сегодня многое из того, что казалось в эпоху Серебряного века интересным и значительным, ушло в историческую тень. Но в свое время авангардные течения искусства сыграли важную роль в «раскачивании лодки» Российской империи, стоявшей у края своего разрушения. Попытаемся представить ту атмосферу, в которой родились самые «левые» художественные явления, отразившие настроения радикально настроенной интеллигенции предреволюционных десятилетий.

На рубеже веков в столицах — Санкт-Петербурге и Москве — быстро формировалась особая творческая среда, интеллектуальная элита, взгляды которой влияли на общественную жизнь и эстетические вкусы любителей искусства. Никогда ранее российские художники не создавали такого количества объединений по интересам. Среди них были серьезные кружки, куда входили многие выдающиеся деятели культуры (например, в Религиозно-философском обществе тон задавали писатель Д.С. Мережковский, философы В.В. Розанов и Д.В. Философов). Огромную роль в развитии идей «русского духовно-культурного ренессанса» сыграли журналы «Весы», «Вехи», «Новый путь», «Мир искусства», «Северный вестник», «Золотое руно», «Перевал», привлекавшие внимание российской общественности блестящими публикациями теоретического характера. Многим изданиям покровительствовали лучшие умы России. Так, знаменитый альманах «Вехи» (1909), выступивший с резкой критикой идеологии атеизма, материализма и революционного радикализма, обязан своей популярностью философам Н.А. Бердяеву, С.Н. Булгакову, С.Л. Францу и др.

¹ «Пощечина общественному вкусу» — название футуристического манифеста, о котором далее пойдет речь.

И все же в культуре Серебряного века присутствовал оттенок эпатажа и сенсационности. Об этом говорит не только творчество, но и образ жизни поэтов, артистов, живописцев, музыкантов, словно выставленной напоказ. Богема¹ тех лет служила предметом всеобщего интереса, и часто интимные факты биографий мастеров искусства выплескивались на страницы журналов с «завлекающими» названиями — «Грех», «Свободная любовь», «Свободная совесть», «Смерть». Рекламную роль выполняли и многочисленные артистические кафе, где собирались и маститые, и молодые, жаждущие славы авторы, выдвигавшие для всеобщего обсуждения свои «безумные идеи», проекты, планы, манифесты. Бурление «юных гениев» порой приносили дополнительные хлопоты полиции, но дух братства «элиты искусства» и жажда общения с единомышленниками были неистребимы.

Наверное, самым скандально известным артистическим кафе Санкт-Петербурга была «Бродячая собака», разместившееся в подвальном этаже дома на Михайловской площади. В кафе находили приют в длинные зимние вечера люди самых разных профессий и социального положения. Здесь читали свои стихи К.Д. Бальмонт и Ф.К. Сологуб, Вяч. И. Иванов и А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам и Н.С. Гумилев. Здесь о новом искусстве вещал В.В. Маяковский и рассуждал о «музыке будущего» композитор А. Лурье. Каждый вечер в «Бродячей собаке» кто-нибудь садился за рояль.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Артистическая богема

Фрагмент

«На эстраду маленькими быстрыми шажками взбирается удивительное, ирреальное, словно капризным карандашом художника-визионера зарисованное существо. Это мужчина небольшого роста, тоненький, хрупкий, в современном пиджаке, но с лицом не то фавна, не то молодого сатира, какими их изображают помпеянские фрески... Он улыбается, раскланивается и, словно воскреслой, Копеллиусом оживленный автомат, садится за рояль. Какие у него длинные, бледные, острые пальцы. Приторно сладкая, порочная и дыхание спирающая истома находит на слушателей. В шутке слышится тоска, в смехе — слезы. “Дитя, не тянися весною за розой, розу и летом сорвешь, Ранней весною

¹ Богема — от франц. *bohème*, букв. цыганщина. Так называют творцов искусства, ведущих беспорядочную, свободную от моральных рамок жизнь, а также быт и среду этих людей.

срывают фиалки, помни, что летом фиалок уже нет...” Банальные модуляции сливаются с тремолирующим бархатным голоском, и неизвестно, как и почему, но бесхитростно ребячливые слова получают какое-то, им одним присущее, таинственное значение... Кузмин¹ поет дальше:

Если завтра будет солнце, мы на Фьезоле поедим,
Если завтра будет дождик, то останемся мы дома...

Долго не отпускали Кузмина с эстрады, и чем дальше он пел, тем реже звучал в зале смех». (*Шайкевич В.* Петербургская богема // «Мост вздохов через Неву». Орион. Париж, 1947. № 1. С. 136—137.)

Глубокой идейной общности у разнообразных посетителей кафе «Бродячая собака», как, впрочем, и других богемных кафе, не было. У каждого из художников были свои жизненные планы и свой профессиональный круг общения, на почве которого возникали творческие группировки по интересам. Сегодня, по прошествии почти столетия, не перестаешь удивляться той страстности, субъективности, напряженности, напору, с которыми мастера авангарда, объединившись в кружки и союзы, искали непроторенные пути в искусстве. Пожалуй, наиболее энергично пробивали «дорогу в будущее» поэты-футуристы². Футуризм родился в Италии, и его «отцом» считается публицист и философ Ф.Т. Маринетти, опубликовавший в 1909 г. свой главный манифест.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ЕВРОПЫ

Кредо европейского футуризма

Фрагмент

«Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и к отваге. Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт. До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон, и мы же хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака. Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы (имеется в виду античная скульптура Ники Самофракийской. — Л.Р.). Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальный стебель которого проходит сквозь землю, которая

¹ М.А. Кузмин (1875—1936) — поэт и музыкант, примыкал к символизму.

² От слова *futurum*, что по лат. означает «будущее».

брошена сама на окружность своей орбиты. <...> Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров вне агрессивности... Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине. Мы хотим разрушить музеи, библиотеки.. Мы воспоем толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах...» (Манифесты итальянского футуризма / Перевод В. Шершеневича. М., 1914. С. 7.)

В предреволюционной России подобные откровения попали на благодатную почву, и бунтарская направленность футуристических текстов против существующего миропорядка и «буржуазных добродетелей» была встречена с пониманием. В феврале 1914 г. Маринетти появился в «Бродячей собаке». Здесь он провел целую неделю, рассказывая разгоряченным слушателям об итальянском авангарде, об экспериментах в области слова и звука. Восторги присутствующей молодежи мэтр футуризма воспринял как должное — он был уверен, что его идеи завоюют искусство всех стран. В российской поэтической богеме он увидел своих учеников. Но было ли это в действительности?

Забегая вперед, ответим на этот вопрос так: да, поэзия русского футуризма многое почерпнула из итальянского «первоисточника» и прежде всего культ новизны как мерила искусства, достойного индустриального века. Но милитаристские установки, проповедь «железной энергии войн» оказались вовсе не востребованными: даже в погоне за «революционностью» и нетрадиционностью российские поэты не преступили национальные гуманистические традиции.

В России слово впервые «футуризм» появилось в названии группы поэтов — «эгофутуристов»; их признанным лидером был *Игорь Северянин* (И.В. Лотарев, 1887—1941). Сочинения этого автора-самоучки долгое время никого не привлекали, а солидные издательства отказывались публиковать его откровения, типа:

Вонзите штопор в упругость пробки, —
И взоры женщин не будут робки!..

Но в 1909 г. кто-то обратил внимание Льва Толстого на самиздатовские сборники Северянина. Реакция на «упругость пробки» была настолько гневной, что, как писал сам поэт, «...сероссийская пресса подняла вой и дикое улюлюканье, чем и сделала меня сразу известным на всю страну!.. С тех пор каждая моя новая брошюра тщательно коммен-

тировалась критикой на все лады, и с легкой руки Толстого... меня стали бранить все, кому было не лень». Слава Северянина была хотя и двусмысленной, но прочной. Впоследствии в память о той роли, что сыграл Толстой в его жизни, поэт напишет:

Солдат, священник, вождь, рабочий, пьяный
Скитались перед Ясною Поляной,
Измученные в блуде и во зле.
К ним выходило старческое тело,
Утешить и помочь им всем хотело
И — не могло: дух был не на земле...

Чуть позднее, в 1911 г., Северянин провозгласил собственный манифест — «Пролог эгофутуризма», прибавив в термину Маринетти приставку «эго», а к его теоретическим положениям — культ собственного «я» и мотивы избранничества.

И все же творчество Северянина имело мало общего с итальянским футуризмом. В его наиболее ярких сочинениях (сборники стихов «Громокипящий кубок» (1913), «Златолира», «Ананасы в шампанском» (1915) причудливо переплелись образы «олуненных оленей» и «муаровых платьев», «фарфорового гроба» и «ягуарового пледа»... Иначе говоря, в предреволюционные годы, когда многие жили в предощущении страшной катастрофы, поэт целиком посвятил свою музу воспеванию роскоши, показного блика, богатства, быта бездумной «золотой молодежи» в интерьере будуаров и дымных ресторанов. Северянин никогда не читал свои сочинения, он пел их в так называемых «поэзоконцертах», собирая толпы восторженных почитателей.

Новаторство и словотворчество «эгофутуриста» Северянина, не прорвавшего, как мы убедились, с традициями русской поэтической лирики, было, по меркам предреволюционных лет, слишком робким. «Настоящий» агрессивный футуризм стал уделом других героев русского авангарда.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Из “Пролога эгофутуризма”»

«Я, гений Игорь Северянин, своей победой упоен...»

И. Северянин

Из «Поэзоконцерта»

Фрагмент

Шампанского в лилию! Шампанского в лилию!

Ее целомудрием святее оно.

Mignon с Escamillio! Mignon с Escamillio!

Шампанское в лилии — святое вино.

И. Северянин

Манифест российских футуристов «Пощечина общественному вкусу»

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. Нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!.. Мы *приказываем* чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (слово-новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существующему до них языку.

<...>

4. Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования».

Реакция участника диспутов на выступление футуристов

Фрагмент 1

«На первом диспуте “О современной живописи” — я председательствовал. Выступили с докладами Д. Бурлюк и К.С. Малевич. Малевич доказывал, что натурализм и фотография — одно и то же. Со словами “вот что делает Серов...” (имеется в виду художник В.А. Серов — Л.Р.) Малевич проектирует на экран обыкновенную картинку из модного журнала “Женщина в шляпе и манто”. Поднялся скандал, пришлось объявить перерыв, но Малевичу так и не дали договорить. На втором диспуте “О новейшей русской литературе” в качестве докладчиков выступили Давид и Николай Бурлюки, Крученых и Маяковский. Сначала все шло довольно гладко, но когда выступил Д. Бурлюк и сказал, что Толстой — “светская сплетница”, поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли...» (*Матюшин М.В.* Воспоминания. // Русский футуризм. М., 2000. С. 9—10.)

Фрагмент 2

«Великолепен гениальный поэт Алексей Крученых. Из густых, зачесанных ala Гоголь волос торчит длинный нос. Говорит он с сильным украинским акцентом, презирает публику невероятно и требует полной отмены знаков препинания:

— В Хранции, — говорит он, — литература уже...

— Как? — спрашивают его из публики.

— В Хранции, говорю я...

— Ну да! Народ говорит “Хранция”, и мне так нравится больше!..» (Отзыв благожелателя // Первый журнал русских футуристов. М., 1914. С. 123.)

В поисках самовитого слова («язык зауми»)

Фрагмент

Дыр-бул-щыл

убещур

скум

вы-со-бу

р-л-эз.

А. Крученых

Пролог оперы «Победа над Солнцем»

«...В детинце созерцога “Будеславль” есть свой подказчук.

Он позаботится,

чтобы говоровья и певавы шли гладко, не брали

розно, но достигнув княжебна

над слухатаями, избавили бы

людняк созерцога от гнева суздалей.

Смотравы...»

В. Хлебников

Отрывок из хора 1 «дейма» (действия) оперы «Победа над Солнцем»

Мы вырвали солнце со свежими корнями
Они пропахли арифметикой жирные
Вот оно смотрите!

В. Хлебников

Рецензия на спектакль «Владимир Маяковский»

«Вместо декораций были два плаката, пестро размалеванные... Какое-то месиво рук, ног, лиц, детских игрушек... Какие-то святочные хари выносили кренделя, пряники, огромную рыбу в человеческий рост. Поэт предьявлял женские губы, истрепанные поцелуями, и бросал их о пол... Словом, проделали все, что дает полное право на заключение человека в смиренную рубашку». (Биржевые ведомости. 1913. 5 декабря, вечерний выпуск.)

Опыты словотворчества на основе музыкального прототипа

Фрагмент

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

В. Хлебников

Мнение современника

«Русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие “прозорливые” и очень умные люди не догадывались».

А.А. Блок

Из альманаха «Пощечина общественному вкусу»

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
Решеткой,
Четкой,
Железной мысли проводов —
Перина.
И на
Не легко встающих звезд оперлись.
Ноги.

В.В. Маяковский

Первое творческое объединение поэтов-футуристов называлось «Гилея»¹. В него входили братья Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, В.В. Хлебников, А.Е. Крученых, В.В. Каменский, Е.Г. Гуро, В.В. Маяковский. Называли они себя «будетлянами» (русский аналог слова «футуристы») или «кубофутуристами». Следуя по стопам Маринетти, члены «Гилея» выдвинули свой, российский футуристический манифест, не менее дерзкий и вызывающий. Он был опубликован в виде предисловия к поэтическому сборнику «Пощечина общественному вкусу» (1912).

В одиночку выстоять в искусстве, основанном «на непреодолимой ненависти» ко всему, что создано другими, было невозможно. Лишь солидарный вызов обществу позволял закрепить собственную «нишу» в культуре Серебряного века. Поддерживать интерес к футуризму приходилось не только творческими средствами. Например, пугать горожан немислимыми фасонами одежды ярко-желтого цвета или специальным гримом на лице стало частью футуристического образа жизни. Избегая стандартности, похожести, поэты-бунтари устраивали громкие скандальные диспуты и издавали свои стихи то на оберточной бумаге, то на обоях; названия этих сборников соответствовали замыслу «шоковой терапии» общественного вкуса: «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Идите к черту» и пр.

Критики серьезных журналов увидели в появлении «Пощечины...» весомое доказательство резкого падения нравов, когда «торжествуя, гримасничая и издеваясь, хулиганство изо дня в день цинично заливают своими грязными волнами помятую российскую действительность». А философ и публицист Д.В. Философов нашел явлению футуризма достойное, по его мнению, определение — «свинофильство».

Среди основоположников кубофутуризма выделялся поэт **А.Е. Крученых** (1886—1968), иступленно работавший над разрушением традиционной поэзии, избегая в своем стихосложении рифмованных строк. Он искал особое «самовитое» слово, «спрессовывая» речь до минимально звучащих элементов, подобно стенографической записи. На основе такого «внесловесного» стиля рождалось сочетание звуков, не имеющих смысл. В 1912 г. откликнувшись на просьбу Д.Н. Бурлюка «написать целое стихотворение из неведомых слов», Крученых создал первый, ставший хрестоматийный образ на «языке зауми»: «Дыр-бул-щил».

Известность, пришедшая к футуристам заставила их всерьез задуматься о театре. В июле 1913 г. на даче у композитора М.Е. Матюши-

¹ Гилея — от греч. *húle* — лес, — название вечнозеленых лесов во влажных тропиках. Кроме объединения «Гилея» были и другие («Мезонин поэзии», «Центрифуга»).

на, расположенной в уютном финском поселке Усирко, состоялось событие весьма важное — «Первый Всероссийский съезд баячей будущей». Правда, съездом его можно назвать с большой натяжкой, ибо сошлись на даче лишь его председатель — сам Матюшин да два члена — поэт Крученых и художник Малевич. Решения съезда были направлены против традиций сценического искусства. Появился манифест, где, как и следовало ожидать, объявлялась война «Большим и Малым театрам» во имя создания «театра будущего». Новорожденное «театральное дитя» получило имя: «Будетлянин». Решено было поставить несколько спектаклей: «Победу над солнцем» А.Е. Крученых, «Железную дорогу» В.В. Маяковского и «Рождественскую сказку» В.В. Хлебникова.

«Баячи будущего» оказались прекрасными организаторами. Не прошло и полугода, как в бывшем театре В.Ф. Комиссаржевской состоялись премьеры. Особый резонанс вызвала первая футуристическая опера «Победа над солнцем», созданная усилиями авторского коллектива: Малевич делал декорации, нарисовав на занавесе черный квадрат, еще не подозревая, что сотворил будущий символ абстрактного искусства XX в.; Крученых выступил как актер; Матюшин написал музыку и был организатором спектакля. Открывалась опера Прологом, сочиненным В. Хлебниковым.

Скандалы, которыми сопровождалась премьеры футуристических спектаклей, долго служили пищей для упражнений в красноречии журналистов. Рациональное зерно в новом искусстве открыли и оценили значительно позднее.

Источники словотворчества и языкового изобретательства у футуристов были самые разные. Неповторимостью своей поэзии *Велимир Хлебников (В.В. Хлебников, 1885—1922)* во многом обязан музыкальному искусству, его интонациям и ритмам.

В образах его поэзии за парадоксальным сочетанием слов явственно слышны отголоски то простонародного балалаечного наигрыша, то классической музыки, то «Интернационала». Не случайно исследователи творчества Хлебникова предполагают: в некоторых сочинениях у поэта был музыкальный «прототип», ориентируясь на который он создавал необычные колористические звучности. Таково, например, знаменитое стихотворение «Заклятие смехом», где воспроизводится характерное для музыки постепенное мотивное развитие одной темы, название которой — смех.

Создавая новые слова, Хлебников не разрушал русский язык, а скорее развивал его. За «музыкальной» изобретательностью поэта скрывались глубокие философские мысли о гармонии всего сущего

(см. эпиграф к этой теме) и единых ритмах бесконечных токов жизни, которые он ощущал особым «шестым» чувством. Планы Хлебникова были грандиозны. Он искал первичное значение слов, новые способы человеческого общения, «законы времени», «способы предвидеть будущее», законы судьбы, законы чисел и жил с ощущением своей высокой миссии пророка в русской поэзии.

Оценки авангардных открытий российского футуризма и сегодня, спустя почти столетие, бывают самыми разными. Думается, что ближе всех к постижению сути этого явления подошел в свое время А.А. Блок: «Русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие “прозорливые” и очень умные люди не догадывались».

Соглашаясь с этим, отметим, что фаза футуризма для одних поэтов была единственно возможной стадией творчества, а для других — лишь юношеским прологом к большой поэзии. В числе последних выделяются фигуры великих русских поэтов В.В. Маяковского и Б.Л. Пастернака¹.

О **В.В. Маяковском** (1893—1930) Д.Н. Бурлюк писал: «Маяковский, подобно Афине Палладе, явился законченным поэтом, со щитом своей манеры и копьем своего слова, чтобы поразить весь мир». Его дебют состоялся в альманахе «Пощечина общественному вкусу», куда вошли стихи, ныне совсем забытые.

В сочинениях предреволюционных лет Маяковский рисовал действительность как апокалипсис (трагедия «Владимир Маяковский» — 1913; поэмы «Облако в штанах» — 1915; «Флейта-позвоночник» — 1916; «Война и мир» — 1917, и др.). Его футуристическое словотворчество — рваные чеканные рифмы, нервные строки, полные надрыва и крика — выросло из ощущения расколотости мироздания, дисгармонии бытия.

Поэтическая группа «Центрифуга», куда с 1914 г. входил **Б.Л. Пастернак** (1890—1960), стояла несколько особняком от магистральных путей русского авангарда. Лирик по складу своей души, Пастернак никогда не призывал сбросить классиков «с парохода современности», опираясь в своем творчестве на достижения своих предшественников.

¹ Краткость обращения к творчеству В.В. Маяковского и Б.Л. Пастернака в данной теме объясняется подробным анализом их сочинений в курсе русской литературы.

В период «футуристической молодости» Пастернак достиг особого мастерства в «музыкальном» плетении различных, параллельно развивающихся тем. Подобная звуковая «многоплановость» и метафоричность, углубленная и развитая в зрелом творчестве, дает возможность одновременно «полифонично» воспринимать и зрительные образы, и слуховые эффекты, и чувства самого поэта.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Новизна поэтических образов

Фрагмент 1

Февраль! Достать чернил и плакать,
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит!
Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Сличил чернила с горем слез,
Где, как обугленные груши,
На ветках — тысячи грачей,
Где грусть за грустию обрушит
Февраль в бессонницу очей.
Крики весны водой чернеют
И город криками изрыт,
Доколе песнь не засинеет
Там, над чернилами — навзрыд.

Б.Л. Пастернак

Фрагмент 2

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят...

Б.Л. Пастернак

«Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост», — сказал В.В. Маяковский в 1918 г. Действительно, время распределило каждого из молодых ниспровергателей традиций и «по вере его», и по степени вклада в русскую художественную культуру. То же можно сказать о наследии живописцев.

История распорядилась так, что почти ни один из художников-авангардистов Серебряного века не прошел мимо «Бубнового вале-

та» — самого крупного объединения, первая выставка которого состоялась в 1910 г. Среди членов объединения выделяются имена П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька, А.В. Куприна и др. В выставке также приняли участие М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова, впоследствии организовавшие собственную группу с еще более вызывающим названием «Ослиный хвост». Так что в эпатажной славе молодые живописцы вполне могли соревноваться с репутацией поэтов-футуристов: выставки их полотен, и диспуты сопровождались скандалами, доходящими до потасовок, о чем с удовольствием писали бульварные газеты.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

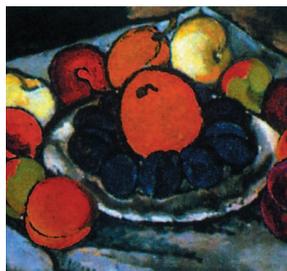
Ниспровержение традиций в живописи



П. Кончаловский.
Агава. 1916.



П. Кончаловский.
Семейный портрет. 1911



И. Машков.
Синие сливы. 1910.



А. Лентулов.
Василий Блаженный.
1913.



А. Лентулов.
Автопортрет. «Le grand
peintre». 1915.



А. Лентулов.
Звон. Колокольня
Ивана Великого. 1915.



Р. Фальк.
Портрет Мидхата
Рефатова. 1915.



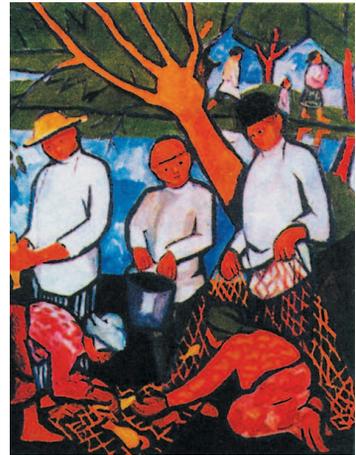
М. Ларионов.
Офицерский
парикмахер. 1909.



М. Ларионов.
Отдыхающий солдат.
1911.



Н. Гончарова. Евангелисты. 1910.



Н. Гончарова.
Рыбная ловля. 1908.

«Бубновый валет» имел свою программу, в которой в соответствии с авангардными вкусами, отрицались многие традиции. Художников этой группы не устраивали ни «передвижники», ни академическая живопись, ни символисты. Они предпочитали живопись с огрубленными примитивными формами, очищенную от всякой наносной «литературности». Цвет, линия, пластика — вот те три главных компонента языка изобразительного искусства, которые, по мыс-

ли новаторов, следовало восстановить «в законных правах», утраченных за время господства реалистической живописи. Интерес к обычному предмету, взятому «в упор» к его массе и объему, привлек внимание к полузабытому в русском искусстве натюрморту. Наиболее последовательно в этом жанре работал **П.П. Кончаловский** (1876—1956). Выпускник Петербургской Академии художеств, Парижской Академии Жюлиана, он был чуть старше своих товарищей по «Бубновому валету» и гораздо опытнее. Правда, все, что было создано в «добубнововалетский» период ему было не по душе. (Известно, что Кончаловский уничтожил свои ранние работы.)

Художник воспринимал мир с яркой, праздничной стороны. Поиски сочетаний разных форм и «звучностей» красок доставляли ему явное удовольствие. Мастер многое почерпнул во французской живописи (П. Сезанн, В. Ван Гог), однако к вершинам мастерства шел собственным путем. В его зрелом творчестве сошлись азартная увлеченность новыми идеями живописи и строгое рациональное мышление. Начало этому стилю было положено во время поездки в Испанию, куда он отправился вместе со своим тестем В.И. Суриковым¹. Испанские мотивы предстают в полотнах Кончаловского остро и экспрессивно («Любитель боя быков», «Испанская комната»). Столь же красочно и броско изобразил он художника Г.Б. Якулова, подчеркнув в его портрете (1910) оригинальность восточного франта и своеобразную «красоту» его мнимого безобразия.

В своих знаменитых натюрмортах Кончаловский экспериментировал с формой и массой изображенных предметов на плоскости («Красный поднос» — 1913; «Сухие краски» — 1912). В той же манере написан «Семейный портрет» (1911), где мастер разместил статичные фигуры детей на плоском фоне большого китайского рисунка. Самым совершенным произведением Кончаловского в натюрмортном жанре считается «Агава» (1916), где чувствуется влияние кубизма². Главная «героиня» полотна агавы, растущая в цветочном горшке, словно с усилием прорывается в предметную среду, завоевывает простран-

¹ П.П. Кончаловский был женат на дочери художника В.И. Сурикова. Родившаяся от этого брака дочь Н.П. Кончаловская — известная советская поэтесса, жена поэта Сергея Михалкова. Дети от этого брака — Н.С. Михалков и А.С. Кончаловский — знаменитые российские кинорежиссеры.

² **Кубизм** — авангардное направление в европейской живописи первой четверти XX в. (П. Пикассо, Ж. Брак и др.). Художники-кубисты стремились показать объем предмета с помощью выявления его простых, устойчивых форм (куб, конус, цилиндр) или путем разложения сложных форм на более простые. Предтечей кубизма был П. Сезанн.

ство, деформируется, ломается, и, наконец, воцаряется среди прочих столь же искаженных борениями вещей. Думается, что в этом драматичном произведении запечатлено ощущение человека перед лицом надвигающихся социальных потрясений.

Декоративность, гиперболы, склонность к громогласной стихийности — таким вошел в живопись Серебряного века **И.И. Машков** (1881—1944). Сын крестьянина из Рязанской губернии, он сохранил пристрастие ко всему земному, здоровому, красочному. Становление собственной манеры приходится у Машкова на конец 1900-х годов. Именно тогда был написан натюрморт «Синие сливы» (1910). На полотне — блюдо, на котором аккуратно расположились большой апельсиновый апельсин в окружении крупных плодов спелого чернослива. Блюдо обложено яблоками и персиками. Яркость фруктов приятно выделяется на нейтральном сером фоне. Чуть позднее мастер создал «Натюрморт с тыквой» (1914), где предметам придана еще большая объемность и осязаемость. Работа привлекает взгляд удачно найденным контрастом огромной тыквы и более мелких фруктов и овощей. Спустя еще пять лет родилось полотно «Натюрморт с самоваром» (1919): на столе выстроились в несколько рядов самовар, таз, утюг, кофейник и др. Как образно сказал искусствовед Д.В. Сарабьянов, «эти предметы словно издают звон, напоминающий медный звук труб, и каждый имеет свою ноту». Царство металла строго и стройно организовано, каждый его «персонаж» подчеркнут точным рисунком с помощью излюбленной Машковым красочной обводки силуэта.

На первой выставке «Бубнового валета» экспонировалась работа Машкова, где он в двойном портрете изобразил самого себя и П.П. Кончаловского. Художники обнажены до трусов, рядом с ними лежат гантели, однако мужчины... музицируют. Это почти рекламное полотно явно возвышает внутренний мир мастеров, ищущих предметные, заземленные темы. И оно вполне соотносится с обликом другого представителя «Бубнового валета» **А.В. Лентулова** (1882—1943). Как и его сотоварищи, Лентулов не страдал «от скромности» и рано примерил себя на роль выдающегося живописца. Об этом говорит его автопортрет с припиской «Le grand peintre» (1915), что по-французски означает «великий художник». На полотне Лентулов выглядит весьма самоуверенно: он стоит, подбоченясь, а за его головой очерчен круг, напоминающий то ли солнце, то ли нимб. Образ ироничный, хотя самоирония была вовсе не свойственна Лентулову, художнику действительно огромного дарования и масштаба.

Среди своих единомышленников Лентулов слыл наиболее самобытным и смелым экспериментатором. Основная тема его творчества —

городской пейзаж, включающий древнерусские храмы. Однако художник не столько изображает действительность, сколько преображает ее, выявляя внутреннюю динамику, казалось бы, неподвижной материи. На его больших панно стены кремлей, соборов, колоколен, монастырей, новых домов соединяются в «симфонию» форм и красок, находящихся в движении, в развитии, словно живой организм. Игра сталкивающихся друг с другом ярко окрашенных плоскостей как бы «спрессованных» зданий рождает ассоциации с перезвоном гулких колоколов или с праздничным пением хора. Остается добавить, что архитектурные формы лентуловских полотен порой напоминают образы древнерусских фресок и икон, озаренных ярким радостным светом. Иногда же перед нами — образы волшебной русской сказки, где фантастическое соединилось с реальным. Шедеврами русского авангарда являются такие работы Лентулова, как «Василий Блаженный» (1913), «Москва. 1913 год» (1913), «Декоративная Москва» (1914), «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915), «Нижний Новгород» (1915), «У Иверской» (1916) и др.

Лиричностью своей натуры **Р.Р. Фальк** (1886—1958) всегда выделялся в среде «Бубнового валета». Лучшие черты таланта художника раскрывает портрет татарского поэта и журналиста Мидхата Рефатова, написанный в 1915 г. В этой картине кубистические приемы, у других мастеров обычно жесткие и экспрессивные, использованы с единственной целью: выявить уточненный и возвышенный внутренний мир героя, скорбно-пессимистический строй его мыслей. Живое, трепетное, соучастное отношение к модели Фальк сохраняет и в своих натюрмортах. Лучшими из них считаются «Натюрморт на белой скатерти» (1914), «Натюрморт со столиком из красного дерева» (1915), «Бутылки у окна» (1917). Художник, по традициям «Бубнового валета», любил «одушевлять» изображаемые предметы быта, вкладывать в «мертвую материю» зерно действия, движения. Например, «Бутылки у окна» мастер называл «поющими», раскрыв в этом понятии философский секрет своих творческих исканий — увидеть возвышенное — в простом, обыденном, живое — в недвижимом, статичном.

Лирический строй мыслей отличает и **А.В. Куприна** (1880—1960), автора натюрмортов и пейзажей, по преимуществу крымских. Художник сумел найти верное соотношение экспериментальных приемов живописи (изображение на плоскости, декоративность цвета, элементы кубизма в отражении предметов окружающего мира и др.) с естественностью, простотой образов. Наибольший интерес среди его произведений, созданных в эпоху Серебряного

века, вызывают натюрморты, уравновешенные и гармоничные, с тщательно продуманными деталями композиции («Натюрморт с синим подносом» — 1914; «Натюрморт с кактусом и конским черепом» — 1917).

«Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого», — писал А.А. Блок. С этих слов мы продолжим разговор о влиянии народного творчества на живопись русских мастеров. Речь пойдет об искусстве художников-примитивистов (или неопримитивистов). Наиболее ярко примитивизм заявил о себе в выставках объединений «Ослиный хвост» и «Мишень» (1912, 1913).

Лидером примитивистов по праву считается *М.Ф. Ларионов* (1881—1964). Он был смелым и решительным реформатором. Испробовав в своем творчестве разные манеры, Ларионов в примитивизме наконец нашел себя. Уроженец юга России, он стал певцом провинциального быта, изображая его в мельчайших подробностях и с должной долей юмора. Например, в работе «Мужской парикмахер» (1907) бритва в руках цирюльника воспринимается почти как орудие пытки. А в картине «Офицерский парикмахер» (1909) явно противопоставлены два человеческих типа — глупый надутый офицер и необычайно услужливый мастер с огромными ножницами, салфеткой и расческой.

Единство прекрасного и безобразного, высокого и низкого, о которых говорил Блок, нашли воплощение в солдатской серии картин Ларионова. В представлении художника в военном деле не было ничего страшного, и по своей природе солдатский мир светел и справедлив. Образы его солдат, словно подчерпнутых из русских народных сказок, радуют непосредственностью, простотой, добродушием («Солдаты» — 1910; «Танцующие солдаты» — 1910; «Солдат на коне» — 1910, «Отдыхающий солдат» — 1911 и др.). Отражая народный взгляд на окружающую действительность, Ларионов всегда сохранял достоинство профессионала, оценившего безыскусную прелесть примитива, но не стремящегося полностью подражать ему. На этих же позициях стояла *Н.С. Гончарова* (1881—1962), верная спутница и единомышленница Ларионова. Родом из «пушкинских» Гончаровых, она была одаренным живописцем и графиком. Лучшая пора ее творчества — 1910-е годы; начало взлету вдохновения было положено работами на евангельские сюжеты — «Богородица с Младенцем», «Бог Отец с семью свечами» и др. В 1910 г. Гончарова создает одно из самых ярких своих произведений — тетраптих «Евангелисты». Необычность трактовки христианских обрядов — в сочетании первозданной, про-

стонародной мощи с обобщенной монументальностью, позаимствованной от деисусных чинов русских иконостасов. К этому же времени относятся работы на бытовые темы, также составляющие вершину примитивистского искусства художницы («Жатва», «Сбор винограда», «Мытье холста», «Рыбная ловля» и др.).

Изобилие различных творческих групп и объединений в русском авангарде 1910-х годов достигает своего апогея. Не ставя задачу рассмотреть каждое из них, выделим в числе выдающихся живописцев-новаторов четыре имени: В.В. Кандинский, К.С. Малевич, М.З. Шагал и П.Н. Филонов.

В.В. Кандинского (1866—1944) европейские искусствоведы считают немецким художником и включают в словари и справочники как одного из родоначальников немецкого экспрессионизма¹. Нам же трудно представить вне произведений этого мастера русский авангард, которому Кандинский верой и правдой служил в эпоху Серебряного века. Так или иначе, художник оказался живым воплощением «русской европейскости», а Германия и Россия в равной мере подпитывали его творчество.

Деятельность Кандинского началась еще в 90-е годы XIX в., когда он бросил юриспруденцию ради занятий живописью и отправился на учебу в Германию. Некоторое время спустя, в 1900 г. он посещал Петербургскую Академию художеств. С 1907 г. Кандинский живет то в Берлине, то в Мюнхене, где создал совместно с немецкими коллегами творческое объединение экспрессионистов «Синий всадник» и завоевал прочный профессиональный авторитет. К этому же времени относятся первые шаги в абстрактной живописи.

В 1910 г. Кандинский закончил небольшую книгу «О духовном в искусстве», которая является теоретическим и философским обоснованием абстракционизма. Опубликовать труд удалось не сразу — лишь в 1911 г. мюнхенский издатель, после некоторых колебаний, взял на себя риск обнародовать необычные мысли автора, перечеркнувшие привычные представления о живописи. Но опасался он зря. В Германии и других европейских странах книга имела огромный успех и принесла большую популярность ее автору.

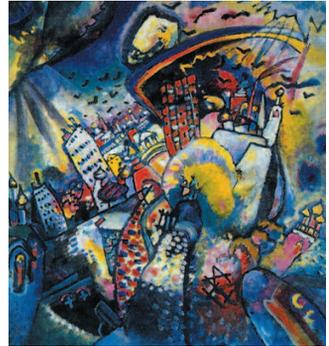
¹ **Экспрессионизм** — от лат. *expressio* — выражение. Одно из крупных направлений в живописи, литературе и музыке первых десятилетий XX в. Возник как отклик на события Первой мировой войны в Германии и в других европейских странах (в живописи — Ж.Э. Нольде, Ф. Марк, П. Клее, О. Кокошка; в музыке — А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн; в литературе — Г. Кайзер и др.). Круг тем экспрессионизма — страх, напряженность, иррациональные духовные состояния.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

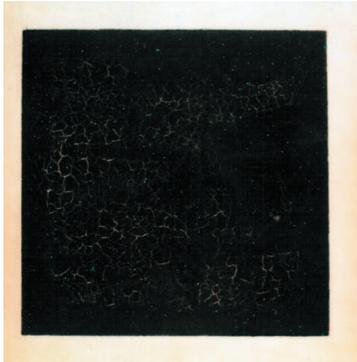
Искусство авангарда



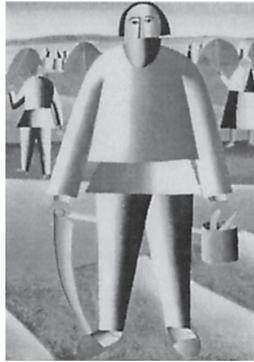
В. Кандинский.
Композиция VII.
1913.



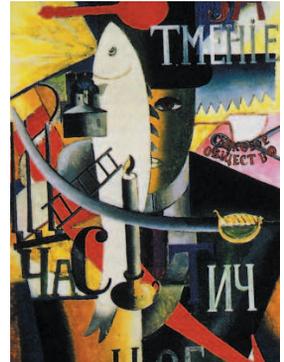
В. Кандинский.
Москва I.
(Красная
площадь).
1916.



К. Малевич.
Черный квадрат. 1913.



К. Малевич.
На сенокосе. 1916.



К. Малевич.
Англичане в Москве.
1913—1914.



М. Шагал. Над
городом.
1914—1918.



М. Шагал.
Я и деревня.
1911.



П. Филонов.
Восток
и Запад.
1912—1913.

П. Филонов.
Крестьян-
ская семья
(Святое
семейство).
1914.



Фрагмент 1

«Живопись нынче еще почти исключительно ограничена натуральными формами, взятыми напрокат из природы. И нынешняя ее задача — испытать, взвесить свои силы и средства, познать их, как музыка поступала с незапамятных времен...» (Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 46.)

Фрагмент 2

«Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение. Я преобразился в нуль форм и выловил себя из омула дряни Академического Искусства <...> Только трусливое сознание и скудость творческих сил в художнике поддаются обману и устанавливают свое искусство в пределах природы, боясь лишиться фундамента, на котором основывал свое искусство дикарь и академия. Воспроизводить облюбленные предметы и уголки природы, все равно, что восторгаться вору, глядя на свои закованные ноги. Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство искренностью. В искусстве нужна истина, но не искренность. Вещи исчезли, как дым, для новой культуры и искусства, и искусство идет к самоцели — творчеству, к господству над формами природы» (Малевич К.С. Из манифеста супрематизма // Последняя футуристическая выставка картин «0.10» («Ноль-десять»). Пг., 1915.)

Кандинский в своей работе утверждал, что в живописи имеют право на существование лишь те средства выразительности, которые служат воплощению не внешней, реальной действительности, а внутреннего духовного смысла жизни, как это делает музыкальное искусство. Отказавшись от «натуры», в своих полотнах Кандинский выражал мысли и эмоции с помощью цветовых пятен и линий, организован-

ных в сложные по ритмике и цвету композиции. К самым известным абстрактным картинам мастера относятся «Импровизация № 7» (1910); «Композиция VII» (1913); «Москва I Красная площадь» (1916); «Сумеречное» (1917).

К.С. Малевич (1878—1935) вошел в историю искусства «серебряного века» как основоположник крайнего по своим позициям авангардного направления — супрематизма¹. В 1915 г. на выставке под зашифрованным названием «0.10» («Ноль-десять») художник выставил свое программное полотно «Черный квадрат», а рядом с ним другие супрематические полотна.

По сравнению с другими манифестами русского авангарда, идеи Малевича изложены достаточно четко. Художник искренне полагал, что предельно экономные супрематические «фигуры» — квадрат, круг, крест, помещенные на чистой плоскости, составляют основу нового языка изобразительного искусства, способного выразить «целую систему мировоззрения». А еще он считал, что новая живопись «не принадлежит земле исключительно»; она устремлена в бесконечность и является отражением религиозного, мистического чувства. Так что «Черный квадрат» был не только вызовом публике и не только потугой на оригинальность, «нуль форм», но и своеобразным богоскательством, характерным, как мы уже убедились, для многих художников эпохи «русского духовно-культурного ренессанса».

Творчество **М.Э. Шагала** (1887—1985), как и Кандинского, не принадлежит целиком русской культуре. В нем явственно проявились еврейские национальные культурные корни, а 1922 г. поделил жизнь художника на «российский» и «французский» период. И все же очевидно, что многое в мировосприятии мастера родилось под влиянием русского искусства. Уроженец Витебска, Шагал с молодости обнаружил редкую для провинциального художника самостоятельность. Его ранние работы отличаются экспрессией формы и цвета, гротескным видением образов окружающей действительности («Я и деревня» — 1911; «Солдат пьет» — 1912). Зрелые картины художника тесно связаны с примитивизмом.

Чаще всего творения художника напоминают о метаморфозах бытия, когда детская наивность и простота может неожиданно обернуться философской мудростью. А еще в картинах Шагала есть светлые мечты и та самая «правда жизни», от которой так яростно

¹ Супрематизм — от лат. *supremus* — высший — разновидность абстрактной живописи, основанная на сочетании простейших фигур, а также положенных на плоскость объемных форм.

открещивались многие творцы «русского духовно-культурного ренессанса» — правда бедности, бесправия, дружбы и любви... И в этом он был наследником традиций русской классики XIX в. В числе самых известных полотен художника — «Я и деревня» (1911), «Над городом» (1914 — 1918), «Прогулка» (1917), «Над Витебском» (1914), где персонажи воспаряют в поднебесье артистично, просто и легко, словно они ступают по земле.

Совершенно самостоятельным путем шел в искусстве Серебряного века **П.Н. Филонов** (1883—1941). Его судьба складывалась трудно. Сын бедных родителей, он не сразу попал в Петербургскую Академию художеств, так как вынужден был с малолетства заботиться о хлебе насущном. Когда, наконец, Филонов оказался в Академии (1908), то проучился там всего три года и был отчислен за чрезмерную «оригинальность». Далее его жизненный путь пересекся с авангардным «Союзом молодежи» (1910). К этому времени у Филонова уже созрели идеи «аналитического искусства», в теоретической программе которого он предложил заменить слово «творчество» на слово «сделанность», подразумевая под этим максимум интеллектуального напряжения мастера в процессе создания полотна. На практике «сделанность» обернулась скрупулезной (как говорили — «каторжной») работой художника над каждой клеточкой картины, от одного ее края до другого, причем маленькой кисточкой.

Элементы предметности в картинах Филонова сочетаются свободно и произвольно. Его знаменитые полотна — «Восток и Запад», «Запад и Восток» (1912—1913), «Пир королей» (1912—1913), «Коровницы» (1914), «Святое семейство» (1915) — это мир, полны зашифрованных мистических символов, тайну которых каждый волен разгадать самостоятельно. И все же очевидно, что у Филонова была своя, глубинная «русская идея», выраженная в философских представлениях о человечестве и Вселенной, о категориях жизни и смерти, о духовных основах мировой истории. Поэтому в его живописи ощущается творческая импульсивная воля художника, благодаря которой он ведет зрителя от восприятия отдельных конкретных образов к размышлениям о вечности и бесконечности.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Поясните, что означает слово «авангард»? Расскажите, когда возникли авангардные течения в России? Чего добивались молодые «ниспровергатели прошлого»?
2. Назовите основные направления в русском авангарде. Как вы считаете, в чем смысл литературного футуризма?

3. Подготовьте доклад на тему «Общее и индивидуальное в русском поэтическом футуризме от “дыр бул шыл” до шедевров экспериментального стихосложения Хлебникова, Маяковского и Пастернака» (творческое задание).
 4. Что объединяет экспериментальную поэзию и живопись Серебряного века? Расскажите о художниках «Бубнового валета».
 5. Как вы оцениваете новый язык живописи (геометрические фигуры, линии, цветовые пятна на плоском фоне) и авангардные направления — кубизм, примитивизм, абстракционизм?
 6. Составьте сценарий возможной встречи в кафе «Бродячая собака» поэтов-футуристов с художниками В.В. Кандинским, К.С. Малевичем, М.З. Шагалом, П.Н. Филоновым... (задание для проведения турнира знатоков).
-

ТЕМА 11 ЦЕЛИТЕЛЬНЫЙ НЕОКЛАССИЦИЗМ

*Вот дом, старинный и некрашенный,
В нем словно плавает туман,
В нем залы гулкие украшены
Изображением пейзаж.*

Н.С. Гумилев

*Есть в литографиях старинных мастеров
Неизъяснимое, но явное дыханье,
Напев суровых волн, и шорохи дубов,
И разноцветных птиц на ветках колыханье.
Ты в лупу светлую внимательно смотри
На шпаги и плащи у старомодных франтов,
На пристань, где луна роняет янтари
И стрелки серебрят готических курантов.*

Г.В. Иванов

Искусство обладает уникальной способностью «обновлять» образы прошлого, давать им вторую жизнь, и история мировой художественной культуры знает немало примеров такого воскрешения. Вспомним: европейское Возрождение было озарено светом античности, архитектура классицизма XVIII в. опиралась на принципы конструкций древнегреческих храмов, а романтики XIX в. заимствова-

ли образы из самых древних пластов народного творчества... Этот ряд примеров можно продолжить. Ведь «возвращение к пройденному» является одним из важнейших двигателей развития мировой художественной культуры, свидетельством устойчивых представлений человечества о непреходящих духовных ценностях.

В искусстве «серебряного века» обращенность к прошлому была прежде всего реакцией на эксперименты авангардистов, грозящие поглотить традиционные культурные устои. В образах ушедших эпох творцы «русского духовно-культурного ренессанса» искали «вечную красоту», не подвластную воздействию времени.

Увлеченность прошлым творцы Серебряного века «скрывали» под разными именами — акмеизм в поэзии, модерн и неоклассицизм в архитектуре, живописи и музыке. Мы избрали для данного явления условно собирательное понятие «неоклассицизм», поскольку обращенность к старине, будь то античность, Древняя Русь или Франция XVIII в., так или иначе оборачивалась поисками целесообразной стройности, гармоничности, «прекрасной ясности» и смысловой глубины в традиционном классическом понимании. Рассмотрим эти тенденции в разных видах искусства последовательно.

Как мы знаем, к концу первого десятилетия XX в. символизм уже не дал новых поэтических имен. В числе первых, кто выступил против символистской идеологии «раскрытия тайн», «постижения бесконечного» и «мистических озарений», были так называемые акмеисты.

Новое поэтическое содружество, возникшее в среде акмеистов в 1911 г., получило принципиально бытовое, заземленное название «Цех поэтов». В него входили Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н.А. Клюев и др. Общим для этих творцов было утверждение простоты и конструктивной ясности, любовь к предметному миру и вещественной реальности вне разграничений на «прекрасное» и «безобразное».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Обращенность в прошлое: поиски «прекрасной ясности»

Фрагмент 1

Под звуки прошлое встает
И близким кажется и ясным:
То для меня мечта поет,
То веет таинством прекрасным.
А.А. Блок

Фрагмент 2

«На смену символизму идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *акmé* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме». (*Гумилев Н.С.* Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 16—17.)

Фрагмент 3

«Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Земля». (*Городецкой С.М.* Некоторые течения в современной русской поэзии // *Аполлон.* 1913. № 1.)

Фрагмент 4

«Пусть душа ваша цельная или расколота... умоляю вас, будьте логичны... логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... Будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... Любите слово, как Флобер, будьте экономны, в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи, прекрасной ясности, которую я назвал бы кларизмом» (от немецкого слова *klar* — ясный). (*Кузмин М.А.* О прекрасной ясности // *Аполлон.* 1910. № 4.)

Впрочем, далеко не всякая «вещь» считалась акмеистами достойным предметом творчества. Серая будничность, ровно как и революционные лозунги оказались за пределами их художественных пристрастий. Зато ценились интермедии, пасторали, мадригалы, идиллии и соответствующие им образы старинного искусства. Не случайно главным печатным органом акмеистов, начиная с 1909 г., стал журнал «Аполлон» — символ вечной гармонии и красоты.

Но «убежать от жизни», как известно, еще никому не удавалось! В творчество акмеистов проникали и пессимистические настроения, и мотивы заката истории, и темы грядущих катастрофических перемен.

Поэтом, сумевшим гармонично соединить мотивы усталости и растерянности с романтическим отношением к предметам прошлого, был *Г.В. Иванов* (1894—1958), близко связанный с акмеизмом.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ
Лики мастеров искусств в графике и живописи



Н.И. Альтман.
Портрет А. Ахматовой.
1914.



А. Лентулов.
Автопортрет. 1915.



И. Машков.
Автопортрет. 1911.



Б. Григорьев.
Портрет
В.Э. Мейерхольда.
1916.



Л. Бакст.
Портрет
З.Н. Гипшиус.
1906.



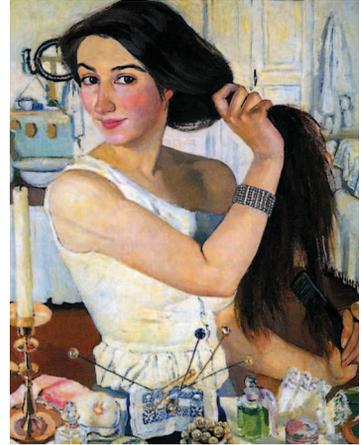
К. Сомов.
Портрет
А.А. Блока.
1907.



М. Врубель.
Портрет
В.Я. Брюсова. 1906.



В. Серов.
Портрет М.Н.
Ермоловой. 1905.



З. Серебрякова.
За туалетным столиком.
Автопортрет. 1909.

Из публикаций «Аполлона»

Фрагмент 1

Ночь светла и небо в ярких звездах.
Я совсем один в пустынном зале;
В нем пропитан и отравлен воздух
Ароматом вянущих азалий.
Я тоской неясною измучен
Обо всем, что быть уже не может.
Темный зал — о, как он сер и скучен! —
Шепчет мне, что лучший сон мой прожит.
Сколько тайн и нежных сказок помнят,
Никому поведать не умея,
Анфилады опустелых комнат
И портреты в старой галерее.

Г.В. Иванов

Фрагмент 2

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат?
Далек закат, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад.
Твой нежный взор, лукавый и манящий, —
Как милый вздор комедии звенящей,

Иль Мариво капризное перо,
Твой нос Пьеро и губ разрез пьянящий, —
Мне кружат ум, как свадьба «Фигаро».
Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных
Веселой легкости бездушного житья!
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

М.А. Кузмин

Фрагмент 3

Отточили кремневый топор,
Собрались под зеленый ковер,
Собрались под зеленый шатер.
Там белеется ствол обнаженный
Там белеется липовый ствол.
Липа, нежное дерево, липа —
Липовый ствол
Обнаженный...

С.М. Городецкий. «Ярила»

Фрагмент 4

Стаи дней и ночей
Надо мной колдовали,
Но не знаю светлей,
Чем в Суэцком канале,
Где идут корабли,
Не по морю, по лужам,
Посредине земли
Караваном верблюжьим <...>

Н.С. Гумилев. «Суэцкий канал»

Фрагмент 5

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленная, — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.
В красной рубашке с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне...

Н.С. Гумилев. «Заблудившийся трамвай»

Фрагмент 6

Айя-София — здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи, подвешен к небесам...
Прекрасен храм, купающийся в мире,

И сорок окон — света торжество.
На парусах, под куполом, четыре
Архангела — прекраснее всего.
И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

О.Э. Мандельштам. «Айя-София»

Мастером блестящих стилизаций и перевоплощений, певцом изысканной галантности аристократического быта и апологетом «прекрасной ясности» вошел в историю Серебряного века уже знакомый нам завсегдатай «Бродячей собаки» *М.А. Кузмин* (1875—1936). Его «переменчивая муза» была то улыбчивой, то жеманной, то бесконечно влюбленной в жизнь.

Как-то А.А. Блок назвал «Цех поэтов» «Гумилевски-Городецким», что вполне соответствовало действительности — и тот, и другой поэты были теоретиками акмеизма. Но если Гумилев безоговорочно принял «классицизм» нового течения, то *С.М. Городецкий* (1884—1967) изначально избрал «особый путь», истоки которого — Древняя Русь. В стилистике его сочинений (сборники «Ярь», «Дикая воля», «Русь», «Ива», «Цветущий посох» и др.) виртуозная ритмика и изощренная «мелодия» стиха навеяны образами монастырской Руси, древним фольклором и языческой мифологией.

Н.С. Гумилев (1886—1921) известен в литературе как певец «конквистадоров», «капитанов», «воинов» Печатью декоративной экзотики, изысканной стилизацией отмечены первые сборники его стихов «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910), с которыми к поэту пришла слава. Гумилеву часто грезились дальние страны, где жизнь удивительна и прекрасна.

Будущее России поэт предвидел в трагическом свете. Его посещало предчувствие близкой смерти¹, которое запечатлелось в его поэзии.

Певцом «вечных» общечеловеческих ценностей можно назвать великого поэта *О.Э. Мандельштама* (1891—1938). В юности он испытал сильное влияние символизма. Однако тяготение к конкретно-вещественному восприятию мира обусловило его последующую близость акмеизму. Поэзия Мандельштама отмечена ощущением гибели старой культуры и вместе с тем преклонением перед величием ее памятников.

¹ В 1921 г. Гумилев был расстрелян большевиками как участник контрреволюционного заговора. В 1991 г. реабилитирован за отсутствием состава преступления.

Дореволюционная поэзия Мандельштама собрана в книгу «Камень», изданную в 1913 г. В те же 10-е годы XX в. раздался в русской поэзии негромкий лирический голос *Анны Андреевны Ахматовой* (наст. фам. *Горенко*, 1889—1966). Так сложилось, что молодую Ахматову мы лучше представляем не по фотографиям, а по знаменитому портрету Н.И. Альтмана, написанному в 1914 г. На этом полотне худая угловатая фигура поэтессы помещена в искусственное пространство и кажется подвешенной в воздухе. Сочетание синего платья и желтой шали, создающее эффектный цветовой контраст, усиливают впечатление значительности ее личности. Изображение говорит о глубоком проникновении художника во внутренний мир героини — необычной, несколько странной, погруженной в себя, но одновременно созерцающей и оценивающей окружающую действительность. Изящество, утонченность, глубина, неповторимость — такой видится Ахматова на портрете, и такой предстает она в своих стихах.

Сочинения Ахматовой кровно связаны с русской поэзией от Пушкина до Блока. В ранний период творчества¹ Ахматова испытала влияние акмеизма: в ее лирике рождались образы, овеянные представлениями об «антикварной», старинной красоте. Однако внутренне Ахматова была мало привязана к «вещной красоте». Реальность она воспринимала прежде всего как фон своих личных переживаний и по сравнению с «мужской поэзией» ее стихи кажутся значительно более замкнутыми на мелкие подробности любовных встреч и разлук.

Строй лирики Ахматовой гармоничен и музыкален. Ее стихи хочется читать нараспев. Порой и современникам казалось: Ахматова на сцене «поет» свои сочинения.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Женская поэзия: продолжение традиции

Было душно от жгучего света,
А взгляды его — как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

А.А. Ахматова

¹ Подробнее о наследии Ахматовой см. в учебниках по русской литературе.

А во сне мне казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.

А.А. Ахматова

На стихи Ахматовой. Впечатление современника

По утрам свободный и верный,
Колдовства ненавижу твои,
Голубую от дыма таверну
И томительные стихи.
Вот пришла, вошла на эстраду,
Незнакомые пела слова,
И у всех от мутного яда
Отуманилась голова.

Г.В. Адамович

А теперь о главном: за антуражем личных потрясений и подробных описаний любовных переживаний в сочинениях Ахматовой скрыта большая «чисто российская» тема: непрочность, дисгармоничность бытия, драматизм жизни, смиренная покорность судьбе. Постоянные спутники ее поэзии — мотивы близкой смерти, несчастий, тоски и душевной боли. И уже с ранних сочинений в ее лирике зазвучала тема пронзительной любви к страждущей Родине.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Женская поэзия: тема Родины

Дай мне долгие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за Твоей Литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

А.А. Ахматова

Жизненный путь Ахматовой был долгим, драматичным. И прошла она этот путь с гордо поднятой головой. Большая часть ее наследия принадлежит истории советской художественной культуры.

Акмеизм в поэзии Серебряного века, о котором мы говорили, показывает: вкус к классическому, традиционному в искусстве «культурного ренессанса» не отменял новаторских поисков и открытий. Новые формы и средства выразительности придавали «моделям прошлого» неповторимый колорит, соединивший «вечное» и «современное». Об этом зримо свидетельствует и архитектура, где склонность к повтору старых стилей сочетается с экспериментальными художественными и инженерными решениями.

В архитектуре Серебряного века можно выделить сразу несколько течений, в которых сошлись тенденции «возврата к прошлому» и смелость нетрадиционных идей. Это прежде всего стиль модерн, близко примыкающий к нему неорусский стиль (рожденный в Москве) и собственно неоклассицизм (преимущественно в Петербурге).

Модерн¹ получил развитие в Европе и Америке еще в конце XIX в. В России его распространение связано с именем выдающегося мастера **Ф.О. Шехтеля** (1859—1926). Он освоил общие конструктивные принципы модерна и сумел внести в свои проекты образы национальной старины. Рассмотрим эти два момента по порядку. Итак, в чем общие принципы модерна? Само название стиля говорит о том, что архитекторы стремились к новизне решений, используя современные технически-конструктивные строительные средства. Но на самом деле образы модерна чаще всего повторяют «старую идею» или элементы древней архитектуры. В основе дома, сооруженного в стиле модерн, лежит принцип «изнутри наружу», т.е. внешние формы здания как бы повторяют облик внутренних помещений. Композиция такого функционального по замыслу здания отличается асимметрией и живописной «неправильностью», свободной текучестью пространства из одного интерьера в другой.

Первые художественные достижения Шехтеля были связаны с «европейским» пониманием модерна. Галерею созданных им московских особняков, воплощающих этот стиль, открывает дом З.Г. Морозовой на Спиридоновке (1893), в котором мастер использовал образы строгой средневековой английской готики². В этом же готическом духе Шехтель оформил интерьеры особняка А.В. Морозова в Подсо-

¹ Модерн — от франц. modern — новейший, современный.

² Панно, рисунок витражей и скульптур в особняке принадлежат художнику М.А. Врубелю.

ненском переулке в Москве. Высшим достижением зодчего в развитии особнякового модерна стал дом А.Н. Рябушинского на Малой Никитской улице Москвы (1900—1902). Это здание свободно раскинулось на небольшом пространстве. Дом Рябушинского принято рассматривать в деталях. Прекрасны цветные оконные витражи, узорчатая ограда, балконная решетка. Во внутреннем убранстве господствуют мрамор, полированное дерево и стекло. В окна, расположенные асимметрично дверям, едва пробивается дневной свет, наполняя особняк игрой мерцающих бликов. Мир этого богатого и удобного жилища принципиально отгорожен своей «вещной красотой» от повседневной суеты. Впрочем, в этом нет ничего нового. Вспомним: англичане всегда говорили: «Мой дом — моя крепость».

Строительство особняков, укрепившее авторитет Шехтеля в среде богатых людей России, не может сравниться с той поистине всенародной известностью, которую принес зодчему проект Ярославского вокзала в Москве (1902—1904). В этом доме в качестве «старины» выступили архитектурные «мотивы» древнерусских храмов. Лицо здания определяет высокий фасад, выходящий на вокзальную площадь (как говорят москвичи, «Площадь трех вокзалов»). В нем традиционные национальные черты русского зодчества не только использованы, но и старательно подчеркнуты архитектором. Если посмотреть на вокзал издали, через площадь, в его планировке увидишь соединение кубических и граненых цилиндрических объемов. Однако они «приглушены» доминирующей над сооружением большой центральной башней, имеющей непомерно высокую кровлю с загнутым козырьком. Кажется, что это даже не башня, а городские ворота или арка, открывающая въезд в старинный русский город. Левая башня кончается шатром, подобно древнерусским храмам XVI в. Многоцветные изразцы вокзала — дань декоративности, вне которой трудно представить русский модерн¹.

¹ В предреволюционное десятилетие в Москве выросло большое количество больших зданий в стиле модерн, занявших опорные точки в традиционной застройке города. Это торговый дом «Мюр и Мерилиз» (сегодня ЦУМ, арх. Р.И. Клейн), здание Делового двора на Варваринской площади (арх. И.С. Кузнецов), Дом дешевых квартир в Гнезниковском переулке (арх. Э.К. Нирнзее), Торговый дом Московского гвардейского общества на Воздвиженке (арх. С.Б. Залесский) и др.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Новации в архитектуре Москвы и Санкт-Петербурга



Ф. Шехтель. Особняк
З.Г. Морозовой
на Спиридоновке
в Москве. 1893.
Фрагмент лестничных
перил



Ф. Шехтель.
Ярославский вокзал в Москве.
1902—1904



Ф. Лидваль.
Азово-Донской банк
в Санкт-Петербурге.
1907—1910.



И. Фомин. Особняк А.А. Половцева.
1911—1913.



Ф. Шехтель. Особняк З.Г. Морозовой
в Москве. 1893.

Петербургский вариант модерна был совсем иным — здесь архитекторы должны были сохранить классицистское лицо города на Неве. В эпоху Серебряного века немало количество своих проектов в духе «модерна-неоклассицизма» осуществил **Ф.И. Лидваль** (1870—1945). Он строил масштабные сооружения, выполняющие функции доходных домов или официальных зданий (Доходный дом И.Б. Лидваль на Каменноостровском проспекте, Доходный дом фирмы «Кодак» на углу Боль-

шой Конюшенной, Азово-Донской банк и др.). В этих проектах декоративность и игра элементами разных стилей, характерная для модерна, поглощается строгой симметрией построек, напоминающих русский ампи́р XIX в. Но были в Петербурге мастера, для которых традиции классицизма казались самодостаточными, не нуждающимися в модернизации. В их числе зодчий **И.А. Фомин** (1872—1936), основоположник архитектурного неоклассицизма. Лучшим его творением по праву считается дом А.А. Половцева на Каменном острове (1911—1913). Перед нами не особняк, но и не дворец, а как бы его копия, напоминающая театральные декорации. В облике дома все говорит о XVIII в.: парадный двор, главный корпус под куполом, разбегающиеся в стороны многочисленные колонны. Однако колонн слишком много и детали здания как бы заслоняют его стройную цельность. Зато внутренняя его часть объемна, удобна, подчинена функциональному замыслу. Это дало повод одному из искусствоведов назвать творение Фомина «виртуозной архитектурной мистификацией XX в.».

Действительно, всякая попытка повторить «вечную красоту», «побывать в прошлом» не только для зодчества, но и для других муз нередко оборачивалась мистификациями, перевоплощениями, образами-масками, короче — театральностью.

Одним из самых ярких явлений русской художественной культуры Серебряного века было творческое объединение «**Мир искусства**», в деятельности которого идеи модерна и неоклассицизма получили блестящее развитие.

История этого объединения начинается в самом конце XIX в. в Санкт-Петербурге с юношеского гимназического, а затем студенческого кружка любителей искусства. Душой молодежной компании, увлеченной идеей самообразования, был будущий искусствовед и живописец А.Н. Бенуа. В 1890 г. к кружку присоединился приехавший в столицу из провинции **С.П. Дягилев** (1872—1929), антрепренер, вдохновитель и организатор практической деятельности «**Мира искусства**». Процесс накопления творческих сил был недолгим. В начале 1899 г. в свет вышел первый номер журнала под названием «**Мир искусства**»¹, который открывался статьей с проблемным заголовком «Сложные вопросы». Текст статьи оказался не столько сложным, сколько смелым и полемичным. Авторы (С.П. Дягилев и Д.В. Филосов) утверждали, что для наступающего XX в. неприемлемы многие художественные традиции, доставшиеся в наследство от русского

¹ Журнал выходил с 1899 по 1904 г. Объединение просуществовало с перерывами с 1898 по 1924 г.

классического искусства. Особенно резкой критике подверглись установки «утилитаризма» (реализма), идеологами которого были названы Н.Г. Чернышевский, Д.И. Писарев и Л.Н. Толстой. Поклонение «жизни и правде» отвергалось как неверная теоретическая посылка, приведшая русское искусство в состояние упадка.

Следует заметить, что при всей заносчивой спорности выдвинутых положений, сами художники «Мира искусства» (и в этом мы далее убедимся) всегда служили России, и помыслами, и реальными делами. Служение это ко многому обязывало. В годы, когда русское общество стояло на пороге кровавых событий революции и гражданской войны, мирискусники призывали беречь Красоту и воспитывать в людях способность к ее восприятию.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Мир искусства»



В. Серов.
Похищение
Европы. 1910.



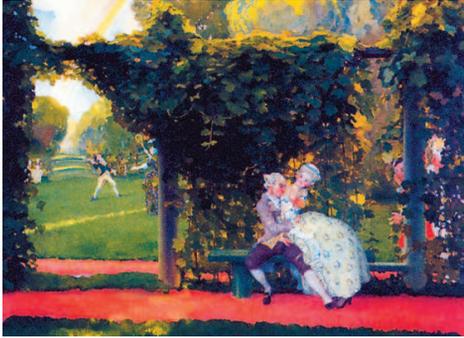
В. Серов.
Портрет
княгини
З.Н. Юсуповой.
1902.



В. Серов. Петр I. 1907.



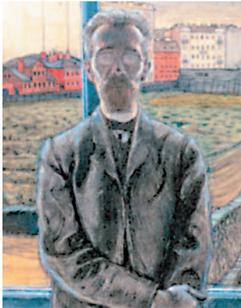
А. Бенуа. Прогулка короля. 1906.



К. Сомов.
Осмеянный поцелуй. 1908.



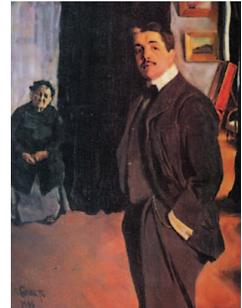
К. Сомов. Дама в голубом.
1897—1900.



М. Добужинский.
Человек в очках.
Портрет
К.А. Сюннерберга.
1905—1906.



Н. Рерих. Заморские гости.
1901.



Л. Бакст.
Портрет
С.П. Дягилева
с няней. 1906.



Б. Кустодиев. Купчиха за чаем. 1918.



Б. Кустодиев. Масленица. 1919.

*Из журнала «Мир искусства»
Союз муз*

«Я считаю, что под “Миром искусства” следует подразумевать... некий коллектив, который жил своеобразной жизнью особыми интересами и задачами, старался разными средствами воздействовать на общество, пробудить в нем желаемое отношение к искусству, понимая это в самом широком смысле, т.е. со включением литературы и музыки». (*Бенуа Н.А. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980.*)

Чтобы представить этот коллектив, т.е. собрать имена всех, кто хотя бы временно входил в объединение, участвовал в художественных выставках или театральных постановках, то пришлось бы назвать большинство выдающихся живописцев, поэтов и композиторов начала XX в. Поэтому целесообразнее обратиться к персоналиям тех, кто составил ядро «Мира искусства» и существенно повлиял на его деятельность.

Одним из самых авторитетных членов редколлегии журнала «Мир искусства» был **В.А. Серов** (1865—1911), который включился в жизнь объединения не только организационно, но и творчески. Несмотря на свою молодость, это был уже маститый художник, который обладал непререкаемым авторитетом в профессиональной среде. Серов прожил всего 45 лет, и после его смерти немало спорили: кто он — последний русский классик или первооткрыватель нового искусства XX столетия. Думается, что мастер соединил эти две эпохи, совершив естественный переход от традиции реализма к мирискусническим идеалам. И сделал он это без шумных деклараций и саморекламы, путем огромного напряженного труда.

Наследие Серова необычайно многолико и разнообразно и отражает неустанные поиски новых средств выразительности. В молодости, как уже говорилось, художник был связан с Абрамцевским художественным кружком. Если сравнить его раннюю работу «Девочка с персиками» (1887, написана в подмосковном Абрамцеве, позировала 12-летняя Верочка Мамонтова) с более поздними полотнами, то кажется, что создавали их разные живописцы. Мастер никогда не был доволен собой и постоянно шел вперед ценой отказа от завоеванных позиций. Есть Серов-портретист — зоркий аналитик, знаток человеческих характеров (портреты К.А. Коровина, И.И. Левитана, великого князя Павла Александровича, З.Н. Юсуповой, М.Н. Ермоловой). Есть Серов — крестьянский бытописатель («Баба в телеге», «Баба с лошастью», «Полоскание белья», «Стригуны на водопое»). Есть Серов — историк России («Петр I»). Есть Серов, приобретший в конце жизни

славу мастера модерна. Пример тому — полотно «Похищение Европы» (1910), несущее аромат архаического греческого искусства.

Одна из последних работ Серова — портрет графини О.К. Орловой (1911). На полотне — красивая аристократка, умеющая с великолепной небрежностью носить дорогие украшения и меха. Несколько вычурная поза Орловой лишь углубляет «антикварный» привкус портрета, стиль которого восходит к эпохе классицизма.

А.Н. Бенуа (1870—1960), внесший своими искусствоведческими трудами большой вклад в развитие принципов мирискусничества, был одаренным художником. Свою первую большую серию работ «Последние прогулки Людовика XIV» (1897—1898) Бенуа сделал в Париже, вдохновившись реликвиями французской придворной жизни XVII — начала XVIII столетия.

Следующая «Версальская» серия работ (1906) написана уверенной рукой зрелого художника. Среди лучших картин — «Купальня маркизы», «Прогулка короля», «Итальянская комедия», «Король». В этих полотнах переплелись мечта о «прекрасном прошлом» и горькая ирония, рожденная мыслью о тленности и быстротечности жизни. В картине «Прогулка короля» дорога, по которой медленно двигаются — Людовик XIV и его свита, воспринимается как помост театральной сцены, уводящей в небытие воскресшие в памяти образы далекой истории. Наблюдают этот уход «вечно живые» веселые каменные амурчики, живописно развалявшиеся на помосте фонтана.

В те же годы «галантная тема» зазвучала у **К.А. Сомова** (1869—1939). Постоянный круг образов живописца — дамы и кавалеры, оказывающие друг другу знаки внимания («Вечер» — 1902; «Осмеянный поцелуй» — 1908; «Арлекин и дама» — 1912 и др.). Мир полотен Сомова — двойственный, театральный, порой ироничный, и в нем часто трудно уловить грань между истинной красотой, которой любитесь художник, и пошлой подделкой, мишурой, вызывавшей у него лишь усмешку.

Большого мастерства достиг Сомов в искусстве портрета. Современников поразила, например, психологическая точность, с которой запечатлел художник облик А.А. Блока, уловив мертвенную неподвижность его лица. В числе самых знаменитых работ Сомова — «Дама в голубом» (1897—1900). Он не назвал свое творение портретом, хотя известно, что на полотне изображена соученица Сомова по Петербургской Академии художеств Е.М. Мартынова, рано умершая от туберкулеза. Это объяснимо замыслом работы, где героиня представлена в одежде эпохи Николая I, а парк, водоем, музицирующие вдалеке кавалер и дама явно почерпнуты из екатерининских времен XVIII в. По-

добная переключка прошлого и настоящего усиливает вневременной образ трагизма и страдания одинокой женщины, с грустью устремившей взгляд «в никуда».

М.В. Добужинский (1875—1957) привнес в наследие мирискусников вовсе не свойственную ему тему — современный город. Северные европейские Лондон и Амстердам, теплый Неаполь, провинциальный Вильно виделись мастеру почти одинаково и вовсе не с праздничной стороны. Он изображал «гримасы города», где дома глядят тусклыми глазницами окон, а темные дворцы напоминают глухие колодцы («Человек в очках» — 1905—1908; «Окно парикмахерской» — 1908). «Человек в очках» — портрет, написанный с известного критика и поэта Константина Эрберга (Сюннерберга), но художника в этой работе не слишком занимало сходство с оригиналом. Он изобразил человека как такового, горожанина, вписанного в уродливую действительность индустриального полиса-спрута, медленно пожирающего своих жителей. Об этом говорит «маска смерти», которую носит «человек в очках» — на его лице явственно выступают контуры голого черепа.

Союз художников-мирискусников «первого поколения» перестал существовать в 1904 г. Но уже в 1910 г. петербуржцы возродили объединение, во главе которого стал **Н.К. Рерих** (1874—1947). У этого мастера была своя тема, которой другие мирискусники почти не касались, — древние славяне, Русь языческая и православная. Образованный археолог, автор многих работ по истории славянской культуры, Рерих никогда не ставил знак равенства между научным и художественным творчеством. Полотна художников наполнены тайной, мистицизмом, причастностью к непостижимому, легко переходящими в религиозное чувство.

Первые произведения Рериха из цикла «Начало Руси» появились в конце 1890-х годов. Среди ранних работ выделяются полотна, приобретшие широкую известность: «Гонец. Восстал род на род» (1897), «Город строят» (1902), «Заморские гости» (1902). С течением времени картины Рериха становятся все более символическими, а историческая достоверность уступает место условности, декоративности, и элементам стилизации под древнерусскую иконопись («Сеча при Керженце», «Покорение Казани» — обе 1913). Увлечение Индией, изучение восточных религий и мистических учений, путешествия по азиатским странам и Тибету определили тематику и образный строй зрелого творчества художника, выходящего за пределы Серебряного века.

Б.М. Кустодиев (1878—1927) привнес в мирискусничество русскую тему, овеянную идеализацией национального начала. В 1906 г.

художник написал картину «Ярмарка». На полотне — типичная сценка из простонародного быта, который когда-то передвижники видели чаще всего в черном цвете. У Кустодиева показана не бедность и убогость, а светлый и красочный мир, радующий глаз изобилием вещей, сделанных умело и красиво (грабли, кадушки, валенки, детские игрушки, на которые засмотрелась нарядно одетая девчужка, и др.). Яркой многоцветностью и жизненной достоверностью деталей отличается и другая его работа — «Купчихи» (1912). Героини полотна важно расположились на фоне привлекательных витрин с фруктами и кренделями. Художник чуточку иронизирует над слишком объемными формами этих провинциальных дам. Однако смех его добр и вовсе не нарушает общего впечатления от благополучия, достатка, душевного равновесия и здоровья, которое излучают его персонажи. Кустодиев и в дальнейшем не изменит русской теме, продолжая живописать деревенские базары и гуляния, сцены из купеческой жизни и особенно купчих — пышнотелых красавиц, церемонно пьющих чай или гуляющих в сопровождении слуг.

Среди работ *Л.С. Бакста* (наст. фамилия *Розенберг*, 1866 — 1924) наиболее интересными кажутся портреты (В.В. Розанова — 1901; Андрея Белого — 1905; С.П. Дягилева с няней — 1906; Зинаиды Гиппиус — 1906), в которых художник сумел достичь точного графического рисунка и проникновения в характер своих моделей. Влияние стиля модерн особенно заметно в его картине «Древний ужас» (1908). Полотно посвящено крушению древней цивилизации под воздействием мировых катаклизмов. На его переднем плане Бакст поместил величавую архаичную Афродиту с загадочной улыбкой на устах, словно не замечающую происходящего. Тем самым, возможно, художник выразил мирискусническую идею о нетленности и вечности истинной красоты.

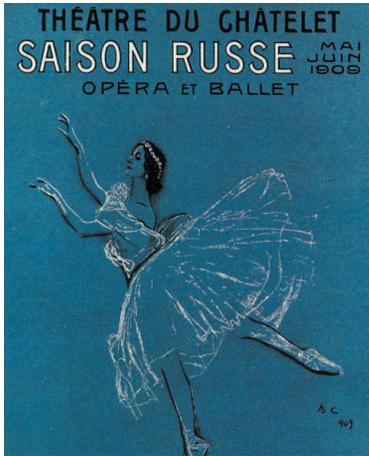
Признанными шедеврами Бакста стали его декорации и эскизы костюмов к театральным спектаклям «Мира искусства». В этом деле Бакст не был исключением: почти все художники, о которых ранее шла речь, многое сделали для театра. Но прежде чем говорить об этих спектаклях, вернемся к началу нашего разговора о мирискусничестве и обратим внимание на личность С.П. Дягилева. Документы, относящиеся к его биографии (письма, мемуары современников, газетные заметки), полны домыслов и несправедливых суждений. Объясняется это разными причинами: здесь и неприятие его деятельности со стороны представителей иных художественных течений, и трудный характер Дягилева, и обычная зависть к его успеху и славе. Многие считали антрепренера очень богатым человеком, составившим капи-

тал за счет талантливых мастеров искусства. Но есть достоверное свидетельство: Дягилев умер в Венеции не оставив ни гроша, и был похоронен на средства французских меценатов. Выходит, что все «немыслимое состояние», о котором трубила пресса, он потратил на мир искусства в самом широком значении этого слова.

Биография Дягилева имеет две важнейшие кульминации. Первая связана с живописью. Именно он организовал в России выставки русских художников под эгидой журнала «Мир искусства» на рубеже XIX—XX вв. В 1904 г., когда объединение мирискусников-живописцев временно распалось, Дягилев нашел прекрасное применение своему грандиозному таланту — он вывез русское искусство в Париж. «Русские сезоны», ежегодно проходившие в столице Франции с 1904 по 1914 г., стали второй, самой яркой кульминацией антрепренерской деятельности Дягилева. Он открыл Западу шедевры древнерусской иконописи, портретной живописи XVIII в., русской классической музыки, познакомил европейцев с последними новинками, созданными отечественными художниками и композиторами¹.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русские сезоны



В. Серов. Анна Павлова в роли Сильфиды. 1909.



Л. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы к балету И. Стравинского «Жар-птица». 1910.



¹ В 1911—1913 гг. на основе «Русских сезонов» была создана труппа «Русский балет Дягилева», которая гастролеровала по Европе и Америке. Просуществовала до 1929 г., оказав большое влияние на развитие мировой хореографии XX в.



Н. Рерих.
Эскиз костюма
девушки к балету
«Весна священная».
1913.



А. Бенуа. Эскиз
костюма Балерины
к балету
И. Ф. Стравинского
«Петрушка». 1911.



А. Бенуа.
Эскиз костюма
Арапа к балету
И.Ф. Стравинского
«Петрушка». 1911.

Впервые русский музыкальный театр предстал на суд французской публики в 1908 г., когда состоялась премьера оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов». Успех русской музыки в «столице мира» был оглушительным. Пресса особенно хвалила художника спектакля А.Я. Головина и исполнителя партии Бориса Годунова Ф.И. Шаляпина. Эти выдающиеся мастера были достойны своей славы.

А.Я. Головин (1863—1930) — разносторонне одаренный художник, изначально тяготеющий к прикладному и монументально-декоративному искусству. Его расцвет как театрального декоратора удачно совпал с дягилевскими «Русскими сезонами». В творчестве Головин был настоящим «диктатором», выдвигая перед режиссерами, с которыми сотрудничал¹, свое видение спектакля. К «Борису Годунову» он создал декорации, акцентирующие национальную идею оперы. Памятью об этом спектакле стал знаменитый портрет Ф.И. Шаляпина в роли преступного царя, запечатленный художником.

¹ Например, в оформлении спектакля В.Э. Мейерхольда «Маскарад» (по М.Ю. Лермонтову) Головин выделил психологическое начало (декорации сцены соответствовали внутреннему состоянию героев).

Ф.И. Шаляпин (1873—1938), гениальный певец и оперный артист, обладал глубоким басом выразительного «бархатного» тембра. Его жизнь трагически «распалась» на «русский» и «зарубежный» периоды — в 1922 г. Шаляпин уехал из Советской России. В дореволюционные годы большинство своих партий он впервые исполнил на сцене Московской частной оперы С.И. Мамонтова (1896—1899); выступал на подмостках Большого и Мариинского театров, участвовал в «Русских сезонах», много гастролировал. Поборник реалистического «перевоплощения в образ», Шаляпин создал на театральной сцене целую галерею психологически точных персонажей (Мефистофель в опере А. Бойто «Мефистофель» и в опере Ш. Гуно «Фауст», Мельник в опере Даргомыжского «Русалка», Иван Сусанин в опере Глинки «Жизнь за царя» и др.). Партия Бориса Годунова, исполненная в «Русских сезонах», считалась одной из лучших в его репертуаре.

Триумф «Бориса Годунова» убедил Дягилева в правильности избранного пути. Показать Западу «в русском русском» Дягилев решил все же не в опере, а в балете, причем в балете новом, синтетическом по своей сути, созданном совместными усилиями лучших хореографов, живописцев и, конечно же, композиторов.

Гармоничное взаимодополнение музыки, изобразительного искусства и танца! Идеальное воплощение чистой красоты! За этот союз прекрасных муз, по выражению А.Н. Бенуа, «наше поколение готово было положить свою душу...» Результатом «русского чуда», как называли дягилевскую антрепризу парижане, стало рождение балета XX в., который из пышного придворного спектакля превратился в искусство, способное выразить и философскую драму, и сатиру, и шарж. Среди тех, кто участвовал в создании дягилевских спектаклей, выдающиеся художники (А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, М.Ф. Ларионов, Н.К. Рерих, Н.С. Гончарова и др.), артисты балета (Т.П. Карсавина, М.Ф. Кшесинская, В.Ф. Нижинский, Е.В. Гельцер и др.), хореографы (М.М. Фокин, Дж. Баланчин, Л.Ф. Мясин и др.). Символом «Русских сезонов» стал образ выдающейся балерины **А.П. (Матвеевны) Павловой** (1881—1931), запечатленной на рисунке В.А. Серова.

Красочное, экзотическое зрелище, задуманное Дягилевым и его единомышленниками, предполагало музыку, соотносимую с выразительностью новой живописи и танца. Композитором, гениально уловившим мирискуснический идеал балета, стал **И.Ф. Стравинский** (1882—1971), «открытый» Дягилевым в Петербурге.

Стравинский родился в семье музыканта. Его отец был известным солистом Мариинского театра. Родители хотели дать сыну юридическое образование, но одаренный юноша тянулся к музыке. Занятия с

Н.А. Римским-Корсаковым, которого Стравинский называл «духовным отцом», окончательно укрепили желание стать композитором-профессионалом, а встреча с Дягилевым определила его дальнейшую судьбу. В 28-летнем возрасте Стравинский обрел европейское имя, сочинив по заказу Дягилева балет «Жар-птица», показанный в рамках «Русских сезонов» 1910 г. Красочные, пряные гармонии музыки этого балета словно «копируют» невиданную роскошь декораций и костюмов, выполненных по эскизам художников А.Я. Головина и Л.С. Бакста — так оценили творение молодого автора знатоки. Следующий балет Стравинского под названием «Петрушка» был показан ровно через год и имел еще больший успех. Сценарий балета композитор писал вместе с А.Н. Бенуа, хореографию разработал М.М. Фокин, образ Петрушки с блеском воплотил на сцене В.Ф. Нижинский.

Сюжет «Петрушки» — обыкновенная любовная история, правда, случившаяся не с людьми, а с балаганными куклами. Петрушка, влюбленный в Балерину, в ярости кидается на своего счастливого соперника Арапа и... погибает. Вот, собственно, и все. Но в балете эта банальная «кукольная трагедия» обретает совсем иной смысл. Разворачивается она на фоне «всамделишной» народной жизни.

По сравнению с живым, трепетным, эмоциональным Петрушкой людской мир балета предстает масочным, театральным. Страдания одинокого героя куклы, эксцентрического и одновременно романтического, ярко констатируют с картинами обезличенного народного гуляния, где в музыке звучат то гармошечные наигрыши, то народные песни.

Карнавальный шум безудержного веселья, пестрота, яркость, «лубочность» этого действия в сочетании с выразительными образами оживших «вещей» — все это уже было и в русской поэзии, и в русской живописи Серебряного века. Однако Стравинскому удалось не только повторить в звуках русский модерн, но и открыть новые средства музыкальной выразительности — ритмы, мелодику, тембровые краски и гармонии, выдвинувшие его в ряд композиторов-новаторов XX в.

Следующий балет Стравинского «Весна священная», представленный в «Русских сезонах» 1913 г., провалился: парижская публика не была готова к слишком смелым звучностям и ритмам, с помощью которых композитор запечатлел таинственный языческий мир Древней Руси. Зрелое творчество Стравинского совпало с годами эмиграции, но многие его сочинения так или иначе были связаны с русской темой. На склоне лет прославленный мастер, всегда считавшийся «гражданином мира», признался: «У человека одно место рождения, одна родина... и место рождения является главным фактором его жизни».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите, какие явления русской художественной культуры Серебряного века свидетельствуют о тяготении мастеров к «вечной красоте», к искусству прошлых эпох.
 2. Составьте доклад о поэтах, относящихся к акмеизму (повторение пройденного по литературе).
 3. Объясните, как вы понимаете стиль модерн в архитектуре. Приведите примеры творений зодчих Серебряного века, ориентировавшихся на этот стиль. Назовите, по возможности, здания вашего города, которые можно отнести к стилю модерн.
 4. Когда и где возникло творческое объединение «Мир искусства»? Какие темы и сюжеты представлены в живописи мирискусников?
 5. Что вам известно о «Русских сезонах» в Париже и роли С.П. Дягилева в их организации? Назовите имена выдающихся художников, композиторов, артистов балета и хореографов, которые сотворили новый синтетический балет.
 6. Поясните, почему неоклассицизм Серебряного века можно назвать «целительным». Каким тенденциям противостояли поборники «чистого искусства»?
 7. Составьте сообщение на тему: «Поиски “вечной красоты” в искусстве Серебряного века» (творческое задание).
-
-

ТЕМА 12 ОБРАЗ РОССИИ В ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

*О Русь! в тоске изнемогая,
Тебе слагаю гимны я.
Милее нет на свете края,
О родина моя!*

Ф.К. Сологуб

*Рыдай, буревая стихия,
В столбах громового огня!
Россия, Россия, Россия, —
Безумствуй, сжигая меня!*

А. Белый

Крупнейший философ Серебряного века П.А. Флоренский как-то сказал: «...в минуты вдохновения поэта... глубинные слои духовной

жизни прорываются сквозь кору чуждого им мировоззрения нашей современности, и внятным языком поэт говорит о невнятной для нас жизни...» Из этих «глубинных слоев духовной жизни» вошла в русскую художественную культуру тема Родины. На протяжении столетий любовь к России окрыляла «минуты вдохновения» не только поэтов, но и композиторов, живописцев, скульпторов, зодчих. Родина для великих творцов русского искусства — это не «страна проживания», но прежде всего особое место на земле, с которым срослось все существо мастера, его радости и горести, желания сердца и душевная боль. Романтически-возвышенное чувство единения с родной природой, с простым народом, с его прошлым и будущим не исчезло в бурном развитии художественной мысли «русского духовно-культурного ренессанса». И на фоне творения «новых миров» образ России в искусстве Серебряного века выделяется своей глубиной, одухотворенностью и многоликостью.

С особой страстностью размышляли о судьбе России поэты-символисты. В их сочинениях ожили традиционные «некрасовские» образы дремлющей, непознанной, страдающей Руси.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Родная земля в поэзии и живописи: духовные ориентиры



И. Левитан.
Владимирка. 1892.



И. Левитан. Над вечным покоем. 1894.



И. Левитан. Золотая осень.
1895.



И. Левитан. Осенний пейзаж.
1897.

Фрагмент 1

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотою тайна,
А в тайне — ты почишь, Русь.
А.А. Блок. «Русь»

Фрагмент 2

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...
Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые, —
Как слезы первые любви!
А.А. Блок. «Россия»

Фрагмент 3

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.
Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать .<...>
А. Белый. «Отчизна»

Фрагмент 5

О Русь! забудь былую славу:
Орел двуглавый сокрушен,
И желтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамен.
Смирится в трепете и страхе
Кто мог завет любви забыть...
И третий Рим лежит во прахе,
А уж четвертому не быть.

В.С. Соловьев. «Панмонголизм»

Фрагмент 6

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана,
Над тобою, о родная страна!
И смеется, носясь над тобой, Сатана,
Что была ты Христовой звана:
«Сколько в лесе листов, сколько в поле крестов:
Сосчитай пригвожденных христов!
И христом твой — сором: вот идут на погром —
И несут его стяг с топором»...
И ликует, лобзая тебя, Сатана:
Вот лежишь ты красна и черна;
Что гвоздиные свежие раны — красна,
Что гвоздиные язвы — черна.

В.И. Иванов. «Язвы гвоздиные»

Фрагмент 7

Стаи птиц. Дороги лента.
Повалившийся плетень.
С отуманенного неба
Грустно смотрит тусклый день.
Ряд берез, и вид унылый
Придорожного столба.
Как под гнетом тяжелой скорби
Покачнулася изба.
Полусвет и полусумрак, —
И невольно рвешься вдаль,
И невольно давит душу
Бесконечная печаль.

Д. Бальмонт. «Родная картина»

Другой, сокровенный, лирический лик России представлен в поэтических образах, словно иллюстрирующих удивительное соответствие между безграничностью, бесконечностью русской души, отмеченное философом Н.А. Бердяевым. Эти картины российских далей овеяны любовью, грустью и щемящей сыновней нежностью.

Неписанный «закон» единения земли и души нашел свое выражение и в русском изобразительном искусстве.

«Левитановский пейзаж», — порой говорим мы, замороженные красотами природы среднерусской полосы — поникшими березками, уютными перелесками, безбрежными далями уходящей в небо равнины. Эти ассоциации с творениями великого живописца *И.И. Левитана* (1860—1900) отнюдь не случайны. Он вошел в историю русской художественной культуры как создатель пейзажа-настроения, в котором деревья, травы, вода и даже сам воздух одухотворены незримым присутствием человека, созвучны его мыслям и переживаниям. Короткая жизнь Левитана была яркой и плодотворной. Ученик А.К. Саврасова и В.Д. Поленова, он прославился рано, создав в девятнадцатилетнем возрасте картину «Осенний день. Сокольники» (которую тут же приобрел чуткий на таланты П.М. Третьяков). Полотно открыло способность молодого мастера выражать через пейзаж глубокие лирические чувства, грустные и нежные, подобные русской природе или протяжной русской песне.

Самый плодотворный период жизни Левитана начинается с конца 1880-х годов, когда появились такие пейзажи-настроения, как «Березовая роща», «После дождя», «Плес», «Заросший пруд», «Вечер. Золотой Плес» (все в 1889 г.). В 90-е годы XIX в. Левитан еще более уверенно отходит от конкретных ландшафтных зарисовок и создает обобщенные поэтические образы Родины, сопоставимые с традиционными народными представлениями о красоте и Божией благодати, разлитой по русской земле («Вечерний звон» — 1892; «Золотая осень» — 1895 и др.).

«Владимирка» — так называли на Руси скорбный путь, по которому испокон веков шли в Сибирь каторжане. На левитановском полотне с тем же названием (1892) нет людей. Дорога пустынна, лишь где-то вдаль маячит незаметная фигура странницы да белеет у горизонта маленькая церквушка. Кажется, что уходящая вдоль «Владимирка» не имеет ни начала, ни конца. И от этой бесконечности веет грустной безысходностью и холодком смерти.

Дороги, церкви, мостики, могилы, избы — все это в полотнах Левитана напоминает о человеке, чье пребывание на земле подобно мигу по сравнению с вечной жизнью первозданной природы. Быть может, поэтому пейзажи художника располагают не только к любованию, но прежде всего к раздумьям о бренной суете мира на фоне величавой бесконечности мироздания. «Над вечным покоем» (1894) — одна из самых философских картин Левитана. Огромное водное пространство, деревянная церковь на высоком прибрежном обрыве, покосившиеся

от времен и ветров кладбищенские кресты. Край косогора навевает мысли о конце человеческого бытия. Этому настроению вторят свинцовые тучи, нависшие над водой. И лишь маковка с крестом, венчающая православный храм, вселяет в душу луч надежды.

Тема Родины в изобразительном искусстве Серебряного века то переплетается с историческими и фольклорными сюжетами, то преломляется сквозь призму православных религиозных образов. С миром русской сказки, воплотившей исконно народные представления о добре, красоте и счастье, связано творчество большого мастера **В.М. Васнецова** (1848—1926), упоминавшегося нами ранее в связи со строительством церкви в подмосковном Абрамцево (см. тему 8). Свой путь в искусстве художник начинал с картин жанрового содержания, представленных в начале 70-х годов XIX в. на выставках передвижников. Однако эти работы не принесли мастеру особого успеха. Лишь с созданием полотна «Витязь на распутье» (1880) Васнецов нашел себя, полностью погрузившись в образы народного эпоса, воссозданию атмосферы которого способствовал его яркий декоративный дар. Искусное использование орнаментов народных костюмов, умение передать общий красочный колорит сказок и былин придают полотнам художникам неповторимый оттенок подлинности, созвучности популярным фольклорным образам. «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880), «Аленушка» (1881), «Богатыри» (1881—1898) — эти работы, возродившие, по словам С.П. Дягилева, национально-русский дух, и сегодня остаются самыми популярными творениями отечественной живописи.

«Нужно заметить, что если человечество до сих пор сделало что-либо высокое в области искусства, то только на почве религиозных представлений», — писал В.М. Васнецов. С этими словами мы откроем еще одну, гораздо менее известную страницу его творчества — церковную живопись. Васнецов имел за плечами не только годы учебы в Петербургской Академии художеств (1868—1875), но и религиозное образование (в молодости учился в духовной семинарии г. Вятка). Это помогло ему проникнуть в глубинный смысл религиозной живописи, призванной воплощать высшие человеческие идеалы.

Биография Васнецова как церковного живописца была богатой. В середине 80-х годов XIX в. художнику было предложено расписать Владимирский собор в Киеве. Работа, в которой участвовали А.М. Васнецов (старший брат В.М. Васнецова), М.В. Нестеров и другие мастера, длилась десять лет. Васнецову принадлежат росписи¹ купола

¹ Росписи производились масляными красками по штукатурке.

(«Христос-Вседержитель»), барабана («Преддверие рая»), парусов (евангелисты), апсиды («Богородица с младенцем», «Пророки», «Отцы церкви»), сводов главного нефа («Распятие», «Бог-Саваоф») и др. Всего же Васнецовым было выполнено 15 композиций и 30 отдельных фигур святых. Одновременно с росписями Владимирского собора художник сделал шесть эскизов, а потом и оригиналов мозаик для храма Спаса на Крови в Петербурге. В числе его последних церковных работ две иконы для главного иконостаса грандиозного собора Александра Невского в центре Софии (1912). Таков результат огромного, поистине титанического труда мастера, сравнимого с достижениями крупнейших древнерусских иконописцев.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Русь молящаяся (продолжение традиций)



В.М. Васнецов.
Христос-
Вседержитель.
Роспись купола
Владимирского
собора в Киеве.
1885—1896.



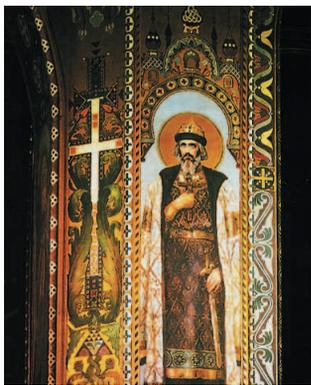
В.М. Васнецов.
Богородица с
младенцем.
Роспись апсиды
Владимирского
собора в Киеве. ▶



В.М. Васнецов.
Радость праведных
о Господе (фрагмент).
Роспись
барабана Владимирского
собора в Киеве.
1885—1896.



В.М. Васнецов.
Святой князь.
Роспись Влади-
мирского собора
в Киеве. ▶





М. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890.



М. Нестеров. Юность преподобного Сергия. 1892—1897.



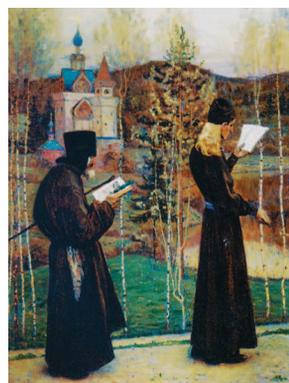
М. Нестеров. Пустынный. 1889.



М. Нестеров. Путь к Христу. Роспись храма Марфо-Мариинской обители в Москве. 1910—1911



М. Нестеров. На Руси (Душа народа). 1916.



М. Нестеров. Под Благовест. 1895.

Церковная живопись Васнецова легко узнаваема. «Русская Богородица», «Русский Христос» — так хочется назвать образы васнецовской иконописи, запоминающиеся широко открытыми, чистыми, по-детски наивными глазами. В работах художника есть простота, красота и эпическая мощь, перекликающаяся с настроем русских былин и сказок. Ориентация на «христианизированный фольклор» (термин Г.К. Вагнера) была глубоко продуманной и выстраданной. Васнецов считал, что «именно русскому художнику суждено найти образ Мирового Христа».

М.В. Нестерова (1862—1942) долгое время считали «подражателем» Васнецова, что совершенно не соответствовало действительности. К концу XIX в. этот художник был уже сложившимся мастером, создателем оригинальных полотен и избравшим вполне самостоятельную стезю в живописи Серебряного века.

«В самом пустынноике найдена такая теплая и глубокая черточка умиротворенного человека... Вообще картина веет удивительно душевной теплотой», — так оценил нестеровскую работу «Пустынноик» (1889) В.М. Васнецов. С этого полотна начался для Нестерова этап зрелого творчества, посвященного монашеской и монастырской России, храмовых росписей и картин на религиозно-философские темы.

Считается, что в «Пустынноике» художник реалистически воплотил образ старого монаха, ведущего уединенную жизнь в полной гармонии с окружающей средой. Но эта оценка нуждается в дополнении. Еще раз внимательно прочитав прозорливый отзыв В.М. Васнецова (см. выше), обратив внимание на словосочетание «умиротворенный человек», дающее ключ к постижению смысла нестеровского шедевра. Слитность с тихой северной русской природой — это лишь внешнее проявление высокой духовности старика-пустынноика. Гораздо важнее, что Нестерову удалось передать внутреннее состояние человека, смиренного молитвами и постом, душа которого полна кроткой любви к Богу и людям.

Состояние душевной умиротворенности и чистоты — это тот лейтмотив, которым пронизано все творчество Нестерова. Известная картина «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890) посвящена эпизоду из жития великого русского святого преподобного Сергия Радонежского (в миру — Варфоломея). На полотне изображен старец, передающий мальчику Варфоломею просфору, а вместе с ней награждающий его способностью к учению и просветлению. «Сие дается тебе знамение благодати Божией и для разумения Святого Писания», — наставляет он совсем еще юного отрока. Торжественность этого момента подчеркнута осенним типично русским пейзажем: перелесок со старой церк-

вушкой на краю, зеленое, еще не убранное капустное поле, холм с редкими деревьями, речка, дорога... Тишина, покой, благодать! Кажется, что на широких просторах русской земли звучит тихий церковный хоровой напев. Этими же настроениями напоены полотна «Под благовест» (1895), «Великий постриг» (1898), «Молчание» (1903).

В течение многих лет, вплоть до революционного переворота 1917 г., Нестеров упорно искал свой стиль религиозной живописи, стараясь преодолеть условную грань между церковным и светским искусством. Спустя два года после «Видения...» он вернулся к образу Сергия Радонежского в картинах «Юность преподобного Сергия» (1892—1897), «Труды преподобного Сергия» (1896—1897), «Преподобный Сергий Радонежский» (1899), используя при изображении святого иконописные приемы. В то же время художник активно работал в монументальной церковной живописи (росписи Владимирского собора в Киеве¹, мозаики храма Спаса на Крови в Петербурге и др.), привнося в нее много нового, почерпнутого из собственного жизненного опыта.

Особое место среди творения Нестерова занимают фрески Покровской церкви Марфо-Мариинской обители на Ордынке в Москве (1910—1911), выполненные по заказу великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой². У входа в храм на его западном фасаде выделяется своей традиционной строгостью лик Спаса Нерукотворного — мозаика, сделанная по эскизу Нестерова. Внутри церкви привлекает внимание огромная композиция «Путь к Христу» — талантливое «переложение» на русский лад идеи целительной силы Христовой веры. На картине на фоне нежных «девичьих» березок изображен народ, идущий к Христу — своему единственному защитнику, спасителю и целителю. Во главе процессии — сестры Марфо-Мариинской обители. Они, по словам художника, «ведут: указывают людям Христа, являющегося этим людям в их печалях и болезнях душевных и телесных, среди светлой русской природы. Люди эти не есть только “люди русские” ни по образу, ни по костюмам... (такова идея общины — евангельская, общечеловеческая)».

Параллельно с росписью Покровского храма Нестеров работал над большим полотном «На Руси» (другое название — «Душа народа»),

¹ Во Владимирском соборе кисти Нестерова принадлежат росписи «Рождество Христово», «Воскресение Христово», «Св. Михаил» и др.

² Е.Ф. Романова основала монастырь после гибели от рук террориста-эссера своего мужа великого князя С.А. Романова. На территории обители был лазарет для раненых. Е.Ф. Романова была убита в 1918 г. Канонизирована Русской православной церковью.

воплотив в нем свою глубокую веру в великое духовное будущее России. По свидетельству художника, основная мысль этой картины заключена в словах Иисуса Христа, запечатленных в евангельском тексте: «Блаженны алчущие и жаждущие правды, яко тии насытятся» (Евангелие от Матфея, Нагорная проповедь, стих 5).

Последнее творение мастера, близкое религиозной теме, — картина «Философы», изображающая двух крупнейших мыслителей русского «духовного ренессанса» П.А. Флоренского (в монашеской одежде) и С. Н. Булгакова на фоне подмосковного пейзажа¹. Они целиком поглощены неспешной беседой, судя по всему, затрагивающей самые сокровенные проблемы бытия. Идея полотна — трудный путь к истине, по которому идут «жаждущие правды».

После революционных событий 1917 г. и ужасов Гражданской войны Нестеров пережил глубокий творческий кризис и долгие годы ничего не писал. К религиозной теме в условиях господства воинствующего большевистского атеизма он вернуться не мог. Лишь в 30-х годах XX в. художник выполнил несколько замечательных портретов (П.П. и А.Д. Кориных, С.С. Юдина и др.), подтвердив свою славу одного из великих русских мастеров.

Широко и многогранно зазвучала тема России в музыке гениального русского композитора **С.В. Рахманинова** (1873—1943). Образы его сочинений выросли из русских духовных традиций, из размышлений Рахманинова о смысле жизни и смерти, о роли «святой Руси» в мире и предназначенности художника. Почвенность, национальное начало музыки композитора было сразу услышано и понято его современниками. Один из них в рецензии отметил, что рахманиновские звуки рвутся из берегов со страшной силой, подобно тому, как беспредельно широка, размашиста и бесшабашна сама русская натура. Другой музыковед назвал сочинения композитора «великой песней о России».

Место рождения художника часто многое объясняет в его творчестве. Рахманинов явился на свет в родовом имении Семеново, находящемся к югу от былинного Ильмень-озера недалеко от Новгорода. Отец Рахманинова был старинного дворянского рода, мать — из семьи профессора, генерала, ректора кадетского корпуса.

Юность Рахманинова была трудной. Родители его разошлись, имения были распроданы. Внешне сдержанный, Рахманинов с трудом находил поводы для общения с людьми, жил замкнуто и бедно. Лишь

¹ Картина написана в Абрамцево, имении С.И. Мамонтова, расположенного неподалеку от Свято-Троице-Сергиевой лавры.

музыка, владеющая всеми его мыслями и чувствами, скрашивала одиночество и вселяла надежды на лучшее будущее.

В 1891 г. Рахманинов блестяще окончил Московскую консерваторию как пианист, годом позже — как композитор, представив в качестве дипломной работы оперу «Алеко» (по поэме А.С. Пушкина «Цыганы»). Сюжет для этого экзаменационного сочинения был дан Рахманинову 27 марта. И уже к 13 апреля композитор завершил работу! Сроки создания музыкального произведения, конечно же, не определяют его достоинств. Но все же в истории русской художественной культуры принято упоминать этот факт как одно из первых ярких проявлений гениальности молодого композитора¹.

Сочинения для фортепиано по праву считаются жемчужиной наследия Рахманинова. Лучшим интерпретатором этой музыки при жизни считался сам композитор, обладавший мощным темпераментом и безукоризненной техникой. «Волшебные руки» музыканта позволяли ему извлекать из рояля звучности, напоминающие оркестровые краски. Среди пьес, созданных для этого инструмента, наибольшую популярность приобрела Прелюдия опус 3 № 2 (до-диез минор). Мятежная, страстная, полная драматизма музыка звучит то как грозный набат, то как погребальное шествие. В сочинении впервые явилась знаменитая рахманиновская колокольность — один из символов России в музыке композитора.

«Поэмой о родине» называют Второй концерт для фортепиано с оркестром (1901). Образы концерта вызывают яркие, конкретные ассоциации с традиционными русскими национальными ценностями — монументальной фресковой живописью древних храмов, могучей звучностью колоколов церковных звонниц, страницами былинного эпоса, лирическими русскими пейзажами. В концерте три части, в каждой из которых предстают в полный рост самобытные образы России. В первой части слышны гулкие набатные удары, сменяемые настроением романтического восторга перед красотой окружающего мира. Вторая часть переносит нас на лоно тихой среднерусской природы. В третьей части утверждаются прекрасные начала бытия, всепобеждающая сила любви и красоты.

Завораживающее воздействие в сочинениях Рахманинова производят мелодии — широкие, полнокровные, певучие. Композитор не цитировал русские народные песни (как это делали многие его предшественники), но он прекрасно чувствовал и использовал в своих те-

¹ По рекомендации П.И. Чайковского оперу «Алеко» принял к постановке Большой театр.

мах особенности народной музыкальной речи. Не менее важным источником служили для Рахманинова интонации древнерусских богослужебных распевов, обогатившие его мелодии строгой красотой.

В полной мере мелодический дар композитора проявился в вокальной музыке. Его романсы — это целый мир образов и чувств от страстного любовного признания до погружения в тишину невыразимо прекрасной русской природы. Такова музыка романса «Сирень» (слова Е.А. Бекетовой), где композитору удалось передать полное слияние человека с атмосферой раннего майского утра — восходом солнца, капельками росы на пахнущих гроздьях душистых цветов.

Есть в вокальной музыке композитора и особый скрытый лейтмотив, навеянный предчувствием социальной катастрофы, прощанием со старой Россией, горестными раздумьями о ее судьбе.

В 1915 г. Рахманинов написал «Вокализ» — произведение для голоса (без слов) и фортепиано, посвятив его великой русской певице А.В. Неждановой. Музыка сочинения исполнена глубокой печали по безвозвратно ушедшему счастью.

Значительную часть наследия композитора составляют духовные произведения. К крупной форме церковного искусства Рахманинов обратился в 1910 г., создав песнопения для «Литургии св. Иоанн Златоуста». Первое исполнение сочинения состоялось в концерте хора Синодального училища¹ под управлением знаменитого регента Н.М. Данилина. Успех премьеры побудил Рахманинова создать еще одно, лучшее творение в сфере духовной музыки — «Всенощное бдение» (1915), завершенное в то время, когда уже шла Первая мировая война.

Как известно, Всенощное бдение в православном храме издревле предваряет праздничные и воскресные дни. Во время этого богослужения звучат такие прекрасные молитвы, как «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпускаеши» и др. Глубина и святость высокодуховных текстов ко многому обязывала! Приступая к «Всенощной», Рахманинов решил использовать древнерусские распевы, соединив их с мелодиями собственного сочинения. Премьера² о «Всенощного бдения» состоялась в Колонном зале Благородного собрания в Москве. Она вызвала бурную, восторженную реакцию публики, услышавшей в музыке призывы к согласию и любви, напоминание о высоком предназначении человека, его долге перед русским народом, имеющим многовековую историю и высокие православные традиции.

¹ Синодальное училище церковного пения — учебное заведение в Москве (1886—1918). Готовило квалифицированных учителей пения и регентов.

² Исполнители — Синодальный хор под управлением Н.М. Данилина.

В декабре 1917 г., сразу после прихода к власти большевиков, Рахманинов с семьей покинул Россию, как оказалось — навсегда. В эмиграции он много гастролировал и объездил, кажется, весь мир. Сочинять же, тоскуя о России, не мог долго. А когда вернулся к творчеству, то поразил своих поклонников глубиной трагического восприятия жизни, запечатленного в таких шедеврах, как Третья симфония, Рэпсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, Вариации на тему Корелли для фортепиано.

Нападение Гитлера на СССР Рахманинов воспринял как страшную катастрофу. Забыв о личных обидах, он выступал в благотворительных концертах, отправляя деньги в помощь Красной Армии. Умер композитор в США, на своей второй родине, но прах свой завещал России.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каким виделся образ России поэтам-символистам? В чем особенность «русской темы», раскрытой символистской поэзией, по сравнению с творчеством поэтов «пушкинской эпохи» (творческая работа)?
2. Что составляет своеобразие жанра «пейзаж-настроение»? Назовите мастеров, которые отдали дань этому жанру. Принимая во внимание неписанный закон «соответствия земли и души», о котором размышлял Н.А. Бердяев, попытайтесь найти это соответствие между «землей» России и настроенностью души русских живописцев.
3. Что роднит искусство И.И. Левитана и М.В. Нестерова? В чем состоит различие их творческих миров? Приведите примеры (творческое задание).
4. Подготовьте сообщение о «васнецовском стиле» церковной живописи. Поясните, почему в работах художника чувствуется влияние народного искусства, его красочной декоративности.
5. Что вам известно о судьбе С.В. Рахманинова? Можно ли его назвать «певцом России»? Какие образы его музыки вам наиболее запомнились?
6. Как вы считаете, можно ли сопоставить музыку С.В. Рахманинова с полотнами русских художников? Подберите примеры таких аналогий.

ГЛАВА 4

СУДЬБА РУССКОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

ТЕМА 13

ОТ ИДЕАЛОВ «ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОГО РЕНЕССАНСА» К ОБРАЗАМ ПОБЕДИВШЕЙ РЕВОЛЮЦИИ

*Не приведи Бог видеть русский бунт,
бессмысленный и беспощадный!*

А.С. Пушкин

*Блевотина войны — октябрьское веселье!
От этого зловонного вина
Как омерзительно твое похмелье,
О бедная, о грешная страна!..
Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,
Смеются пушки, разевая рты...
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь!*

З.Н. Гиппиус

Революционные события 1917 г. и Гражданская война положили конец спорам философов и художников «серебряного века»: приверженцы победившей идеологии марксизма, замешанной на классовой ненависти и оголтелом атеизме, не терпели соперничества и «культурного многоголосия». В 20-е годы XX в. все, что выходило за пределы официальных большевистских установок, объявлялось «поповщиной», «происками мирового империализма» или в лучшем случае «буржуазными пережитками». Идеальная однозначность (декларированная В.И. Лениным еще в 1902 г. в работе «Что делать?») становится не только орудием борьбы с любым инакомыслием, но и инструментом культурной политики, средством воспитания «нового человека», готового к жертве во имя общей цели — победы коммунизма во всем мире.

Стоит прислушаться к мнению тех ученых, которые считают: sobald создания общества с культурными установками, вытекающими из идеи построения коммунизма, возник в России значительно раньше революционного переворота. Как пишет И.В. Кондаков, «пер-

вое поколение русских марксистов, исповедующих новомодное течение вполне легально, довольно быстро разочаровалось в конечных целях революционно-освободительной борьбы, усматривая, вслед за Пушкиным, в русской революции лишь реализацию русского бунта — «бессмысленного и беспощадного»¹. После трагических событий революции 1905—1907 гг. бывшие «легальные марксисты» выпустили книгу под названием «Вехи»² (1909), где отреклись от революционного экстремизма и покаялись в грехах русской интеллигенции, зовущей народ к топору. Скандальный успех книги превзошел все ожидания. Левые (например, В.И. Ленин) ругали «веховцев» за измену революционным идеалам, правые (например, Д.С. Мережковский) — за слишком огульное осуждение интеллигенции. Однако история показала, что многие положения «веховцев» были пророческими. Рожденная революцией новая «светская религия» — «марксизм-ленинизм», — пришедшая на смену христианству, подготовила почву для сталинской диктатуры, изгнания или физического уничтожения лучшей части нации. Непоправимый урон культуре России нанесли так называемые «атеистические пятiletки» — следствие богоборчества большевиков, их ненависти к Русской православной церкви и священникам. Осквернение икон, могил, атрибутов церковной службы, сооружение в храмах картофельных складов и фабрик, позднее — повальное их разрушение — все это стало повседневной культурной практикой России не только в 20—30-е годы XX в., но и позднее.

Развитие искусства в первые десятилетия советской власти еще более резко, нежели в предшествующий период Серебряного века, обозначило крайние точки расхождения между художественной интеллигенцией и новым руководством страны. Даже такие понятия, как «пролетариат» и «революция», творцы искусства и большевики понимали по-разному. Например, у Андрея Белого пролетариат представлен как некое «сверхчеловечество», отвергнувшее бремя частной собственности во имя свободы личности. А поэты-футуристы революцию понимали как форму протеста против господствующего мещанства, как эпатаж обывателей (вспомним «Облако в штанах»

¹ Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 525.

² «Вехи» были подготовлены группой выдающихся философов и публицистов (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.Б. Струве, С.Л. Франк, М.О. Гершензон, А.С. Изгоев, Б.А. Кистяковский), выступивших с резкой критикой атеизма, материализма и основанных на этих взглядах революционных теорий. «Веховцы» провозгласили примат духовной жизни над материальными общественными запросами, что перекликалось с основными ценностями православия и культурными традициями русского народа.

В.В. Маяковского с его многократным «долой»!). Все это явно не совпадало с позицией В.И. Ленина и его сторонников, озадаченных чисто практическими целями захвата и удержания власти в стране. Для правящей партии искусство было прежде всего средством агитации и пропаганды новых норм человеческих отношений, а художник рассматривался как борец за торжество коммунистических идеалов. Установка на «партийность» литературы¹, распространенная и на другие виды искусства, сохраняется в отечественной художественной культуре вплоть до конца 80-х годов XX в.

В первые годы советской власти основными носителями и творцами художественной культуры оставались представители старой российской интеллигенции — образованной, привыкшей к свободе самовыражения. Большинство из них не было готово к восприятию «варварских» и «примитивных» большевистских лозунгов. Расхождение теории о «светлом коммунистическом будущем» с практикой повседневного насилия и пропагандой ненависти отпугнуло от большевиков многих выдающихся деятелей культуры.

Осенью 1922 г., по личному указанию В.И. Ленина и под угрозой смерти, из России были насильно высланы наиболее яркие мыслители Серебряного века — Н.А. Бердяев, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, С.Л. Франк, Л.П. Карсавин и др. Все они обвинялись «вождем мирового пролетариата» в лакействе и пособничестве капиталистам. Оставшиеся на Родине решили разделить судьбу своей страны, апеллируя по старой российской традиции к неписаному закону «народ всегда прав!» В 20-е годы XX в. большой популярностью в среде деятелей культуры пользовались идеи альманаха «Смена вех»². «Сменовеховство» отразило патриотизм российской интеллигенции, призвавшей к примирению с советской властью, к сотрудничеству с большевиками во имя процветания Отчизны. «Сменовеховцы» искренне верили, что русский народ, преодолев экстремизм революции, встанет на путь демократического развития. Как известно, их призывы не были услышаны большевиками.

¹ **Партийность искусства** — конкретные нормы и правила художественного творчества, соотносимые с установками правящей партии большевиков (позднее — КПСС). Термин родился под влиянием статьи В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905).

² «Смена вех» (издавался в Париже с 1921 по 1922 г.) — печатный орган сменовеховцев — общественно-политического течения, возникшего в связи с введением в России нэпа. Идеологи движения (Н.В. Устрялов и др.) надеялись на возвращение России на путь цивилизованной рыночной экономики.

Выбор «между Соловками и Парижем» (Вяч. И. Иванов) стал финалом той драмы, в которую были вовлечены многие гениальные творцы русского искусства — писатели, композиторы, хореографы, живописцы... Ее итог — массовый исход представителей поколения «русского духовно-культурного ренессанса» из России. За границей, в странах Западной Европы и в Америке, они продолжали считать себя русскими художниками, образовав диаспоры, которые сегодня принято называть «русским зарубежьем» или «Россией за рубежом». В эмиграции оказался цвет творческой интеллигенции, сохранившей верность отечественным традициям и испытывавшей мучительное чувство ностальгии. Не менее трагичной была судьба тех, кто остался, сделал трудный сознательный шаг в неведомое будущее.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Трагедия России в поэзии.

Непрерванная традиция: диалог эмиграции с отечественной поэзией

Фрагмент 1

Это вечное слово — «Россия»
Словно ангельский свет для меня,
Словно совести зовы простые,
Словно вихри снегов и огня <...>
Глаз не видит, и уши не слышат,
Запечатаны болью уста:
Там — Россия страдает и ищет,
Ищет Божьего Сына — Христа.
В. Диксон

Фрагмент 2

Мне голос был. Он звал утешно.
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух.
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернялся скорбный дух.
А. А. Ахматова

Фрагмент 3

Сегодня «красные», а завтра «белые»
— Ах! Не материи! Ах, не цветы!
Людишки гнусные и озверелые,
Мне надоевшие до тошноты.
Сегодня пошлые и завтра пошлые,
Вам спровоцируют любой мятеж.
Идеи вздорные, мечты напрасные,
Что в «их» теориях — путь к божеству?
Сегодня «белые», а завтра «красные» —
Они бесцветные по существу.

И. Северянин

Фрагмент 4

Когда октябрьский нам готовил временщик
Ярмо насилия и злобы,
И оцетинился убийца-броневик
И пулеметчик низколобый.
— Керенского распять! — потребовал солдат,
И злая чернь рукоплескала:
Нам сердце на штыки позволил взять Пилат,
И сердце биться перестало!

О.Э. Мандельштам

Фрагмент 5

Лежим, заплеваны и связаны,
По всем углам.
Плевки матросские размазаны
У нас по лбам.

З.Н. Гиппиус

Фрагмент 6

Они восстали из подполий,
Из ссылок, фабрик, рудников,
Отравленные темной волей
И горьким дымом городов.
Другие из рядов военных,
Дворянских разоренных гнезд,
Где проводили на погост
Отцов и братьев убиенных.
В одних доселе не потух
Хмель незапамятных пожаров,
И жив степной, разгульный дух
И Разиных, и Кудеяров.
В других — лишенных всех корней —
Тлетворный дух столицы Невской:
Толстой и Чехов, Достоевский —
Надрыв и смута наших дней.

Одни возносят на плакатах
Свой бред о буржуазном зле,
О светлых пролетариатах,
Мещанском рае на земле...
В других есть цвет, вся гниль Империй,
Все золото, весь тлен идей,
Блеск всех великих фетишей
И всех научных суеверий.
Одни идут освобождать
Москву и вновь сковать Россию,
Другие, разнуздав стихию,
Хотят весь мир пересоздать...
А я стою один меж них
В ревушем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

М. А. Волошин

Фрагмент 7

Расплясались, разгуделись бесы
По России вдоль и поперек.
Рвет и крутит снежные завесы
Выстуженный северовосток.
Сотни лет мы шли навстречу вьюгам
С юга вдаль на северовосток,
Этот ветер был нам верным другом
На распутье всех лихих дорог.
Вейте, вейте, снежные стихии,
Заметая древние гроба:
В этом ветре — вся судьба России,
Страшная, безумная судьба.
Что менялось? Знаки и возглавья.
Тот же ураган на всех путях:
В комиссарах — дурь самодержавья,
Взрывы революции в царях...

М. А. Волошин

Послереволюционные годы стали испытанием и для тех, кто непосредственно участвовал в социальных борениях (М. Горький, И.Э. Бабель, А.П. Платонов), и для тех, кто сознательно избегал политики (Е.И. Замятин, Б.Л. Пастернак, М.А. Булгаков и др.). «Революция есть ненавидение и только оно и везде оно», — писал выдающийся русский философ В.В. Розанов, первый обвинитель большевиков в преступном захвате власти и предательстве интересов России («Апо-

каллипис нашего времени»). В декабре 1917 г. композитор С.В. Рахманинов констатировал: «Россия шагнула в пустоту», «лица людей превращаются в зверские дикие рыла». Те же мысли находим у З.Н. Гиппиус, М.А. Волошина, И. Северянина, О.Э. Мандельштама...

«Окаянные дни» И.А. Бунина и его одесская лекция «Великий дурман», письма В.Г. Короленко к А.В. Луначарскому, «Слово о гибели Русской земли» А.М. Ремизова, «Несвоевременные мысли» М. Горького, — это далеко не полный перечень сочинений, отразивших апокалиптические настроения и смятенность чувств¹. Для многих русских творцов наступила пора трагического «раздвоения личности», результат которой — сочинение «в стол» («Реквием» А.А. Ахматовой, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и др.) или создание произведений, содержание которых следовало читать «между строк».

В 20-е годы XX в. сложная общественная ситуация не остановила развитие искусства, получившего мощный импульс еще в культуре Серебряного века. Картина художественной жизни тех лет была необычайно противоречивой. После революции словно по инерции продолжают множиться и развиваться разнообразные направления и объединения, представители которых экспериментируют с авангардными средствами выразительности. Вместе с тем в литературу, живопись, музыку, театр уверенно входит революционная тема, зазвучавшая у многих мастеров. Это «Левый марш» В.В. Маяковского, «Двенадцать» А.А. Блока, «Ночь перед Советами» В.В. Хлебникова, «Разгром» А.А. Фадеева, «Конармия» И.Э. Бабеля, «Любовь Яровая» К.А. Тренева, первая книга «Тихого Дона» М.А. Шолохова, «Железный поток» А.С. Серафимовича, «Дни Турбиных» и «Бег» М.А. Булгакова.

Многогранны и интересны образы революции в изобразительном искусстве. Одно из первых произведений, посвященных этой теме, — полотно *К.Ф. Юона* (1875—1958), названное «Новая планета» (1920). Связанный с идеологией творческого объединения «Мир искусства», Юон показал революцию сквозь призму символистского восприятия. На картине изображено рождение планеты, олицетворяющей коммунизм. Ее явление вызывает космические катаклизмы. Люди же воспринимают новую планету по-разному. Одни из них корчатся от ужаса, другие — в надежде простирают к небу руки.

¹ Творцов культуры и искусства с самых первых лет советской власти травили в прессе (например, А.П. Платонов, М.А. Булгаков, М.М. Зощенко, И.Э. Бабель и др.), сажали в ГУЛАГ (Д.С. Лихачев, М.А. Кузмин, А.Ф. Лосев и др.), физически уничтожали (Н.С. Гумилев, Н.А. Клюев, П.А. Флоренский, О.Э. Мандельштам, В.Э. Мейерхольд и др.).

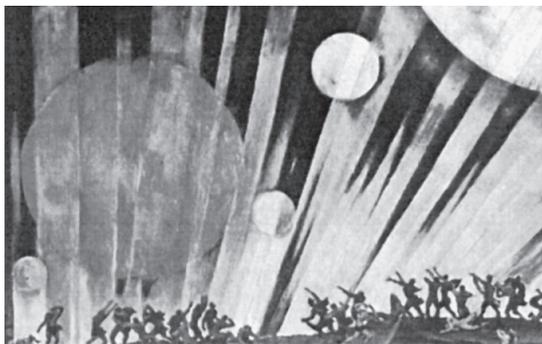
В аналогичном ключе воспринял революционные события выдающийся художник **К.С. Петров-Водкин** (1878—1939). Выходец из мирискуснической среды живописцев, Петров-Водкин стремился передать в своих полотнах проявление вечных законов Вселенной, всеединство мира. В начале 10-х годов XX в. он создал монументальные произведения, в которых ощущается влияние символизма и древнерусских иконописных традиций («Играющие мальчики», «Купание красного коня»). В символы вечности облакает мастер героев своих самых знаменитых полотен — «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна») и «Смерть комиссара» (1928).

В ряду памятников — символов революции выделим необычное творение **В.Е. Татлина** (1885—1953) — проект Башни III Интернационала, созданный в 1920 г. Проект предусматривал огромную конструкцию геометрического рисунка с наклоненной осью. Вокруг этой оси должны были двигаться стеклянные помещения. Смелое, авангардное по форме решение осталось памятником романтических иллюзий и веры в светлое будущее, характерных для ряда художников того времени. В 30-е годы XX в. многие работы Татлина, в том числе его панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, были уничтожены как «политически вредные».

В изобразительном искусстве 20-х годов XX в. выдвинулись несколько значительных творческих группировок, представители которых пытались найти свое место в новой культуре. Рассмотрим эти объединения последовательно.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Живопись и скульптура: образы революционной России



К. Юон. Новая планета.
1920.



К. Петров-Водкин. Купание
красного коня. 1912.

*Тема 13. От идеалов «духовно-культурного ренессанса»
к образам победившей революции*



◀ **К. Петров-Водкин.**
Смерть комиссара.
1928.



▶ **В. Татлин.**
Проект Башни III Интернационала. 1920



М. Греков. Тачанка. 1925.



Б. Кустодиев. Большевик. 1920.



М. Греков. Трубачи Первой Конной армии. 1934.



Г. Рязжский. Делегатка. 1927.



И. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата. 1927.

Группа АХРР (Ассоциация художников революционной России) возникла в 1922 г., позднее преобразившись в АХР — Ассоциацию художников революции. Ядро объединения составили бывшие передвижники, включившие в декларацию АХРР следующий тезис: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-монументальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда». И художники-ахрровцы, действительно, устремились в массы народа, используя в своем творчестве богатый арсенал реалистической живописи XIX в. Среди наиболее известных полотен мастеров этой группы — «Портрет писателя Дмитрия Фурманова» (1922) С.В. Малютина, «Делегатка» (1927) и «Председательница» (1928) Г.Г. Ряжского, а также работы маститого художника-передвижника *А.Е. Архипова* (1862—1930): «Женщина с кувшином», «Крестьянка в зеленом фартуке», «Крестьянка с розовым платком в руке» и др.

Яркой индивидуальностью в среде мастеров АХРР выделяется *М.Б. Греков* (1882—1934), создатель батальных полотен. Художник был непосредственным участником Гражданской войны на стороне «красных». История Первой Конной армии вдохновила его на создание таких известных работ, как «Тачанка» (1925), «Трубачи Первой Конной армии», «На Кубань» (обе в 1934).

Объединение ОСТ (Общество станковистов) собрало талантливую молодежь, выпестованную в стенах первого советского художественного вуза ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские). «Остовцы» вели борьбу за сохранение и дальнейшее развитие станковой картины, обогащенной современным содержанием. К современным темам причислялись индустриализация, массовый спорт и приметы нового быта. В поисках средств выразительности, адекватных пафосу строительства новой жизни, «остовцы» использовали находки европейского экспрессионизма и выразительность плаката. Наиболее талантливо идеалы объединения выразил *А.А. Дейнека* (1899—1969). Его полотна наполнены ощущением стремительно бегущего времени («На стройке новых цехов» — 1926; «Текстильщицы» — 1926). Главным произведением 20-х годов для художника стала картина «Оборона Петрограда» (1928), где он свел до минимума средства выразительности, сделал их динамично-действенными в воплощении замысла — четкого и экспрессивно-смелого.

Общество «4 искусства», созданное в 1925 г., объединило живописцев, графиков и скульпторов старшего поколения. Быть может, поэтому представители содружества с большим вниманием относи-

лись к культурному наследию XIX в. и не торопились отвергать традиции. В числе наиболее выдающихся его представителей выделяются имена П.В. Кузнецова, В.А. Фаворского, М.С. Сарьяна, не изменившие установки и направленность творчества в угоду политической конъюнктуры. В связи с этим обратим внимание на работы графика и живописца **В.А. Фаворского** (1886—1964). Ученик К.Ф. Юона, Фаворский разработал оригинальную систему книжной иллюстрации, умело перелагая на язык изобразительного искусства разные по стилю литературные произведения. Таковы иллюстрации к библейской «Книге Руфь», «Слову о полку Игореве», сочинениям А.С. Пушкина, Ч. Диккенса, Р. Бернса и др.

Чуть позднее, в 1927 г., возникло еще одно творческое объединение — Общество московских художников (ОМХ), куда вошли вполне сложившиеся мастера, имеющие за плечами большой творческой и жизненный опыт — П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов, А.В. Куприн, Р.Р. Фальк, С.В. Герасимов, И.Э. Грабарь и др. Их произведения привнесли в культуру послереволюционных лет высокий профессионализм, пиететное отношение к русскому наследию и демократическую устремленность.

В 20-е годы нашел свою тему одаренный скульптор **И.Д. Шадр** (1887—1941). В лучших его творениях «Рабочий», «Сеятель», «Крестьянин», «Красноармеец», созданных в 1922 г., выражены такие сильные стороны, как мощная лепка объемов, романтический плакатный пафос образов. В 1927 г. мастер выполнил динамичную статую «Булыжник — оружие пролетариата. 1905 год», сумев передать в ней пестую большевиками идеологию ненависти «угнетенных к угнетателям».

Пожалуй, наиболее новаторскими чертами отмечена архитектура 20-х годов, где были реализованы идеи конструктивизма¹. Этот стиль нашел воплощение в творчестве одаренных архитекторов братьев **Весниных** (Леонид Александрович — 1880—1933; Виктор Александрович — 1882—1950; Александр Александрович — 1883—1959). Имя Весниных привлекло внимание общественности в связи с конкурсом на проект зданий Дворца труда в Москве. Предполагалось, что Дворец труда станет символом новой жизни, увековечит идею освобождения

¹ **Конструктивизм** — направление в советском искусстве 20-х годов. Его цель — конструирование эстетической среды, окружающей человека. В конструктивизме сочетались функционально оправданные формы с использованием новых материалов. Влиянием конструктивизма отмечена архитектура, а также прикладные виды искусства.

дения от произвола и эксплуатации человека-труженика. В комплекс сооружений Дворца должны были войти здания Дома Советов, Дворца Съездов, театра, Дома культуры, горкома партии, музея и др. Проект братьев Весниных явно выделялся на фоне многочисленных традиционных решений. Архитекторы предложили соорудить современное здание с использованием при строительстве новейших конструкций и материалов¹. Позднее зодчие сумели воплотить свои замыслы в строительстве Днепропетровской ГЭС (1934) и Дворце культуры автозавода (1934)².

В первые годы советской власти уделялось особое внимание сооружению общественных зданий для пропаганды коммунистической идеологии. В связи с этим вспомним имя архитектора **К.С. Мельникова** (1890—1974), автора проектов пяти московских клубов: им. Русакова, им. Горького, им. Фрунзе, заводов «Каучук» и «Буревестник». Мельников считал, что клуб должен олицетворять новые формы жизни, сочетать функциональные и эстетические задачи.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура: конструктивизм и идея монументальной пропаганды



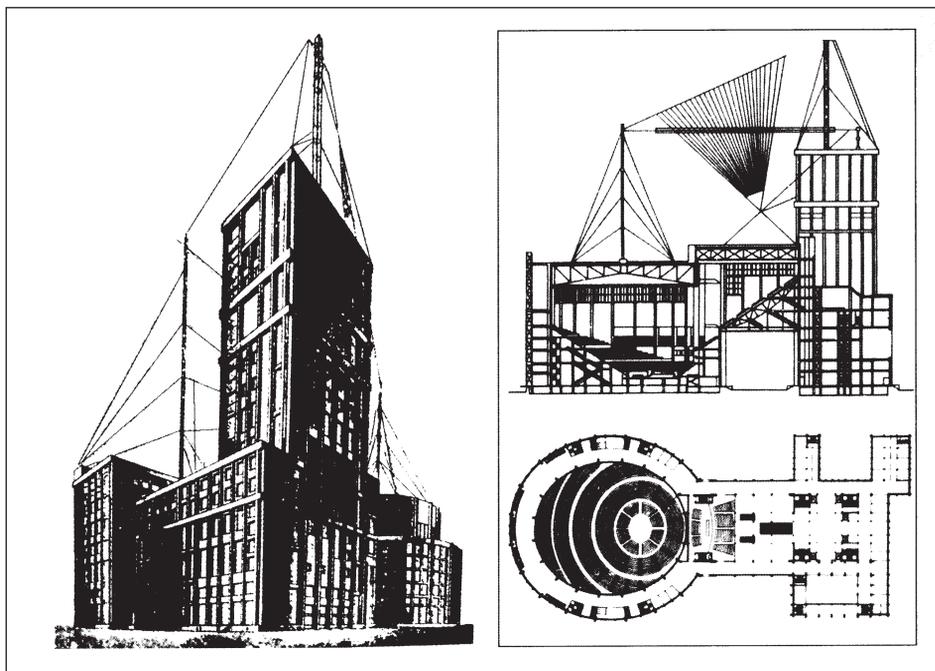
Братья Веснины.
Днепропетровская ГЭС. 1927—1932.



К. Мельников.
Клуб им. Русакова в Москве. 1927.

¹ Дворец труда предполагалось возвести в центре Москвы, разрушив старые исторические постройки. Проект остался нереализованным (на этом месте позднее построена гостиница «Москва»).

² Ныне автозавод им. Лихачева.



Братья Веснины. Проект Дворца труда в Москве. 1923.

Музыкальное искусство не могло не отразить перемены, происходящие в мироощущении людей послереволюционных лет. В начале 20-х годов XX в. родилось первое советское сообщество композиторов — Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), самое левое творческое объединение тех лет, яростно боровшееся против классического музыкального наследия. Послереволюционные годы стали временем расцвета массовой песни, отразившей пафос побед «красных над белыми», а также идеологию построения новой свободной жизни. В числе наиболее ярких памятников послереволюционных эпох — песни «Взвейтесь кострами, синие ночи» (стихи А.А. Жарова, музыка С. Дежкина-Кайдана), «Паровоз» и «Молодая гвардия» (стихи А.И. Безымянского), а также песни А.А. Давиденко «Конная Буденного», «Первая Конная», «Винтовочка» (все на слова Н.Н. Асеева). Плакатные образы, вошедшие в песенное творчество, сохраняются в русской музыкальной культуре на протяжении всего XX в.

Особая сфера художественной культуры 20-х годов — киноискусство, признанное В.И. Лениным «главным» среди всех искусств. На-

чало советского кино было малообещающим — примитивные немые фильмы-однодневки, служащие целям антибуржуазной пропаганды. Однако фильм *С.М. Эйзенштейна* (1898—1948) «Броненосец Потемкин» (1925) переломил ситуацию: на экраны вышло произведение, имеющее огромную художественную ценность. Режиссеру удалось добиться полного слияния всех средств художественной выразительности, передать многозначный смысл революционной эпохи в глубоко метафорических и символических образах, добиться синтеза действия и изображения, слова и музыки.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Музыка: политическая агитация революционного насилия в массовой песне

Фрагмент 1

Смело, товарищи, в ногу
Духом окрепнем в борьбе!
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе!
Революционная песня

Фрагмент 2

Наш паровоз вперед летит
В коммуне остановка.
Иного нет у нас в пути,
В руках у нас винтовка.
А.И. Безымянский. «Паровоз»

В 1919 г. произошла национализация театров России. В связи с новой общественной ситуацией театральные деятели — сценаристы, режиссеры, актеры — пытались найти точки соприкосновения с большевистской властью, ответить на запросы революционного времени. В те годы родились новые творческие коллективы, позднее преобразовавшиеся в театры. Среди выдающихся режиссеров, оставшихся в России и продолживших свой творческий путь, — К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, А.И. Таиров, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов и др.

Панорама развития отечественного искусства послереволюционных лет будет неполной, если не ответить на вопрос: звучали ли в культуре того динамичного исторического времени голоса тех, кто апеллировал к вечным ценностям России, к ее духовным традициям? Думается, что лучше всего об этом говорит творчество двух крестьян-

ских поэтов» — Н.А. Клюева и С.А. Есенина. Их сочинения стали «последней песней» обреченной крестьянской России.

Н.А. Клюев (1884—1937) вырос на Русском Севере, в Олонецкой губернии в крестьянской семье. Мир его поэзии запечатлел крестьянский «берестяной рай», гармоничный, теплый, целительный для души. В клюевском «раю» есть место высоким православным религиозным чувствам и простонародным верованиям. Характерный для поэта образ: в крестьянской избе в красном углу висит икона Божией Матери, а за печкой живет веселый бесенок. Цепкий взгляд на реалии послереволюционного времени, характерный для Клюева, позволил поэту запечатлеть атмосферу близкой гибели сельского быта, поглощаемого городской цивилизацией в соответствии с большевистскими установками на «смычку города и деревни».

Клюев никогда не был оппозиционером. Тем не менее его правдивый, полный тревоги за будущее России голос оказался лишним в хоре хвалебных гимнов, воспевающих деяния страны социализма. В 1934 г. он был арестован, а в 1937 г. расстрелян. К протоколам сфабрикованного дела поэта был приложен цикл его стихотворений «Разруха»...

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Крестьянская поэзия: голос тревоги

Фрагмент 1

Россия плачет пожарами,
Варом, горючей золой,
Над перинами, над самоварами,
Над черной, уездной судьбой.
И над Русью ветвится и множится
Вавилонского плата кайма...
Возгремит, воссияет, обожится
Материнская вещая тьма.

Н.А. Клюев

Фрагмент 2

Господи, я верую!..
Но введи в свой рай
Дождевыми стрелами
Мой пронзенный край.
За горой нехоженой,
В синеве долин,
Снова мне, о Боже мой,
Предстает твой Сын.

По тебе молюся я
Из мужичьих мест;
Из прозревшей Руси
Он несет свой крест.
Но пред тайной острова
Безначальных слов
Нет за ним апостолов,
Нет учеников...

С.А. Есенин

Фрагмент 3

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!» —
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою!»

С.А. Есенин

Фрагмент 4

Не ветры осыпают пущи,
Не листопад златит холмы.
С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы.
Я вижу в просиничном плато,
На легкокрылых облаках
Идет возлюбленная Мати
С пречистым Сыном на руках.

С.А. Есенин

Заметки деятелей культуры

Фрагмент 1

«Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой “печали полей”, любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком».

М. Горький

Фрагмент 2

«В свете грандиозных сдвигов последних лет, определивших путь крестьянского хозяйства к социализму на основе сплошной коллективизации, явно обнажаются реакционные корни есенинского творчества. Теперь совершенно очевидна нелепость скороспелых попыток объявить Есенина после его смерти — “национальным” и “подлинно крестьянским” поэтом. Место Есенина не в нашей эпохе, а позади ее».

Н.А. Тихонов

Творчество выдающегося русского поэта *С.А. Есенина* (1895—1925) вызывает сложные чувства. Уж слишком противоречат друг другу строки его высокой поэзии и многочисленные хулиганские выходы, создающие вокруг поэта скандальную славу. Словно в подтверждение «кабацкой» репутации, поэт добровольно ушел из жизни. Противоречили друг другу и отзывы его современников.

Думается, что советский поэт *Н.А. Тихонов* в полемической записке высказал все же очень правильную мысль: Есенин действительно не принадлежал, или, во всяком случае, целиком не принадлежал советской эпохе. Для этого достаточно вспомнить без каких-либо комментариев его пронзительные строки, полные любви к России, к ее традиционным православным святыням.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как повлияли события революционного переворота 1917 г. и Гражданская война на развитие русской художественной культуры? Отразилась ли «романтика революционных лет» в художественном творчестве мастеров искусства? Правда «белых» и правда «красных»: какие произведения наиболее ярко отразили борьбу этих мировоззрений?
2. Подберите материалы и расскажите о судьбах русской творческой интеллигенции, оказавшейся в эмиграции (самостоятельная работа).
3. Образы революции в искусстве: реальность или вымысел. Расскажите, кто из отечественных мастеров активно развивал идею революционного переустройства мира.
4. Как сложилась судьба русских художников, оставшихся в России после переворота 1917 г.? Какие их произведения сегодня представляют интерес?
5. Чем примечательна музыкальная жизнь первых послереволюционных лет? Вспомните тексты революционных песен. Задумываемся ли мы сегодня о смысле пропаганды ненависти и насилия, что несли в себе эти песни? Почему?
6. Какие памятники литературы, скульптуры, архитектуры и киноискусства 20-х годов вам запомнились? Какие идеи несут в себе эти художественные образы?

ТЕМА 14
ПЕРВАЯ ПЕРЕСТРОЙКА ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЖИЗНИ (30-Е ГОДЫ XX В.)

*В буднях великих строек,
В веселом грохоте, в огнях и звонах,
Здравствуй, страна героев,
Страна мечтателей, страна ученых!*

Марш энтузиастов

(Слова Д. Актиля. Музыка И.О. Дунаевского)

*Напрасно в годы хаоса
Искать конца благого,
Одним карать и каяться,
Другим — кончать Голгофой.*

Б.Л. Пастернак

О советской государственной системе, сложившейся к 30-м годам XX в. написано немало исследований. И все же есть необходимость сделать несколько предваряющих замечаний о культуре тоталитаризма — феномене общественной и духовной жизни, оставившем неизгладимый след в душах и творениях великих мастеров искусства, чьи судьбы оказались переплетенными с историей нашего Отечества в один из самых сложных, трагически-противоречивых периодов его развития.

Как известно, советская тоталитарная система была необычайно устойчивой и сохраняла основные свои признаки вплоть до горбачевской «перестройки» 80-х годов XX в. Со времени «Великого перелома» главным «кормчим» развития отечественной культуры, и в частности художественной, становится И.В. Сталин, относящийся к искусству исключительно с точки зрения его политической и социальной пользы. Поэтому в официальной советской идеологии создание художественных произведений, будь то роман, балет или симфония, ассоциировалось с плановым промышленным или колхозно-совхозным производством, исключающим любую импровизацию или самостоятельность их творцов. Унификация и стандартизация художественной жизни во всех ее проявлениях упрощали контроль за культурой со стороны партийно-чиновничьего аппарата. Причем, если при В.И. Ленине от партийного вождя требовалась хотя

бы какая-то профессиональная компетентность (достаточно вспомнить широко образованного наркома культуры А.В. Луначарского), то в эпоху тоталитаризма руководитель культурными процессами становится прежде всего проводником «генеральной линии партии» и бдительным надзирателем за любыми ее отклонениями. Все остальное для такого руководителя не имело значения.

Напомним, в сталинском «Кратком курсе ВКП(б)» была искажена и мифологизирована вся история России, в том числе и история ее великой культуры. Взамен была предложена доктрина постоянно усиливавшейся из века в век классовой борьбы. Агрессивный отпор любому инакомыслию, ненависть к подлинному или мнимому проявлению «буржуазности» постоянно навязывались деятелям культуры, которые вольно или невольно втягивались в процесс бесконечных разоблачений «классово-чуждых элементов» и «происков империализма». Характерно, что всесильная политическая партия большевиков, подменившая собой все прочие органы власти в стране, боролась прежде всего с вольнодумством одиночек — с наиболее яркими представителями творческой интеллигенции. Целью руководства тоталитарного государства было абсолютное и безраздельное овладение умами и сердцами выдающихся деятелей философии, науки, киноискусства, живописи, архитектуры, музыки, и конечно же, литературы. Что уж говорить о давлении, под которым оказались религиозные деятели, если церковь была отделена от государства.

Идеалы построения коммунизма, взаимоувязанные с требованием абсолютной политической покорности, были внедрены в сознание большей части российской интеллигенции, в том числе творцов искусства. Среди тех, кто сотрудничал с советской властью, такие большие художники, как М. Горький и В.В. Маяковский, М.А. Шолохов и А.Н. Толстой, А.А. Фадеев и А.Т. Твардовский, С.М. Эйзенштейн и А.Т. Довженко, К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович. В этом нет ничего удивительного. Ведь самые непримиримые оппозиционеры большевистской тоталитарной системы рано или поздно вынуждены были писать стихи, пьесы или музыку о «буднях великих строек», воспевать Ленина и Сталина, используя любой столь необходимый творцу шанс на общение с читателем, зрителем, слушателем (подобное «предательство» самого себя можно найти в биографиях М.А. Булгакова, М.М. Зощенко, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака и др.).

В художественной культуре советского периода, начиная с 30-х годов XX в., есть две взаимосвязанные между собой сферы. Первую из них составляют действительно выдающиеся произведения искусства, официально признанные как советская классика. Другая сфера, тоже часто официально признанная и щедро оплаченная, представлена откровенными низкопробными поделками на злобу дня или произведениями конъюнктурными, выполненными по прямому политическому заказу. Это относится и к литературе, и к музыке, и к живописи, и к кинематографу.

И последнее замечание. В каждом большом мастере, чье творчество развивалось в условиях сталинской жесткой идеологической системы, всегда жило неистребимое чувство несогласия с политикой ненависти, страха и террора. Это приводило к парадоксальному «двоемыслию», в той или иной мере воплотившемуся в великих художественных произведениях в силу их глубины, многозначности и огромной духовной силы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Раздвоение духовного мира художника. Мнение нашего современника — культуролога

«...произведения, созданные великими мастерами культуры в условиях тоталитарного режима, обладали не единственным, официально санкционированным смыслом, но нередко двумя и более значениями в многослойной смысловой структуре целого. Это объясняет идейно-образную неоднозначность классических произведений тоталитарной эпохи. Пьесы “Клоп” и “Баня”, поэмы “Хорошо!” и “Во весь голос” В.В. Маяковского, поэмы “1905 год” и “Лейтенант Шмитт” Б.Л. Пастернака, “Хождение по мукам” и “Петр I” А.Н. Толстого, “Тихий Дон” и “Поднятая целина” М.А. Шолохова, “Как закалялась сталь” Н.А. Островского, “Двенадцать стульев” и “Золотой теленок” И. Ильфа и Е. Петрова. “Я — сын трудового народа” и “Время — вперед” В. Катаева, “Разгром” и “Молодая гвардия” А. Фадеева, “Соть”, “Дорога на океан”, “Русский лес” Л. Леонова, “Города и годы”, “Первые радости” и “Необыкновенное лето” К. Федина — эти и другие вполне советские произведения литературы далеко не укладываются в трафаретные схемы официальной пропаганды и отличаются вариативностью, многозначностью содержания, противоречивым сочетанием правды и лжи, реалистической картины мира и уголивой советской апологетики, тонкого, глубокого психологизма и вымученного схематизма, масштабных художественно-философских обобщений и примитивной демагогии, лобовых политических и этических сентенций и многослойного подтекста и даже иносказания. То же можно сказать и о знаменитых советских кинофильмах — С. Эйзенштейна и А. Довженко, В. Пудов-

кина и братьев Васильевых, Г. Козинцева и Л. Трауберга, М. Ромма и С. Юткевича, Ф. Эрлера и Г. Александрова, И. Пырьева и С. Герасимова. Впрочем, подобные примеры можно почерпнуть и из области изобразительного искусства, музыки, театра, архитектуры и др.». (Кондаков И.В. Культура России. М., 1999. С. 266.)

Перейдем к рассмотрению наиболее характерных и ярких явлений художественной культуры 30-х годов XX в.

К этому времени полифония художественных течений и направлений начинает входить в противоречие с другими сферами общественной жизни, где, как правило, выделяется и канонизируется только одна, официально одобренная партией большевиков линия. Наступившая эра единомыслия повлекла за собой деформацию художественной жизни, где единственно верным направлением творчества признается так называемый «социалистический реализм»¹. В задачу художника, творящего в русле социалистического реализма, входит прославление социалистического образа жизни, трудового энтузиазма народа и его вождей, строивших коммунизм.

Весна 1932 г. стала поворотным моментом в истории русской художественной культуры советской эпохи. Указом ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» были ликвидированы все существующие ранее свободные творческие объединения. Отныне в стране могли функционировать только подконтрольные коммунистической партии союзы писателей, художников, композиторов и архитекторов. Принятые в эти организации мастера искусств получали хорошую материальную поддержку от государства и возможность публиковать свои произведения, но взамен налагали на себя обязательства воспевать окружающую действительность и «будни великих строек» в духе доктрин «социалистического реализма» и закрывать глаза на набирающий силу террор и массовые репрессии. Новая система взаимоотношений художников и правящей партийной элиты, сформированная сталинским режимом, коренным образом изменила смысл и облик русского искусства. В нем в полный голос зазвучали мотивы социального оптимизма, разительного несовместимого с «правдой жизни» — насильем творимым в стране. О противоречиях художественной культуры 30-х годов XX в. лучше всего говорят строки поэзии, созданной в одно время.

¹ «Социалистический реализм» — основное художественное направление в искусстве СССР с 1930 по 1980 г. Его концепция: правдивое отражение действительности в ее революционном развитии, в борьбе классов.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Противоречия художественной культуры

Фрагмент 1

Легко на сердце от песни веселой,
Она скучать не дает никогда.
И любят песню деревни и села,
И любят песню большие города.
Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовет и ведет.
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!
Шагай вперед, комсомольское племя,
Шути и пой, чтоб улыбки цвели!
Мы покоряем пространство и время,
Мы — молодые хозяева земли...

В.И. Лебедев-Кумач. «Марш веселых ребят»

Фрагмент 2

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад,
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И тогда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звезды смерти шагали над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь¹.
Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе шла,
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе не забыть.
Буду я, как стрелецкие женки,
Под Кремлевскими башнями выть.

А. А. Ахматова

¹ Маруся — расхожее название тюремного автомобиля.

Фрагмент 3

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи на десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей,
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет,
Как подковы кует за указом указ —
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него, то малина
И широкая грудь осетина.

О.Э. Мандельштам

Фрагмент 4

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта;
Она опасна, если не пуста.

Б.Л. Пастернак

Фрагмент 5

Ни к городу и ни к селу
Езжай, мой сын. В свою страну. —
В край — всем краям наоборот! —
Куда назад идти — вперед
Идти, особенно — тебе,
Руси не видывавшее
Дитя мое... Мое? Ее —
Дитя! То самое былье,
Которым порастает быль, —
Землицу, стершуюся в пыль, —
Уже ль ребенку в колыбель
Нести в трясущихся горстях:
«Русь — это прах, чти — этот прах!»
От неиспытанных утрат —
Иди — куда глаза глядят
Всех стран — глаза. Со всей земли —
Глаза, и синие твои
Глаза, в которые гляжусь;
Глаза, глядящие на Русь.

М.И. Цветаева

Необходимо отметить, что советские писатели пытаются разобраться в происходящих социальных переменах. Верой в идею, выпестованную в недрах народных представлений о справедливости, равенстве и счастье, проникнуты многие произведения тех лет. Достаточно вспомнить «Страну Муравию» А.Т. Твардовского, «Время, вперед» В.П. Катаева, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского, сочинения К.Г. Паустовского, А.П. Гайдара и др.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Искусство и политика



Б. Иогансон.
Допрос коммунистов. 1933.



Б. Иогансон.
На старом уральском заводе. 1937.



◀
С. Герасимов. Клятва
сибирских партизан. 1933.

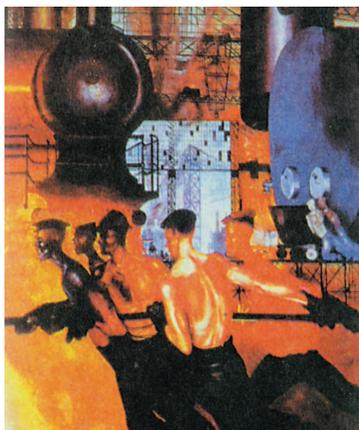
В изобразительном искусстве 30-х годов XX в. еще более последовательно утверждается «социалистический реализм». Среди значительных художников тех лет **Б.В. Иогансон** (1893—1973). Он одним из первых обращается к историко-революционной теме, придав ей четкую идеологическую направленность, созвучную официальным политическим установкам. Таковы полотна «Допрос коммунистов» (1933) и «На старом уральском заводе» (1937). Ясные по замыслу и четкие по композиционному решению, они отличаются конкретностью характеристик героев — носителей «добра» и «зла». «Добро» предстает в виде людей, способных отдать свои жизни во имя освобождения пролетариата. «Зло» представлено носителями пороков «буржуазного общества», лишенных каких-либо человеческих достоинств.

В те годы выдвинулся еще один крупный мастер, развивающий принципы «социалистического реализма», — **С.В. Герасимов** (1885 — 1964). Среди его работ наибольшей известностью пользовалось полотно «Клятва сибирских партизан» (1933), отличающееся динамичной композицией и ярко выраженной политической идеей. Думается все же, что главные достижения этого мастера лежат в сфере пейзажных зарисовок, отличающихся тонкостью колорита и поэтичностью образов («Зима» — 1939; «Лед прошел» — 1945).

Ранним работам другого известного художника тех лет — **Ю.И. Пименова** (1903—1977) свойственно любование праздничной стороной нового городского быта, романтическое возвеличивание достижений индустриального строительства («Даешь тяжелую индустрию» — 1927; «Новая Москва» — 1937). Столь же оптимистическим мироощущением проникнуты полотна **А.А. Пластова** (1893—1973), творчество которого сложилось под влиянием крестьянского быта и общения с людьми, живущими на селе. В 30-е годы художник писал полотна, поэтизирующие колхозное крестьянство («Колхозный праздник» — 1937; «Колхозное стадо» — 1938).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

*Портрет современника — строителя социализма.
Жанровая картина: пафос созидания.
Скульптора и архитектура: памятники социального оптимизма*



Ю. Пименов. Даешь тяжелую индустрию. 1927.



Ю. Пименов. Новая Москва. 1937.



А. Пластов. Колхозный праздник. 1937.



М. Нестеров.
Портрет
скульптора
В.И. Мухи-
ной. 1940.



М. Нестеров.
Портрет
хирурга
С.С. Юдина.
1935.



Архитектор
К.С. Мельников.
Советский
павильон для
выставки в
Париже. 1925.



Б. Мухина.
Рабочий
и колхозница.
1937.

Художника старшего поколения, путь которых в искусстве начался еще в дореволюционное время, как правило, избегали острых социальных сюжетов. Большинство из них предпочитало творить в жанре портретной живописи. Таковы произведения выдающихся мастеров: П.П. Кончаловского, И.Э. Грабаря, М.В. Нестерова, П.Д. Корина.

П.П. Кончаловскому принадлежит целая галерея портретов выдающихся деятелей науки и искусства — пианиста В.В. Софроницкого за роялем, композитора С.С. Прокофьева (1934), режиссера В.Э. Мейерхольда (1937). Вершина русской портретной живописи 30-х годов — произведения М.В. Нестерова, расставшегося с иконописной проблематикой в связи с веяниями атеистического времени. Портреты Нестерова лаконичны, глубоко правдивы и вместе с тем символичны. Каж-

дый его герой — носитель профессионального мастерства и высокой нравственности. Среди них портреты художников — братьев Кориных (1930), скульптора И.Д. Шадра (1934), хирурга С.С. Юдина (1935), скульптора В.И. Мухиной (1940).

Говоря о скульптуре 30-х годов XX в., невольно вспоминаешь слова французского писателя *Ромена Роллана* (1866—1944): «На международной выставке на берегах Сены два молодых советских гиганта в неукротимом полете возносят серп и молот, и мы слышим, как из груди льется героический гимн, который зовет народы к свободе, единству и приведет их к победе». Речь идет о знаменитой скульптуре *В.И. Мухиной* (1889—1953) под названием «Рабочий и колхозница», ныне возвышающейся у одного из входов на Всероссийский выставочный центр (Выставку достижений народного хозяйства) в Москве. История создания этого монумента необычна. В 1936 г. Советский Союз принял предложение на участие в международной выставке «Искусство, техника и современная жизнь», устраиваемой в столице Франции. Проект советского павильона выполнил известный в то время архитектор Б.М. Иофан. Он же предложил завершить сооружение скульптурной группой, устремленной ввысь. В конкурсе на создание этого скульптурного произведения победила Мухина, сумевшая дополнить архитектурный проект убедительным художественным решением. В динамичной композиции фигур рабочего и колхозницы символически воплощен эмоциональный подъем, испытываемый строителями нового общества. Нержавеющая блестящая сталь скульптуры, серебристая поверхность которой сияет в лучах солнца, придает ей еще большую выразительность. С созданием этого произведения имя Мухиной стало известно во всем мире.

В 30-е годы в архитектуре еще были живы традиции конструктивизма, заявившего о себе в послереволюционное время. Об этом говорят здания Библиотеки им. В.И. Ленина (ныне Российская Государственная библиотека в Москве — 1928—1940), Дом Совета Труда и Оборона (ныне здание Государственной Думы в Москве — 1933—1936). Памятником конструктивизма можно считать Академию им. Фрунзе в Москве, строительство которой было завершено в 1937 г. (проект архитекторов Л.В. Руднева и В.О. Мунца). В числе безусловных достижений архитектуры этого стиля — Крымский мост через Москва-реку, сооруженный в 1936—1938 гг. (проект архитекторов Б.П. Константинова, А.В. Власова и К.К. Якобсона) и станция метро «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская», проект архитектора А.М. Душкина).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Архитектура: новый облик Москвы



*Б. Константинов, А. Власов,
К. Яacobсон. Крымский мост.
1936—1938.*



*Архитектор Ле Корбюзье.
Здание Центросоюза.
1925—1935.*



*А. Душкин. Станция метро «Дворец
Советов» (ныне Кропоткинская). 1935.*



*М. Фолин. Станция метро
Площадь революции. 1938.*



◀
*И. Жолтовский.
Жилой дом. 1933—1934.*

Однако и для архитектуры наступили новые времена, отмеченные печатью административного давления на творческий процесс. Об этом говорит расцвет так называемого традиционалистского направления, представители которого тяготели к «классическим» формам, пышным и помпезным, а порой и откровенной безвкусицей. В споре с легким и функционально оправданным конструктивизмом архитекторы-традиционалисты уповали на «идейную направленность» своих проектов, связанную с прославлением грандиозного подвига советского народа, устремленного в светлое будущее. Позднее здания с мощными колоннами, украшенные монументальными скульптурами (герои труда, физкультурницы, полярные летчики и др.) стали называть «сталинским классицизмом» (например, жилой дом на Моховой улице в Москве, (1937, архитектор И.В. Жолтовский). В этом же стиле выполнены проекты станции московского метрополитена «Красные ворота» (1935) и «Площадь революции» (1935—1938, архитектор М.А. Фомин).

В киноискусстве принципы «социалистического реализма» утвердились быстро и без видимых эстетических потерь. Возвеличивание образа В.И. Ленина, героев революции и Гражданской войны, тружеников-создателей тяжелой индустрии, колхозного крестьянства становится основным мотивом киноиндустрии 20—30-х годов. Среди произведений, убедительно рассказывающих о романтике революционных лет, выделяется кинолента братьев Васильевых «Чапаев» — один из самых популярных фильмов советской эпохи. Звуковое кино дало возможность создать прекрасные кинокомедии «Волга-Волга», «Светлый путь», «Цирк», «Веселые ребята» (режиссер Г.В. Александров, музыка И.О. Дунаевского).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что такое «социалистический реализм»? Совместимы ли позиции этой художественной доктрины с установками критического реализма XIX в.? С каким «злом» боролись мастера искусств в XIX в. и как понималось «зло» в искусстве 20—30-х годов XX в.?
2. Какие испытания выпали на долю поколения творцов искусства Серебряного века? Назовите наиболее выдающиеся памятники искусства послереволюционных лет.
3. Расскажите о развитии русской литературы 20—30-х годов (повторение пройденного по литературе).
4. Назовите произведения изобразительного искусства, киноискусства и зодчества 20—30-х годов XX в. В каком стиле они созданы?
5. Почему произведения, созданные великими мастерами культуры в условиях тоталитарного режима, многозначны и несут в себе не только официально разрешенные идеи? Приведите примеры.
6. Составьте сообщение на тему «Правда “белых” и правда “красных” в художественной культуре 20—30-х годов XX в. (творческое задание).

ТЕМА 15 ВОЗВЫШЕННОЕ И ЗЕМНОЕ В ИСКУССТВЕ ВОЕННЫХ ЛЕТ

*В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
Где смерть, как тень, тащилась по пятам,
Такими мы счастливыми бывали,
Такой свободой бурно дышали,
Что внуки позавидовали б нам.*

О.Ф. Берггольц

*То серьезный, то потешный,
Нипочем, что дождь, что снег, —
В бой, вперед, в огонь крошечный
Он идет, святой и грешный,
Русский чудо-человек.*

А.Т. Твардовский

«И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки и несли облегчение...», — устами одного из героев романа «Доктор Живаго» констатировал Б.Л. Пастернак. Действительно, военные годы стали отправным моментом в истории отечественной культуры второй половины XX в., эпохой, заложившей основу возвращения к национальным истокам. На протяжении нескольких десятилетий русское искусство медленно, словно после тяжелой болезни, выздоравливало, освобождаясь и от экстремизма послереволюционной поры, и от безоглядного восхваления «успехов социалистического строительства» 30-х годов. В нем все явственнее прорастали темы, сюжеты и идеи, преемственно связанные с многовековыми русскими духовными традициями и вечными ценностями. Путь этот был не простым; он отмечен и борениями с властью придержащими, и ложными лозунгами, и отчаянными попытками вырваться за пределы тоталитарной заданности. Оглядываясь на пройденное, можно уверенно выделить три кульминационные точки в развитии советской художественной культуры 40—80-х годов XX в.: искусство военных лет, художественное творчество «шестидесятников» и период вызревания «перестройки» (70—80-х годов).

Не ставя перед собой задачу дать оценку всему художественному наследию этих периодов (слишком уж близко находимся мы к XX в., чтобы охарактеризовать его беспристрастно и точно!) выделим наиболее яркие — знаковые — художественные достижения, отражающие эволюцию мировосприятия мастеров искусств и культуры советского времени. Начнем с искусства военных лет.

Военные годы, четко определив «реальную опасность и угрозу реальной смерти», пробудили в наших соотечественниках лучшие чувства, сплотили людей во имя великого общего дела — освобождения родной земли от фашистских оккупантов. Искренностью и подлинным вдохновением овеяны строки поэзии военного лихолетья, обращенные к сердцу каждого сына страждущей Родины.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Патриотическая тема в поэзии

Фрагмент 1

Эх, дороги...
Пыль да туман,
Холода, тревоги
Да степной бурьян.
Выстрел грянет,
Ворон кружит,

Твой дружок в бурьяне
Неживой лежит.
А дорога дальше мчится, пылится, клубится,
А кругом земля дымится —
Чужая земля.

Л.И. Ошанин

Фрагмент 2

Назови меня именем светлым,
Чистым именем назови —
Донесется, как песня, с ветром
До окопов голос любви. <...>
Появись, отведи туманы,
Опустись ко мне на траву,
Подыши на свежие раны —
Я почувствую, оживу.

А.Я. Яшин

Фрагмент 3

Ты знаешь, наверное, все-таки Родина —
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти поселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.
Не знаю, как ты, а меня с деревенской
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовьей слезою и песнею женскою
Впервые война на проселках свела.

К.М. Симонов

Фрагмент 4

Это было в Руси былинной,
В домотканый сермяжный век:
Новорожденного Дружиной
Светоглазый отец нарек.
В этом имени — звон кольчуги,
В этом имени — храм коня,
В этом имени слышно:
«Други,
Я вас вынесу из огня!» <...>
Пролетели, как миг, столетья,
Царства таяли, словно лед.
Звали девочку Друней дети —
Шел тогда сорок первый год.
В этом прозвище, данном в школе,
Вдруг воскресла Святая Русь,
Посвист молодца в чистом поле,
Хмури лесов, деревенек грусть.
В этом прозвище — звон кольчуги,
В этом прозвище — храп коня,
В этом прозвище слышно:
«Други,
Я вас вынесу из огня!»

Ю.В. Друнина

Летопись героических дней в живописи и скульптуре



*И. Тоидзе. Плакат
«Родина-мать зовет». 1941.*



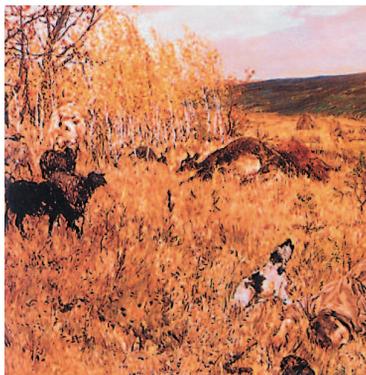
*Кукрыниксы.
Бегство фашистов из Новгорода. 1944.*



А. Дейнека. Окраина Москвы.
Ноябрь 1941 года. 1941.



А. Дейнека.
Оборона Севастополя. 1942.



А. Платов.
Фашист пролетел. 1942.



П. Корин.
Александр Невский.
1942.



Е. Вучетич.
Советский воин-освободитель. Берлин.
1946—1949.

Военное лихолетье вернуло в отечественную литературу традиционные образы России, Русской земли, любовь к которой подняла солдата на ратный подвиг (сочинения Н.С. Тихонова, А.А. Суркова, К.Я. Ваншенкина, М.А. Дудина, А.Т. Твардовского, Л.С. Соболева, Б.А. Лав-

ренева, В.В. Каверина, К.С. Паустовского, А.Н. Толстого, Л.М. Леонова, А.А. Фадеева, М.А. Шолохова и др.). По-новому зазвучавшая тема исторической преемственности русского патриотизма не исчезла и в послевоенное время, о чем говорят строки стихотворения поэтессы-фронтовички Ю.В. Друниной.

Обновление образного строя художественной культуры, отмеченное нами в литературе, благодатно сказалось на развитии театра и киноискусства. Произведения драматургии удивительно быстро откликнулись на события Великой Отечественной войны, достаточно вспомнить такие пьесы, как «Нашествие» Л.М. Леонова, «Русские люди» К.М. Симонова, «Фронт» А.Е. Корнейчука. Мастера кинематографа, несмотря на трудности первых военных лет, сумели создать яркие фильмы, — пробуждавшие в соотечественниках веру в торжество правого дела: «Жди меня» (режиссеры А.Б. Столпер и Б.Г. Иванов), «В шесть часов вечера после войны» (режиссер И.А. Пырьев), «Два бойца» (режиссер Л.Д. Луков; в фильме звучат великолепные песни Н.В. Богословского «Темная ночь» и «Шаланды, полные кефали...»).

Столь же непосредственно отразилось военное время в изобразительном искусстве. Необходимость быстрого реагирования на фронтовые события вызвала бурное развитие политического плаката — жанра, развитого в революционные годы, но затем почти утратившего свое значение. «Родина-мать зовет!» Этот призыв знаменитого плаката И.М. Тоидзе — один из самых впечатляющих памятников героического времени.

В годы Великой Отечественной войны расцвел особый вид малотиражного плаката «Окна ТАСС» (Окна Телеграфного Агентства Советского Союза). Эти плакаты создавались вручную путем нанесения клеевых красок на бумагу через трафарет. По сравнению с печатной продукцией они обладали большими возможностями красочной художественной выразительности. К тому же мастера «Окон ТАСС» могли оперативно, не дожидаясь типографского производства, отреагировать на фронтовые события.

В «Окнах ТАСС» работали многие известные советские поэты — Д. Бедный, А. Жаров, В. Лебедев-Кумач, С. Маршак. Но особенно большой вклад в малотиражный плакат внесли знаменитые Кукрыниксы — псевдоним художников М.В. Куприянова, П.Н. Крылова и Н.А. Соколова. Они умели привлечь сатиру, юмор, смех для решения агитационных задач, оставаясь подлинными мастерами избранного жанра. Достаточно вспомнить плакат «Потеряла я колечко» (1944), в котором слова из популярной песни соотнесены с поражением немцев на Волге, со знаменитым сталинградским «кольцом». В плакате,

посвященном юбилейному пятисотому «Окну ТАСС», поэт С.Я. Маршак написал:

Под этим окном не поют серенады.
На этом окне резеда не цвела,
За этим окном разрывались снаряды
И Армия наша на подвиги шла.

В станковой живописи летопись сражений создается с помощью самых разных образов. Состояние суровой собранности духа очевидцев первых месяцев войны передает картина А.А. Дейнеки «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941). На полотне нет военных действий, но о них напоминает характерный пейзаж: вздыбленная «ежами» московская земля, словно ощетилившаяся в предчувствии боя. Иное решение для воплощения военной темы нашел Дейнека в картине «Оборона Севастополя» (1942), запечатлевшей героико и динамизм смертельной схватки наших матросов с врагом.

Заметим, что стремление к нравственной оценке происходящих трагических событий родилось в отечественном искусстве сразу же в годы войны. Таково полотно «Фашист пролетел» (1942), созданное А.А. Пластовым. Художник выразил свое личное потрясение от одного из реальных эпизодов войны: фашистский легчик похода или «в шутку» подстрелил мальчугана, мирно пасшего скот на поляне. Полотно полно скорби и гнева. Тихо и ненавязчиво автору удается воплотить глубоко философскую тему, созвучную мысли Ф.М. Достоевского: «Все ли человеку дозволено?» — и заставить зрителя задуматься над вопросом: есть ли будущее у той цивилизации, что попирает естественные законы жизни на Земле?

Историческая тема, почти совсем забытая и «не модная» в 20—30-е годы, в военное время переживает второе рождение. Об этом свидетельствует творческое наследие *П.Д. Корина* (1892—1967), завершившего в 1942 г. центральную часть триптиха «Александр Невский» (левая и правая части триптиха написаны позднее). У этой знаменитой работы есть своя долгая предыстория. Еще в 1925 г., под впечатлением похорон патриарха Тихона, Корин замыслил создать полотно под названием «Реквием». Но М. Горький, сочувственно относящийся к художнику, уговорил его не подвергать себя опасности и назвать картину «Русь уходящая». Со смертью Горького Корин и вовсе отказался от замысла: обращение к религиозному сюжету было чревато заточением в ГУЛАГ. И лишь с выходом киноленты С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» у художника появляется желание вернуться к русской теме. К тому времени стиль Корина, преемственно свя-

занный с монументальной древнерусской иконописью, полностью сложился. Цельность, четкость формы, насыщенность цвета, символическая условность образов — все это характерно для «Александра Невского». В облике князя ожили черты русских святых, напоминая о духовных ценностях, испокон веков спасающих Русь в годы военных лихолетий.

В искусстве скульптуры, как и в других видах художественного творчества, с первых дней войны родились новые образы. Скульпторы, в силу специфики своего ремесла, не могли работать в непосредственной близости к фронту, но и на расстоянии они остро чувствовали дыхание великой битвы и сумели запечатлеть героическое время прежде всего через портрет. И сегодня во многих музеях нашей страны смотрят на нас с постаментов герои, чьи мундиры украшены знаками воинской доблести, проявленной на линии фронта не однажды.

В создании портретной галереи военных лет участвовали как опытные мастера, так и молодые, начинающие свой путь в искусстве. В числе опытных выделяется В.И. Мухина, сохранившая для потомков образы тружеников войны, делающих трудную, опасную, но необходимую мужскую работу (портреты полковников В.А. Юсупова, И.Л. Хижняка и др.). Несомненной удачей мастера следует считать скульптуру «Партизанка» (1942). В образе своей безымянной героини Мухина подчеркнула главное: суровость и упорную решимость отдать всю себя без остатка совсем не женскому делу — борьбе с врагом.

Другой не менее опытный скульптор **Е.В. Вучетич** (1908—1974) уверенной рукой запечатлел многих известных героев, среди которых выделяется выполненный в бронзе портрет генерала армии И.Д. Черняховского, овеянного славой великой победы 1945 г.

В 1945 г., когда возникла идея увековечить подвиг советских воинов, павших в боях за освобождение Европы от фашизма, именно Вучетич сумел предложить самое яркое решение этого памятника. Он спроектировал мемориал «Советскому воину-освободителю» в Трептов-парке в Берлине, заверченный в 1949 г. Мощная фигура солдата с мечом, прижавшего к себе ребенка, воспринимается как апофеоз не только воинской, но и нравственной, духовной победы нашего народа в противостоянии с «коричневой чумой» XX в.

Картина возрождения традиций в русской художественной культуре 40-х годов будет неполной без массовой песни. «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой, с фашистской силой темною, с проклятою ордой» — эти строки из песни композитора А.В. Александрова на стихи В.И. Лебедева-Кумача являются обобщенным музыкальным символом подвига нашего народа в Великой Отечествен-

ной войне. Ее суровая поступь соответствовала настроениям первых трагических дней войны. Позднее на фронте бытовали иные песни, чаще всего задушевные, по-русски — распевные, греющие сердце солдата: «Давно мы дома не были», «На солнечной поляночке», «Синий платочек» (прославленный в исполнении любимой в народе певицы К.И. Шульженко) и конечно же «Катюша» (написана композитором М.И. Блантером еще в 30-е годы). Стоит напомнить, что в конце войны изменился государственный гимн Советского Союза (ранее им служила мелодия французского композитора П. Дегейтера «Интернационал»). Музыка к новому гимну на текст поэта С.В. Михалкова создал композитор А.В. Александров. Эта мелодия живет и сегодня, правда, недавно С.В. Михалков написал другие слова, соответствующие новой государственности России, сложившийся после 1991 г.

В послевоенные годы образы Великой Отечественной войны встречаются в искусстве все реже. Разоренная, обескровленная страна, не успев залезть раны, была ввергнута в новую полосу политического противостояния — длительную «холодную» войну с самыми богатыми капиталистическими государствами, гонку вооружений.

Едва отгремели праздничные салюты в честь Великой победы, как в августе 1946 г. по инициативе И.В. Сталина было принято резко критическое Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», за которым последовал целый ряд партийных решений в области театра, киноискусства и музыки. Началась неприкрытая травля таких выдающихся деятелей русского искусства, как А.А. Ахматова, М.М. Зощенко, Ю.П. Герман, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.М. Козинцев, В.И. Пудовкин, которые, по мнению партийных чиновников, отступили от принципов социалистического реализма.

Итак, идеологическая борьба в художественной культуре вновь набирала обороты. Но все же пришла мирная пора, принесшая людям, в том числе творцам искусства, желание забыть о пережитом, устроить свой быт, любить и растить детей. Неслучайно, например, вся страна запела после войны песни с незатейливым содержанием, лишенным какого-либо намека на политическую значимость — «Одинокую гармонь» Б.А. Мокроусова (стихи М.В. Исаковского) и «Ой, цветет калина» И.О. Дунаевского (стихи того же поэта). Значительных художественных произведений, посвященных Великой Отечественной войне, было создано немного. Среди них повесть В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946) и кинолента режиссера Б.В. Барнета «Подвиг разведчика» (1947), обязанная своему успеху великолепной актерской работе П.П. Кадочникова.

Возродила военную тему лишь послесталинская «Оттепель». И не просто возродила, а придала ей совершенно новую значимость. Правдивый голос людей, прошедших фронт, громко зазвучал прежде всего в литературе. «Лейтенантской прозой» назвала критика сочинения талантливой плеяды писателей, ворвавшихся в отечественную словесность конца 50-х годов подобно свежему ветру. Их лирические повести о войне привнесли в отечественное искусство выстраданные в окопах мысли, чувства, переживания человека, лишенного рабского чувства страха, характерного для предвоенных лет. Бывшие «лейтенанты» заговорили с читателем о самых важных проблемах бытия человеческого, о добре и зле, цене жизни и смерти. Они не пытались приукрасить фронтовую действительность, показывая страшную «изнанку» войны, ввергшую людей в ситуацию страшной трагедии. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Батальоны просят огня» Ю.В. Бондарева, «Южнее главного удара» Г.Я. Бакланова или «Дожить до рассвета» В.В. Быкова.

Исповедальная по характеру «лейтенантская проза» перекликалась с творческими находками в области «кино о войне». В конце 50-х годов были созданы фильмы, раскрывающие психологию простого солдата, вставшего на защиту Отечества: («Летят журавли» (1957), режиссер М.К. Калатозов; «Дом, в котором я живу» (1957), режиссеры Л.А. Кулиджанов и Я.А. Сегель; «Баллада о солдате» (1959), режиссер Г.Н. Чухрай; «Судьба человека» (1959), режиссер С.Ф. Бондарчук и др.).

Можно без всякого преувеличения сказать, что развитие отечественной художественной культуры на протяжении всей второй половины XX в. проходило под знаком победы в Великой Отечественной войне. Каждое поколение мастеров — писателей и поэтов, художников и композиторов, скульпторов и зодчих — находило новые темы и сюжеты, новые ракурсы видения той героической эпохи. Давайте вспомним: в литературе продолжением «лейтенантской прозы» стали такие выдающиеся творения, как роман «Жизнь и судьба» В.С. Гроссмана (1948—1960), трилогия К.М. Симонова «Живые и мертвые» (1959—1971), повесть «А зори здесь тихие...» Б.В. Васильева (1969), роман «Горячий снег» Ю.В. Бондарева (1969) и др. В поэзии многие лучшие произведения бардов-«шестидесятников» тоже посвящены образам простого солдата, его внутреннему миру: «Он не вернулся из боя» В.С. Высоцкого, «До свидания, мальчики», «Вы слышите, грохочут сапоги» Б.Ш. Окуджавы, «Виталий Палыч» Ю.И. Визбора, «Ошибка» А.А. Галича и др. Тема войны стала ярким импульсом для развития отечественного кинематографа. В числе наиболее заметных

кинопроизведений выделим «Белорусский вокзал» (1971), режиссера А.С. Смирнова, а также многосерийный телевизионный фильм «Семнадцать мгновений весны» (1973), режиссера Т.М. Лиозновой.

Увековечивание памяти павших становится одной из приоритетных задач отечественного зодчества и монументальной скульптуры. Однако далеко не везде власти вкладывали должные средства для возведения памятников, поэтому в наследие от последних десятилетий XX в. нам достались как скромные местные мемориалы (нередко пушка времен Великой Отечественной войны, установленная на постаменте, или «вечный огонь», зажженный в центре города рядом с памятной доской), так и крупные архитектурные комплексы, содержание которых выражено через общий художественный замысел. Таков, например, мемориал «Хатынь» (ныне находится в Белоруссии), сооруженный на месте уничтоженной фашистами деревни. Образ мемориала складывается из остатков сохранившихся полусгоревших строений, скульптурных групп и колокольного звона, погребальный ритм которого закрепляет чувство скорби по погибшим.

Величию победы в Великой Отечественной войне посвящены памятные комплексы, раскинувшиеся на месте легендарной Брестской крепости и на Мамаевом кургане над Волгой. Совершенно иной образ — мемориальный комплекс на Поклонной горе — одном из самых древних и легендарных мест столицы. Он включает в себя не только экспонирование орудий и других атрибутов военных лет, но и символику духовной значимости победы для всего народа. Об этом свидетельствуют возведенные рядом с музеем православный храм, мечеть и синагога.

Не осталась в стороне от темы войны и музыка, в том числе — массовая песня. Воспоминаниями о жертвах войны, призывами беречь мир наполнены такие песни, как «Журавли» (музыка Я.А. Френкеля, стихи Р.Г. Гамзатова), «Малая Бронная» (музыка А.Я. Эшпая, стихи Е.М. Винокурова), «Хотят ли русские войны?» (музыка Э.С. Колмановского, стихи Е.А. Евтушенко), «Пусть всегда будет солнце» (музыка А.Н. Островского, стихи Л.И. Ошанина) и др. О «сотнях тысяч заживо сожженных» напоминает популярная в 70-х годах песня «Бухенвальдский набат», посвященная памяти узников концентрационных лагерей (музыка В.И. Мурадели, стихи В. Соболева).

Завершая краткое размышление об отзвуках великой трагедии в отечественной художественной культуре последующих десятилетий, вспомним еще один примечательный факт: символом подвига нашего народа в Великой Отечественной войне стала песня Д.Ф. Тухманова

ва «День Победы» (стихи В. Харитонова), созданная в 1975 г., т.е. на значительном историческом расстоянии, что говорит о неисчерпаемости этой темы. Сохраняют в отечественной культуре свой внутренний смысл и знаменитые слова «Никто не забыт, ничто не забыто» выбитые на могиле неизвестного солдата в Москве. В них — благодарная память потомков, для которых идеалы, героической эпохи остаются светочем добра, справедливости, высокой нравственной значимости.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Вспомните, какие новые образы родились в отечественной литературе в годы Великой Отечественной войны (повторение пройденного на уроках литературы). Соотнесите эти образы с теми, что появились в живописи, скульптуре, музыке военных лет. Какие чувства сегодня вызывает искусство, посвященное ратному подвигу советского солдата?
2. Сопоставьте умонастроения творцов искусства 30-х годов и военных лет. Верите ли вы поэтессе О.Ф. Берггольц, рассказывавшей в своем стихотворении об ощущении счастья и «бурной свободы», которую испытывали люди на войне?
3. Расскажите о наиболее известных мемориалах, посвященных победе в Великой Отечественной войне (самостоятельная работа). Сумели ли потомки увековечить подвиг народа, выстоявшего в самой кровопролитной битве за всю историю человечества?
4. Поют ли сегодня военные песни? Какие из них вам наиболее запомнились? Какими чувствами пронизана поэзия и музыка этих песен?
5. Какие фильмы о войне вы видели? Какие киногерои этого времени сохранились в вашей памяти? Какие темы о войне вы бы могли предложить современным кинорежиссерам?
6. Почему в истории художественной культуры XX в. выделяют искусство военных лет? Какие духовно-нравственные идеалы, попорченные в годы революционного экстремизма и сталинских репрессий, пытались возродить в эти годы отечественные мастера?

ТЕМА 16

ИСКУССТВО «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ»: ВОЗВРАЩЕНИЕ
РОССИЙСКИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

*Сам я винтиком был! Старался!..
Мне всю жизнь за это расплачиваться!
Мне себя, как пружину, раскручивать.*
Р.И. Рождественский

*О те, кто наше поколение!
Мы лишь ступень, а не порог.
Мы лишь вступление во вступление,
К прологу новому пролог!*
Е.А. Евтушенко

«Оттепелью» (термин родился из названия повести И.Г. Эренбурга) принято называть период в советской истории, условно ограниченный февралем 1956 г. (секретный доклад Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС о так называемом «культе личности» И.В. Сталина) и августом 1968 г., когда танки стран Варшавского договора вошли в столицу Чехословакии для подавления инакомыслия «пражской весны».

«Оттепель», ставшая, как сегодня очевидно, «началом конца» советской тоталитарной системы, была временем кардинальных перемен. Она вызвала к жизни искусство «шестидесятников» — плеяды молодых одаренных авторов, выразивших в разных видах искусства стремление к раскрепощению личности, жажду духовной свободы. Рядом с ними обрели «второе дыхание» и более маститые художники, для которых новая общественная ситуация стала первым «глотком свободы».

Итак, в этой теме речь пойдет о явлении «шестидесятничества», возродившего многие российские культурные традиции. Первая из них — это громкий протест против подавления личности и тоталитаризма, который в те годы понимался как «искажение социализма», как ошибки Сталина, помешавшего воплотить в жизнь прекрасную идею построения коммунизма. Вторая — это обращенность искусства к исконным духовным основам, выпестованным в недрах многовековой народной культуры, возрождение «русской темы». В те годы между этими тенденциями не было противоречий. «Шестидесятники» всеми силами души стремились к одному — вернуться к общечеловеческим ценностям. Произведения, возникшие на волне антисталинских настроений, показали, что российские традиции живы, они не задохну-

лись в тисках тоталитаризма, живы корни народной культуры, питающие процесс возрождения исконных нравственных ориентиров.

Справедливости ради следует отметить, что «шестидесятничество» было подготовлено гуманистической и патриотической заданностью искусства военных лет. Вспомним: осенью 1946 г. Б.Л. Пастернак приступил к созданию своего знаменитого романа «Доктор Живаго», в котором история России показана не с официальной точки зрения (как путь к построению коммунизма), а в контексте глобальных мировых событий, трактуемых с позиций христианских представлений. Писатель не убоился провозгласить неизменность двух высших человеческих ценностей — собственно жизни, дарованной Богом, и внутреннего мира человека — венца творения. Роман утверждает приоритет Божией заповеди любви к ближнему над эгоистической устремленностью к самореализации. Об этом говорит главный герой:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Однако собственно «шестидесятничество» начинается с новой советской поэзии, ярко выразившей чувство раскрепощенности и духовной свободы вопреки реалиям жизни.

Поэзия «оттепели» представлена прежде всего такими известными именами, как *Е.А. Евтушенко* (род. 1933), *А.А. Вознесенский* (род. 1933) и *Р.И. Рождественский* (1932—1994). В своих стихах, размышляя «о времени и о себе», они искали истину, уповая на привычные понятия «Великий Октябрь», «коммунизм», «революция». Поэты-трибуны верили в светлое будущее своей социалистической родины и в чистоту помыслов ее основателей — В.И. Ленина и партии большевиков. Молодое, задорное слово «шестидесятников» дарило ощущение радости бытия, порожденной сопричастностью к великой эпохе, открывающей светлое «завтра» для всего человечества. В те годы перед огромными аудиториями, которые собирали вечера поэзии, — в Московском Политехническом музее, на площади Маяковского («На Маяке»), на стадионах — выступали творцы, несущие людям правду о современном человеке, наделенном высшим даром — личной свободой, свободой мыслей и поступков. Лирический герой «шестидесятников» неповторим; он открыт всему миру, но вместе с тем несет в себе скрытый микрокосм глубоко личных чувств и переживаний.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Лирическая поэзия «шестидесятников»

Фрагмент 1

Тишины хочу, тишины...
Нервы, что ли, обожжены?
Тишины...
Чтобы тень от сосны,
Щекоча нас, перемещалась
Вдоль спины до мизинца ступни.
Тишины...
Звуки будто отключены.
Чем назвать твои брови с отливом?
Понимание — молчаливо.
Тишины...
Звук запаздывает за светом.
Слишком часто мы рты разеваем.
Настоящее — неназываемо.
Надо жить ощущением, цветом. <...>

А. А. Вознесенский

Фрагмент 2

Мир — не хлам для аукциона.
Я — Андрей, а не имярек.
Все прогрессы реакционны,
Если рушится человек.

А.А. Вознесенский

Фрагмент 3

И голосом ломавшимся моим
Ломавшееся время закричало.
И я был им,
И что за важность,
Кто кем был сначала.

Е.А. Евтушенко

Фрагмент 4

Я разный —
Я натруженный и праздный.
Я весь несовместимый, неудобный.
Застенчивый и наглый,
Злой и добрый.
Я так люблю,
Чтоб все перемежалось!
И столько всякого во мне перемешалось —

От запада и до востока, от зависти и до восторга!
Я знаю — вы мне скажете:
«Где цельность?»
О! в этом всем огромная есть ценность!

Е.А. Евтушенко

Поэзия «шестидесятников» откровенно и смело выразила желание молодого поколения отбросить традиционные для советского времени представления о человеке как «колесике и винтике» государственной машины. Предельная доверительность общения с читателем, необычная для советского искусства, способность к самовыражению и даже к «самобичеванию» выдвинули поэзию «оттепели» в число приоритетных сфер отечественной культуры.

К какому виду искусства следует отнести так называемую бардовскую песню — к поэзии или музыке? Этот вопрос и сегодня задают себе не только культурологи, но и многочисленные почитатели таланта А.А. Галича, Б.Ш. Окуджавы, В.С. Высоцкого и других создателей композиций, в которых происходило чудо полного слияния выразительного человеческого голоса, проникновенной, превращенной в мелодию поэзии и гитарного сопровождения. Бардовская песня, пережившая пик своей популярности в 60—70-х годах XX в., строго говоря, не является «новым искусством». Испокон веков в культуре разных народов бытовали музыкально-поэтические жанры, основой которых были стихи, «прочитанные» в звуках ее авторами-исполнителями. Достаточно вспомнить средневековых немецких миннезингеров и майстерзингеров, труверов и трубадуров во Франции, авторов «книжной песни» в России середины XVIII в.

У истоков искусства новых советских бардов периода «оттепели» стоял поэт-фронтовик **Б.Ш. Окуджава** (1924—1997). В отличие от других поэтов-«шестидесятников», любящих высокую патетику, рассчитанную на бурную общественную реакцию, Окуджава обращался к чувствам ранимой человеческой души, познавшей боль одиночества и страданий. Без всяких претензий на значительность поэт-песенник умел достучаться до сердца современников, и его тихий голос, звучавший как бы от имени простых людей, был услышан в каждом российском доме.

«Первоначально поэзию Окуджавы питал воздух Арбата, старой Москвы, где еще сохранились воспоминания о традиционной патриархальной жизни. Но постепенно, как считают современные исследователи, “сказочный” ассоциативный поток вынес ее за пределы арбатского «микрорайона» в большое пространство и время романтического бытия. На смену королям и богиням арбатских дворишек и переулков в поэзию Окуджавы пришли русские дворяне декабристе-

кого круга, кавалергарды и гусары, разночинцы-“шестидесятники”, солдаты десантного батальона... Лик “ролевых героев” Окуджавы утратил конкретность социального типа, он стал тяготеть к архетипичности, которая свойственна так называемым “вечным образам”, в данном случае — это образ романтической души¹».

Бардовская песня распространялась по стране быстро, причем вопреки официальной прессе, упоминавшей имена ее создателей-«шестидесятников» исключительно в бранном контексте. Наряду с Окуджавой «классиками магнитофониздата» стали Высоцкий и Галич.

Для творчества *А.А. Галича* (1918—1977) характерно трагикомическое содержание. Главные темы его песен — ответственность каждого человека за прошлое, протест против пошлости и конформизма. Стилиевые диссонансы и гротеск Галича, умеющего смело сочетать «высокое» и «низменное», обнажают мысль автора о несовместимости двух миров — лжи и правды (например, «ролевые» баллады цикла «Коломийцев в полный рост»).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Бардовская песня

Фрагмент 1

Опустите, пожалуйста, синие шторы.
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.
Вот стоят у постели моей кредиторы
Молчаливые Вера, Надежда, Любовь.

Б.Ш. Окуджава

Фрагмент 2

Когда мне невмочь пересилить беду,
Когда наступает отчаянье,
Я в синий троллейбус сажусь на ходу,
В последний, случайный.
Последний троллейбус, по улицам мчи,
Верши по бульварам круженье,
Чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи
Крушенье, крушенье.
Полночный троллейбус, мне дверь отвори!
Я знаю, как в зыбкую полночь
Твои пассажиры — матросы твои
Приходят на помощь. <...>

Б.Ш. Окуджава

¹ *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. Кн. 1. Литература «Оттепели» (1953—1968). М., 2001. С. 94.

Фрагмент 3

Я выбираю Свободу —
Пускай груба и ряба,
А вы валяйте, по капле
«Выдавливайте раба»¹.

А.А. Галич

Фрагмент 4

Вдоль обрыва под-над пропастью,
По самому по краю,
Я коней своих нагайкою
Стегаю.

В.С. Высоцкий

Фрагмент 5

Протопи ты мне баньку по-белому,
Я от белого свету отвык.
Угорю я, и, мне угорелому,
Пар горячий развяжет язык.
Сколько веры и лести навалено,
Сколь изведено горя и трасс!..
А на левой груди — профиль Сталина,
А на правой — Маринка анфас.

В.С. Высоцкий

Значительно дальше Галича в развитии романтического гротеска продвинулся **В.С. Высоцкий** (1938—1980). Он называл свои композиции «авторской песней», поскольку только ему, обладавшему характерным хрипловатым голосом, удавалось в самобытной исполнительской интерпретации раскрыть глубинный смысл собственного творения. Песни Высоцкого часто звучат «от первого лица», но любой созданный поэтом персонаж — это прежде всего форма самовыражения. В каждом стихотворном тексте Высоцкого слушатель ощущал особую радость перевоплощения в образ, позволяющего высказать свои сокровенные то скорбные, то иронические мысли («Банька по-белому», «Товарищи ученые», «Диалог у телевизора», «Честь шахматной короны», «Нинка», «Охота на волков», «Милицейский протокол», «Лекция о международном положении», «Письмо с Канатчиковой дачи» и др.).

Пожалуй, самая любимая поэтическая «роль» Высоцкого связана с экстремальными ситуациями, которые заставляют героя мобили-

¹ Здесь поэт упоминает известные слова А.П. Чехова.

зывать все свои душевные и физические силы. Персонажи песен поэта нередко сознательно включаются в жизненную гонку «под-над пропастью, по самому по краю». И уже совсем не редки у Высоцкого мотивы саморазрушения и самоуничтожения личности, когда автор и его лирический герой переживают острые моменты «упоительного восторга» в предчувствии гибели и смерти.

Годы «оттепели» вдохнули новую жизнь в киноискусство. Достаточно вспомнить такие замечательные кинофильмы, как «Карнавальная ночь», «Гусарская баллада» Э.А. Рязанова, «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия, исполненные светлого оптимизма и теплоты общения со зрителем. Неслучайно эти и многие другие киноленты сохраняют сегодня свою привлекательность, напоминая о «юности» новорожденных демократических традиций в отечественной культуре.

Но, пожалуй, самые незабываемые открытия сделали «шестидесятники» в театре. Нестандартно мыслящие драматурги в те годы вывели на подмостки сцены новых героев — своих современников, обыкновенных людей с их житейскими заботами, переживаниями, конфликтами. Особенно популярен был жанр лирической мелодрамы, где за обыденностью сюжета нередко скрывались острые нравственные проблемы. Среди таких спектаклей «Варшавская мелодия» Л.Г. Зорина, «Пять вечеров» и «Старшая сестра» А.М. Володина, «104 страницы про любовь» Э.С. Радзинского, «Валентин и Валентина» М.М. Рощина и др.

Ярким, можно сказать громким общественным явлением «оттепели» стала новая театральная режиссура. Настоящим событием культурной жизни были премьеры спектаклей с режиссурой А.В. Эфроса (Театр имени Ленинского комсомола), О.Н. Ефремова (Московский театр-студия «Современник»), Г.А. Товстоногова (Ленинградский Большой Драматический театр) и, конечно же, Ю.П. Любимова, руководителя талантливого актерского коллектива московского Театра драмы и комедии, известного в народе под названием «Таганка» (на которые попасть «просто так» было практически невозможно — жаждавшие театралы ночами выстраивались в очередь к билетным кассам). Принципиально нестандартные, демократичные, направленные на диалог со зрителем, они порой напоминали площадное действо, где все — и актеры, и присутствующие в зале — становились соучастниками происходящего на сцене. Любимов умел удивительно точно «программировать» реакцию зрителей. Любая пьеса, в том числе взятая из классического репертуара («Гамлет» Шекспира, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Три сестры» А.П. Чехова и др.) обретали в его интерпретации актуальное звучание, взывая к самым

жгучим нравственным проблемам современности, поэтому спектакли «Таганки» нередко воспринимались как вызов дряхлеющему тоталитарному режиму. Режиссерские вольности мастера, невозможность контролировать ситуацию прямого диалога актеров со зрителями, нервировали цензоров и вызывали недовольство партийных чиновников. Многие спектакли «Таганки» были сняты с репертуара, иные — «отредактированы» или вовсе запрещены к показу.

Неординарные художники-«шестидесятники», осознавшие свое право на свободное общение с читателем, зрителем, слушателем, очевидный протестный характер новых произведений искусства — все это не могло не волновать партийную элиту, воспитанную при Сталине в духе страха и молчаливой покорности. Быть может поэтому руководители правящей коммунистической партии порой просто не знали, как отреагировать на очередной культурный «демарш». Примером может служить известный скандал вокруг самостоятельной выставки художников-авангардистов, уничтоженной по приказу Н.С. Хрущева с помощью... бульдозеров. Поэтому, обращаясь к творениям «шестидесятников», надо помнить о том, что каждое свободное слово, нестандартная мысль, новый образ вызывали неприятие правящих кругов и с трудом пробивали дорогу к людям. Творцы искусства находились в постоянном психологическом напряжении, порой доходя до отчаяния. Как мы увидим дальше, этот раскол между партийной властью и творческой интеллигенцией с «откатом оттепели» достигнет своего апогея.

Теперь рассмотрим другую тенденцию в художественной культуре «шестидесятничества» — возвращение к истокам и рождение «русской идеи» в искусстве. При этом следует признать, что обращенность к нравственным и духовным корням народной жизни была подготовлена предшествующим поколением творцов искусства. Достаточно вспомнить, что за пределы заданности социалистического реализма в той или иной мере вышли многие сочинения самых разных авторов: философский роман «Русский лес» Л.М. Леонова, рассказ «Судьба человека» М.А. Шолохова, романтические повести К.Г. Паустовского. Особое место в русской литературе занимают сочинения писателя-природолюбца М.М. Пришвина, автора натурфилософских миниатюр «Глаза земли». С творчеством Пришвина перекликаются великолепные рассказы И.С. Соколова-Микитова, в которых писатель, кажется, говорит языком самой природы. Его слово, точное, звучное, емкое, рождается из недр народных представлений об истинных приоритетах жизни, лежащих за пределами городской цивилизации.

Чуть уничижительное название «деревенщики», в котором чувствуется «снисходительное самодовольство культурного круга» (А.И. Солженицын) родилось на рубеже 60—70-х годов XX в. Обозначало оно авторов — выходцев из русской глубинки — пишущих о том, что еще совсем недавно не представляло интереса для отечественной интеллигенции — о жизни вымирающей русской деревни, обескровленной «экспериментами» большевиков. Одним из первых в череде писателей-«деревенщиков» заявил о себе поэт **Н.М. Рубцов** (1936—1971), вдохновенный певец природы и сельской жизни. В его стихах нет модной усложненной метафоричности. Следуя традиционному пути русского поэта, Рубцов переносит главный акцент своего творчества в сферу поисков искренней напевной интонации. Его стихи изначально органично соотносятся с традиционной русской «тихой лирикой», откуда поэт почерпнул религиозный культ природы, образ крестьянской избы как модели Вселенной, прием полемического сопоставления городского и деревенского быта и интерес к русскому фольклору — сказкам, легендам, песням. С творчеством Рубцова оживила в русской художественной культуре ее почвенническая линия, истоки которой уходят в далекое прошлое. Песенный голос поэта не забыт и сегодня.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

«Деревенская» поэзия

Фрагмент 1

Я переписывать не стану
Из книги Тютчева и Фета,
Я даже слушать перестану
Того же Тютчева и Фета.
И я придумывать не стану
Себе особого Рубцова,
За это верить перестану
В того же самого Рубцова.
Но я у Тютчева и Фета
Проверю искреннее слово,
Чтоб книгу Тютчева и Фета
Продолжить книгою Рубцова.
Н.М. Рубцов

Фрагмент 2

Над колокольчиковым лугом
Собор звонит в колокола,
Звон закольный и окольный,

У окон около колонн
Я слышу звон и колокольный
И колокольчиковый звон.
И колькольцем каждым душу
До новых радостей и сил
Твои луга звонят не глуше
Колоколов твоей Руси.

Н.М. Рубцов

Русская тема в живописи



И. Глазунов. Князь Олег с Игорем. 1972.



И. Глазунов. Путивль. Эскиз декорации к опере А. Бородина. 1980.



И. Глазунов. Вечная Россия. 1988.

Возвращение «исторической памяти» в прозе началось без шумных деклараций и скандальных диспутов. «Деревенщики» (Ф.А. Абрамов, В.П. Астафьев, В.И. Белов, В.Г. Распутин, В.М. Шукшин) призывали к возрождению народных приоритетов жизни, к традиционной нравственности, корни которой уходят в христианское православное мировосприятие. Те же идеи были развиты и в других видах искусства. Вспомним, например, киноленту А.А. Тарковского «Андрей Рублев», музыку С.С. Прокофьева, Г.В. Свиридова (подробнее творчество композиторов будет рассмотрено в следующей теме).

«Русская тема» зазвучала и в изобразительном искусстве. В 1962 г. художник **И.С. Глазунов** (род. 1930) начинает писать цикл картин, посвященный Куликовской битве. В цикл вошли полотна «Сергий Радонежский и Андрей Рублев», «Штурм города», «Детство Андрея Рублева» и др. Этой работе предшествовали годы творческого становления живописца. Он изучал русскую историю, путешествуя по Золотому кольцу России — Сергиеву Посаду (в то время Загорск), Владимиру, Суздалию. «Куликовский цикл» стал крупной заявкой Глазунова на собственную творческую школу. С течением времени мастер все глубже проникается идеей национального возрождения, возвращения к истокам. Лучшие его полотна написаны позднее (см. тему 18).

Мощным аккордом в процессе отхода от «коммунистической заданности» русской художественной культуры стало творчество **А.И. Солженицына** (род. 1918), заявившего о себе первым «лагерным» рассказом «Один день Ивана Денисовича», опубликованным в ноябрьской книжке за 1962 г. журнала «Новый мир». Солженицын вошел в литературу сложившимся автором, привнес в нее правдивое видение русской истории и строгую нравственную позицию бывшего фронтовика и «зэка» сталинских лагерей. Его последующее творчество связано с эпохой «отката оттепели», о которой речь пойдет в заключительной части учебника.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Расскажите о периоде «оттепели» (повторение по курсу истории). Что нового привнесли ветры «оттепели» в жизнь советского человека и в отечественную художественную культуру?
2. Какие идеи и образы искусства «шестидесятников» вам близки? Актуально ли творчество «шестидесятников» в наше время?
3. Охарактеризуйте наиболее известных поэтов-«шестидесятников» (повторение по курсу литературы). Что общего между поэзией «оттепели» и другими видами искусства этой эпохи?

4. Назовите явления художественной культуры периода «оттепели», в которых слышны протестные мотивы. Кто из творцов искусства высил свой голос в защиту свободы человеческой личности?
 5. Какие идеалы пестовались авторами бардовской песни? Подготовьте сообщение на тему «Владимир Высоцкий и бардовская песня его времени» (домашнее задание).
 6. Когда и в каких произведениях искусства возродилась русская тема? Расскажите о развитии традиционных для России духовно-нравственных проблем в искусстве «шестидесятников» (творческое задание).
-

ТЕМА 17 РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА XX В.

*И уже грохочет дальний гром...
А та, кого мы музыкой зовем
За неменьем лучшего названья,
Спасет ли нас?*

А.А. Ахматова

*Поймали птичку голосисту
И ну сжимать ее рукой.
Пищит бедняжка вместо свисту...
А ей твердят: «Пой, птичка, пой».*

Г.Р. Державин

Характерное словосочетание «литература и искусство» родилось недавно, в советскую эпоху, и это ставшее привычным разделение литературы и других муз говорит о многом. Действительно, часто произведения советской литературы вовсе не кажутся «искусством слова», а скорее напоминают художественное обобщение политических постулатов. Из других видов художественного творчества, пожалуй, лишь музыка — неизреченное искусство «интонируемого смысла» (*Б.В. Асафьев*) — оказалась наименее подвластна диктату партийно-чиновничьего аппарата. Именно музыке с ее способностью заглянуть в необъятный мир человеческой души суждено было выразить все то, что оставалось «за фасадом» официальной политической трескотни, воплотить глубинные проявления народного «я», живую душу нации, не отринувшей в потаенном своем бытии великое историческое прошлое.

Сказанное вовсе не означает, что путь русской музыки XX в. был лишен изначально присущих советской художественной культуре противоречий. Музыковед М.Е. Тараканов писал: «...ряду мастеров

музыки самой разной творческой ориентации было близко стремление отразить в своих произведениях революционное содержание, принять участие в строительстве нового общества, организованного на началах социальной справедливости. Тогда еще далеко не всем была ясна истинная сущность большевистского режима, гибельность его установок в сфере искусства, приведших в дальнейшем к репрессивному идеологическому контролю над мастерами культуры, варварским “проработкам” непокорных и к откровенному подчинению деятельности творцов пропаганде, прославлявшей зачастую мнимые успехи советского строя и возвеличивавшей вождей, стоящих во главе политического руководства. Многими музыкантами была искренне подхвачена, в сущности, традиционная для русской культуры идея просвещения народа, получившего, как тогда казалось, доступ к накоплениям мировой и отечественной культуры»¹.

В этой теме мы обратимся к высшим достижениям тех русских композиторов, чей чистый и уверенный голос был слышен в пестром хоре многонациональной советской художественной культуры. Начнем с творчества гениального творца, ниспровергателя традиций, первооткрывателя и бунтаря **С.С. Прокофьева** (1891—1953). Наследие этого мастера чрезвычайно многогранно. Он написал восемь опер, семь балетов, семь симфоний, девять инструментальных концертов, свыше тридцати симфонических и вокально-симфонических произведений (сюиты, оратории, кантаты и др.), пятнадцать инструментальных сонат, большое количество фортепианных сочинений, а также музыку к кинофильмам и театральным постановкам.

Стиль Прокофьева сформировался в недрах великой русской музыкальной культуры — национально-определенной, но вместе с тем открытой диалогу с мировыми традициями — прошлыми и современными. Быть может, поэтому в его сочинениях можно явственно услышать несколько разных «языков», объединенных в единое целое мощным прокофьевским гением. Так, знаменитые «дерзости» и «шероховатости» его музыки явно напоминают о причастности композитора к футуристическому «хулиганству» Серебряного века с его попытками ниспровергнуть многовековой культурный опыт. Другая сфера музыки Прокофьева обращена к классическому наследию, к «прекрасной ясности» старых европейских мастеров. Отсюда четкость, точность изложения мыслей, строгая логика их развития. Но вот неожиданно на фоне рационально выстроенных образов, кричащих диссонансных гармоний

¹ История современной отечественной музыки / Под ред. М.Е. Тараканова. М., 1995. Вып. I. С. 3—4.

и упругих ритмов рождаются прекрасные лирические темы — то по-русски распевные, то хрупкие, словно капельки дождя или зайчики, играющие в солнечных бликах. И это тоже стиль Прокофьева, умеющего по-детски удивляться и радоваться жизни, воспевать просветленные «поющие» состояния человеческой души.

С первых звуков, полных контрастов и многоплановых смыслов, сочинения Прокофьева легко узнаваемы. Сегодня бунтарская прокофьевская муза давно причислена к классике. А в свое время начинающему композитору пришлось несладко. Первые его сочинения почти всегда вызывали острую негативную реакцию и слушателей, и критиков. И лишь самые прозорливые музыковеды смогли в полной мере оценить молодого мастера, среди них Б.В. Асафьев, который писал: «Вот — дивное дарование! Огненное, живительное, брызжущее силой, бодростью, мужественной волей и увлекающей непосредственностью творчества. Прокофьев иногда жесток, порой неуравновешен, но всегда интересен и убедителен... И нам, современникам, появление Прокофьева может даже казаться и казаться странным: наша ли жизнь, наше ли время отражается в его творчестве? Так мы завязли — с одной стороны, в истерических столах и страхе перед зловещей судьбой, а с другой — приучили себя к томным хрупкостям и хрустальностям, т.е. к искусству для мимоз, робко спрятавшихся от жизни...»¹.

Совершив немало революционных изменений в самом языке музыки, ее мелодике, гармонии, ритмике, Прокофьев был вовсе не готов к участию в политических революционных борениях. Весной 1918 г. он покинул родину на долгие годы. В эмиграции начинается зрелый период творчества композитора. К Прокофьеву приходит мировая слава. Блестящий пианист, он интенсивно гастролирует, объездив многие города и страны. В 1921 г. в Чикаго состоялась премьера Третьего концерта для фортепиано с оркестром, услышав который К.Д. Бальмонт записал следующие строки:

Но, брызнув бешено, все разметал прилив,
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете².

Музыка концерта рождает впечатление бурного потока жизни, стремительно несущегося к торжеству, свету, озаренному праздничным подъемом духа. В сочинении сплелось чисто русское песенное начало с прокофьевской моторной, чуть суховатой ритмикой.

¹ Цит. по: Советская музыкальная литература / Под ред. М.С. Пекелиса. М., 1972. Вып. I. С. 188.

Третий концерт Прокофьев посвятил К.Д. Бальмонту.

В 1933 г. С.С. Прокофьев решил вернуться на родину. Он был уверен, что «дым Отечества» и благодарная аудитория слушателей дадут новые импульсы к творчеству.

Приехав в СССР после длительного отсутствия, Прокофьев быстро понял, что о свободе творчества следует забыть. Он принял новую для него ситуацию, что называется, философски, со спокойствием человека, уверенного в своем композиторском даре и умудренного жизненным опытом (наверное, лучше всего охарактеризованным в старинной русской поговорке «Плетью обуха не перешибешь!»). Именно поэтому в его творческой биографии советского периода переплелось, казалось бы, несовместимое: с одной стороны, воспевание деяний коммунистов и И.В. Сталина, а с другой, обращенность к общечеловеческим нравственным идеалам, отвергающим произвол и насилие.

В 1936 г. композитор работал одновременно над двумя крупными произведениями — кантатой «К XX-летию Октября» и балетом «Ромео и Джульетта» (завершен в 1937).

Мысль о создании грандиозной кантаты — сочинения для двух смешанных хоров, симфонического оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов и оркестра шумовых инструментов — пришла к композитору гораздо раньше, сразу по приезде в СССР. Оставаясь верным самому себе, С.С. Прокофьев и в этом «октябрьском» сочинении раскрылся как подлинный новатор. В основу кантаты он положил фрагменты текстов, принадлежащих К. Марксу, В.И. Ленину, И.В. Сталину, «омузыкаливание» которых потребовало большой композиторской изобретательности. Газета «Правда», предваряя новое сочинение знаменитого мастера, напечатала его статью, где в частности говорилось: «Я писал эту кантату с большим увлечением. Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут ее до нашего слушателя». Но Комитет по делам искусств — цензурный орган при ЦК КПСС — отклонил сочинение. Более того, он неожиданно признал «кощунством» использование в музыке текстов классиков марксизма-ленинизма. Впервые это необычное сочинение прозвучало лишь в 1966 г. Кто-то из слушателей поругивал уже ушедшего из жизни композитора за конформизм, но многие оценили поразительное мастерство композитора, сумевшего переосмыслить политические тексты в музыкальные образы, рассказать языком музыки о революционной эпохе с ее контрастами, борениями, массовыми площадными действиями.

Балет «Ромео и Джульетта» — одно из самых вдохновенных произведений С.С. Прокофьева, шедевр, не замутненный конъюнктур-

ными соображениями, открывший новые грани его дарования и новую эпоху в развитии отечественного балетного театра.

Интерес к балетному жанру возник у Прокофьева давно благодаря «Русским сезонам» в Париже, организованным С.П. Дягилевым. Именно для Дягилева композитор написал балеты «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившем» и «Ала и Лоллий». На основе последнего сочинения Прокофьев создал симфоническую «Скифскую сюиту», исполнение которой в свое время вызвало бурный скандал: музыку посчитали нарочито грубой и вызывающей. Впрочем, она явно пришлась по вкусу молодым бунтарям Серебряного века. Так, В.В. Маяковский, услышав сюиту, подарил композитору свою поэму «Война и мир» с многозначительной надписью: «Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву — Маяковский». Живя за рубежом, Прокофьев не оставил балетный жанр. В числе его сочинений — балет «Стальной скок» (1925) и «На Днепре» (1930). Но ни одно из них не может соперничать с гениальной музыкой «Ромео и Джульетта».

Создавая балет, Прокофьев вовсе не пытался уйти в историческое время, передать дух европейского Средневековья. Он увидел сюжет глазами своего поколения, переосмыслил его с позиций русского художника XX в. Вместе с тем между литературным первоисточником и музыкой существует внутренняя нерасторжимая связь. Следуя Шекспиру, композитор осудил варварство, злобу, бессмысленную мстительность, возвысил чистую любовь и верность в дружбе. Тем самым общечеловеческие ценности явились для композитора способом утверждения вечных гуманистических идеалов, попранных в годы сталинского тоталитаризма.

Сочинение Прокофьева продолжает традиции русского классического балета. В нем есть высокая насыщенность чувств, глубина мысли, органичное сочетание шекспировских образов с их симфоническим обобщением. В балете раскрылись такие черты композиторского мастерства, как умение метко, буквально в нескольких штрихах дать исчерпывающую характеристику шекспировского героя, раскрыть его внутреннее состояние. Музыка, ярко театральная и «зримая», была новаторской по своей сути. В балете не встречаются отдельные хореографические номера или традиционные дивертисменты, не связанные с развитием сюжета. С первых звуков в музыке начинается действие, не прерываемое на «парадные» танцы. Стоит обратить внимание на уникальные по своей выразительности симфонические лейтмотивы: лирическую тему любви, то интимно-нежную, то гимнически-восторженную, гнетущую тему смерти, туповато-грубую тему вражды двух родов.

Как отнеслись к музыке нового балета советские театры? Не стоит кривить душой: прокофьевская новинка сначала явно не понравилась. Острословы распространили присказку: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Большой театр ставить балет отказался. Понадобились годы, чтобы и артисты, и хореографы, и публика сумели по-настоящему оценить и полюбить Прокофьева. Об этом вспоминает великая русская балерина Галина Уланова: «Вначале... нам было трудно создавать его (балет. — Л.Р.), так как музыка казалась непонятной и неудобной. Но чем больше мы в нее вслушивались, тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся от музыки. И постепенно пришло ее понимание, постепенно она становилась удобной для танца, хореографически и психологически ясной»¹.

В конце 30-х годов XX в. Прокофьев создал еще один шедевр, и вновь на исторически далекую тему. Речь идет о музыке к кинофильму С.М. Эйзенштейна «Александр Невский», на основе которой в 1939 г. была написана одноименная кантата для хора, меццо-сопрано и оркестра².

В процессе работы над кинофильмом «Александр Невский» сложился уникальный союз творческих индивидуальностей — режиссера и композитора, создавших кинофильм вместе, сообща, в абсолютном соавторстве.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Образ защитника родины в музыке и кино

Фрагмент 1

Об исходных мотивах работы над музыкой к кинофильму Прокофьев пишет так: «Когда в мае прошлого года (1938 г. — Л.Р.) С.М. Эйзенштейн от имени Мосфильма обратился ко мне с предложением написать музыку для кинофильма “Александр Невский”, я, будучи давнишним поклонником его замечательного режиссерского таланта, с удовольствием принял предложение. В процессе работы интерес увеличился, так как Эйзенштейн оказался не только блестящим режиссером, но и очень тонким музыкантом. Действие происходило в XVIII в. и было построено на двух противоположных элементах: русском, с одной стороны, и тевтонских крестоносцев — с другой. Естественным соблазном было использовать подлинную музыку того времени. Но уже знакомство с католическими песнопениями XVIII в. показало, что эта музыка за истекшие семь столетий настолько отошла от нас, сделалась настолько чуждой в эмоциональном отношении, что уже не могла дать достаточно пищи для воображения зрителю фильма. Поэтому представлялось более “выгодным” дать ее не в том виде, в котором она, действительно, звучала во времена Ледо-

¹ Уланова Г. Автор любимых балетов // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 434.

² Текст поэта В. Луговского и самого композитора.

вого побоища, а в том, в каком мы сейчас ее воображаем. Точно так же и с русской песней: ее надо было дать в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад». (С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 228.)

Фрагмент 2

С.М. Эйзенштейн вспоминает: «Мы с Прокофьевым всегда долго торгуемся, “кто — первый”: писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения — с тем, чтобы, исходя из нее, строить монтаж, — или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку. И это потому, что на долю первого выпадает основная творческая трудность: сочинить ритмический ход сцены! Второму — “уже легко”. <...> Каким путем Прокофьев устанавливает структурный и ритмический эквивалент к смонтированному фрагменту фильма, который предлагается его вниманию? <...> По экрану бежит картина. А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева. Прокофьев отбивает такт? Нет. Он отбивает гораздо большее. Он в отступке пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собой длительности и темпы отдельных кусков, и то, и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц. <...> На завтра он пришлет мне музыку, которая таким же звуковым контрапунктом будет пронизывать мою монтажную структуру, закон строения которой он уносит в той ритмической фигуре, которую отстукивали его пальцы». (Там же. С. 485—486.)

Кинофильм «Александр Невский» стал классикой советского киноискусства. Кантата «Александр Невский» имеет еще более счастливую судьбу, не сходя с концертной эстрады с момента своего рождения. Героико-эпическая национальная тема развита в ней в семи частях, каждая из которых является самостоятельным номером:

1. Русь под игом монгольским.
2. Песня об Александре Невском.
3. Крестоносцы во Пскове.
4. Вставайте, люди русские.
5. Ледовое побоище.
6. Мертвое поле.
7. Въезд Александра во Псков.

Музыка кантаты многое почерпнула из киноискусства: видимую осязаемость образов, динамику развертывания эпизодов, контрастность музыкальных «кадров». Слушая сочинение, прекрасно представляешь себе картины русской истории, трагедийный пафос которой композитор передал с глубокой убедительностью.

Продолжением героико-патриотической темы явилась опера «Война и мир» (по роману Л.Н. Толстого) и музыка к кинофильму С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный». Эти сочинения создавались в

годы войны, ставшие для Прокофьева временем интенсивного труда и вдохновения, почерпнутого в твердой вере в грядущую победу. В последние годы своей жизни композитор творил не менее интенсивно, написав такие прекрасные произведения, как Седьмая симфония (1952), балет «Сказ о каменном цветке» (1950). Смерть Прокофьева 5 марта 1953 г., совпавшая с кончиной И.В. Сталина, прошла почти не замеченной советской общественностью.

Крупнейший классик русской музыки XX в. — гениальный композитор *Д.Д. Шостакович* (1906—1978). Автор пятнадцати симфоний, большого количества инструментальных и вокальных ансамблей, хоровых сочинений (оратории, кантаты, хоровые циклы), произведений для музыкальной сцены (оперы, балеты, оперетта), музыки к кинофильмам и театральным спектаклям, Шостакович прошел большой и сложный творческий путь. Его наследие удивительно контрастно по темам, сюжетам и образам, обращенным то к «злобе дня» и политической конъюнктуре, то к глубинным философским проблемам человеческой жизни. И все же в самой эволюции творчества композитора есть постоянные нравственные приоритеты — чуткая восприимчивость ко всему тому, что волнует современников, желание быть услышанным и понятым, сочувствие к обездоленным, обиженным, страдающим людям. Быть может поэтому для Шостаковича не существовало «высоких» и «низких» тем. Он был лишен высокомерного отношения к жизни простого народа, к его нуждам и чаяниям. Стиль музыки Шостаковича включает огромное многообразие составляющих элементов от простых песенных шлягеров до абстрактных симфонических обобщений, органично спаянных рукой мастера. Слушая сочинения Шостаковича, каждый найдет в них нечто знакомое, родное, известное, но при этом как бы заново открытое, превращенное из жизненного впечатления в высокое искусство, в откровение, возведенное в степень психологической и духовной значимости.

При всем многообразии творчества Шостаковича в нем явственно выделяется ведущая и самая значительная тема — обличение зла, острая, доходящая до гротеска сатира во имя защиты личности. Во многих сочинениях, прежде всего в больших симфонических полотнах, композитор выступает как обличитель низменных пороков, защищает человеческое в человеке, скорбит и страдает, надеется и верит в светлые начала бытия. В этой гуманистической направленности творчества Шостакович является прямым наследником великой русской классики — Чайковского и Мусоргского, Гоголя и Достоевского.

Одаренность Шостаковича, как и Прокофьева, проявилась очень рано. В 1919 г. он был принят в Петербургскую консерваторию, где занимался сразу по двум специальностям — как пианист и как ком-

позитор. Директор консерватории А.К. Глазунов, любовно пестующий дарование юноши, прозорливо заметил: «Шостакович — одна из лучших надежд нашего искусства». И его словам суждено было сбыться.

Годы композиторского становления Шостаковича совпали с напряженным периодом крушения российских музыкальных традиций, на обломках которых предстояло выстроить новую социалистическую музыкальную культуру. Следуя веяниям времени, в первых сочинениях Шостакович не раз обращается к героико-революционным темам. Такова его Вторая симфония «Посвящение Октябрю», написанная в 1927 г. к 10-летию революционных событий. Не менее злободневна Третья «Первомайская» симфония, написанная на стихи С.И. Кирсанова.

Открытый современным тенденциям развития советского общества, Шостакович не сразу нашел собственный круг образов, свободных от откровенного политического заказа. Элементы зрелого стиля намечены в балете «Болт» (1931), где высмеян лодырь и вредитель, мешающий продвижению страны по пути социализма. Смелым язвительным гротеском насыщена музыка к пьесе В.В. Маяковского «Клоп» (1923), получившая широкий общественный резонанс. В 1928 г. в музыку Шостаковича вошла русская литература — он написал оперу «Нос» по сюжету Гоголя. Комедийно-фантастическая повесть трактована в остросатирической манере, направленной на обличение главных «антигероев» — пошлости и мещанства.

Но подлинным поворотным моментом в творчестве Шостаковича явилось сочинение оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (1932 г.; во второй редакции — «Катерина Измайлова»), созданной по повести классика русской литературы Н.С. Лескова. Именно в этом произведении впервые прозвучал страстный протест против насилия и зла.

Здесь необходимо пояснить: в 30-е годы XX в., когда стремительно утверждался культ личности И.В. Сталина, радикальные художественные эксперименты, преемственно связанные с предреволюционным и революционным временем, оказались явно не уместны. В музыкальной жизни насаждалось единомыслие, отражавшее мнение об искусстве, малограмотной (по большей части) партийной элиты.

Все новое, непривычное, выходящее за рамки дозволенного, отвергалось и осуждалось. На острие огульной критики оказалась и опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», восторженно встреченная зрителями, но сурово отвергнутая руководством страны¹.

¹ Премьера оперы состоялась в Малом оперном театре в Ленинграде 22 января 1934 г. Режиссер — Н.В. Смолич, дирижер — С.А. Самосуд. В 1935 г. она была поставлена в Большом театре. В январе 1936 г. оперу послушал Сталин, которому музыка не понравилась, после чего на композитора начались гонения в прессе.

Редакционная статья в газете «Правда» под названием «Сумбур вместо музыки» (28 января 1936 г.) «наградила» Шостаковича ярлыком «формалиста» и «грубого натуралиста». В ней, в частности, говорилось: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой “музыкой” трудно, запомнить ее невозможно. Так в течение почти всей оперы. На сцене пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно, словно испугавшись такой беды, бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращаются в какофонию». И далее: «Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке. Мелкобуржуазное “новаторство” ведет к отрыву от подлинного искусства, от подлинной науки, от подлинной литературы... Это воспевание купеческой похотливости некоторые критики называют сатирой. Ни о какой сатире здесь и речи не может быть. Всеми средствами и музыкальной и драматической выразительности автор старается привлечь симпатии публики к грубым и вульгарным стремлениям и поступкам купчихи Катерины Измайловой».

После статьи опера Шостаковича была надолго изъята из репертуара советских театров. Это было несправедливо уже хотя бы потому, что, несмотря на явное и яркое новаторство, сочинение Шостаковича самым прямым образом связано с русскими классическими традициями и не имеет к «формализму» никакого отношения. Композитор возвысил свой голос в защиту сильной личности героини, бесстрашно утверждающей свое право на любовь, обуреваемую страстями, но вовсе не лишенную угрызений совести после убийства свекра и мужа. И хотя далеко не все согласятся с подобной трактовкой лесковского персонажа¹, ясно одно: Шостакович стремился быть верным традиционной для отечественной культуры «правде жизни». Его опера — не оправдание Катерины и ее преступления, а правдивый рассказ о судьбе женщины, тянущейся к беззаветной любви, искренний плач о невозможности осуществления простого человеческого счастья. Нравственно-философское «резюме» выражено в последних словах оперы, вложенных в уста Старого каторжника: «Эх, отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?»

¹ Д.Д. Шостакович всегда признавал, что «прочитал» в музыке сюжет Лескова глубоко по-своему и безо всякой иронии, присущей писателю.

В полную силу гений композитора раскрылся в его симфониях. Остановимся на характеристике сочинений из числа тех, что вошли в золотой фонд мировой художественной культуры.

Седьмая («Ленинградская») симфония была написана Шостаковичем в 1941 г. в осажденном городе на Неве. После парадного революционного энтузиазма и пафоса идеологии «победившего социализма» 20—30-х годов XX в. война легализовала трагедийные аспекты жизни человека как предмет творчества. Надо сказать, что опыт воплощения образа войны в советской музыке был весьма невелик (здесь вспоминается кантата «Александр Невский» Прокофьева). Поэтому симфония Шостаковича, связанная с темой войны, рождалась на основе непосредственных эмоций, пробудившихся в композиторе в то страшное и великое время. В своей музыке он сумел отразить не только основной смысл, но и конкретные движущие силы исторического противостояния фашизма и гуманизма, воплотил войну так, как она запечатлелась в мыслях и чувствах людей, вставших на защиту Отечества. Седьмая симфония, подобно песне «Священная война» (композитор А.В. Александров, слова В.И. Лебедева-Кумача) с первого дня своей концертной жизни стала символом борьбы нашего народа с немецкими захватчиками.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Образ войны в музыке

Фрагмент

«Скрипки рассказывают о безбурном счастьеце, — в нем таится беда, оно еще слепое и ограниченное... В этом благополучии из темной глубины неразрешенных противоречий возникает тема войны — короткая, сухая, четкая, похожая на стальной крючок.

Оговариваемся, человек Седьмой симфонии — это некто типичный, обобщенный и некто — любимый автором. Национален в симфонии сам Шостакович, национальна его русская рассвирепевшая совесть, обрушившая седьмое небо симфонии на головы разрушителей.

Тема войны возникает отдаленно и вначале похожа на какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание ученых крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет. Крысолов со своими железными крысами поднимается из-за холма... Это движется война. Она торжествует в литаврах и барабанах, воплем боли и отчаяния отвечают скрипки. И вам, стиснувшему пальцами дубовые перила, кажется: неужели, неужели все уже смято и растерзано? В оркестре — смятение, хаос.

Нет, человек сильнее стихии. Струнные инструменты начинают бороться. Гармония скрипок и человеческие голоса фаготов могущественнее грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны.

Отчаянным биением сердца вы помогаете торжеству гармонии. И скрипки гармонизируют хаос войны, заставляют замолкнуть ее пещерный рев... За красоту мира льется кровь. Красота — это не забава, не улада и не праздничные одежды, красота — это пересоздание и устройство дикой природы руками и гением человека. Симфония как будто прикасается легкими дуновениями к великому наследию человеческого пути, и оно оживает.

Средняя часть симфонии — это ренессанс, возрождение красоты из краха и пепла. Как будто перед глазами нового Данте силой сурового и лирического раздумья вызваны тени великого искусства, великого добра.

Заключительная часть симфонии летит в будущее...». (На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича // Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 48 — 49.)

Последние великие симфонии Шостаковича — Тринадцатая, Четырнадцатая и Пятнадцатая.

«В Тринадцатой симфонии я поставил проблему гражданской, именно гражданской нравственности»¹, говорил Шостакович. Действительно, музыка этого произведения (1962) напоминает проповедь, яркую, искреннюю, порой гневную. Она повествует о самых разных «мерзостях» жизни — бессмысленных страхах, расизме, мелочной философии карьеризма.

Импульсом создания Тринадцатой симфонии послужило сочинение чрезвычайно популярного в 60-е годы поэта Евгения Евтушенко «Бабий Яр». Прикоснувшись к текстам молодого автора, Шостакович увлекся его стихотворениями, пять из которых легли в основу пяти же частей симфонии. Не связанные между собой сюжетно, части цикла образуют единое симфоническое целое, отражающее главную мысль сочинения — протест против зла. Обличение фашизма (I часть — «Бабий яр»), приветственное слово в адрес здорового народного юмора (II часть — «Юмор»), рассказ о многотрудной судьбе советской женщины (III часть — «В магазине»), протест против рабского страха (IV часть — «Страхи») и, наконец, гневная отповедь карьеризму и духовной ограниченности (V часть — «Карьера») — таково содержание этого необычного сочинения, ставшее непосредственным отзвуком споров, мыслей, дум советских людей в период «хрущевской оттепели». Острая публицистичность музыки не оставила современников равнодушными. Грандиозный успех премьеры — и полное молчание прессы — такова ситуация, в которой оказался композитор после исполнения своего творения.

По собственному признанию Шостаковича, прототипом его Четырнадцатой симфонии были «Песни и пляски смерти» М.П. Мусоргского. Главный герой симфонии — смерть. Шостакович возвышает этот

¹ Цит. по: История современной отечественной музыки. 1960—1990 / Под ред. Е.Б. Долинской. М., 2001. С. 62.

образ вечного спутника людей до уровня аллегории-символа. Думается, что пессимизм сочинения обусловлен духовным опытом композитора, познавшего войну и тяготы двусмысленной жизни в тоталитарном государстве.

В основу Пятнадцатой симфонии положены стихи великих поэтов XIX и XX вв. — Лорки, Аполлинера, Рильке и Кюхельбекера. Подобный набор текстов, разных по тематике, стилистике и лексике, объединенных в одном произведении, — явление в творчестве Шостаковича совершенно новое. Но, слушая музыку, проникаясь ее смыслом, начинаешь понимать: мозаичные, на первый взгляд вовсе не связанные между собой стихи подчинены доминирующей идее, кратко сформулированной в конце симфонии как всеобщий закон бытия: «Всевластна смерть». Тема реквиема — конца человеческой жизни, проходящая через все творчество композитора, нашла в симфонии свое кульминационное воплощение.

Завершая краткий разговор о музыке Д.Д. Шостаковича, отметим главное. Этот великий мастер сумел сделать, казалось бы, невозможное: не уклоняясь от обстоятельств своего времени, сказать о них правду и сохранить творческую индивидуальность.

В отличие от оперной или симфонической музыки, область хорового творчества в России послереволюционного времени долгое время оставалась в упадке. Дело в том, что темы и образы, которыми испокон веков питалось русское хоровое искусство, пришли в противоречие с требованиями большевистского руководства. Это относится прежде всего к церковной музыке, расцвет которой в эпоху Серебряного века связан с творчеством не только С.В. Рахманинова (об этом шла речь в теме 12), но и целой плеяды его талантливых современников, представляющих школу Московского Синодального училища (А.Д. Кастальский, П.Г. Чесноков, А.Г. Чесноков, А.Т. Гречанинов и др.). После революционного переворота творить на духовные тексты стало опасно, к тому же многие из композиторов оказались за рубежом и утратили связь с отечественной культурой.

Возрождение национальной хоровой традиции с ее высокими духовно-нравственными приоритетами началось лишь в послевоенное время. У истоков этого процесса стоял великий русский композитор **Г.В. Свиридов** (1915—1998). Он был наделен глубоко почвенным национальным дарованием, сопоставимым с одаренностью Н.А. Некрасова, С.А. Есенина или М.П. Мусоргского. Свиридов на протяжении всей своей творческой жизни был верен вокальным жанрам, заново открыв слушателям стихи Пушкина и Лермонтова, поэтов-декабристов, Бернса и Шекспира, Блока и Есенина, Маяковского и Твардовского.

О Свиридове заговорили в 1935 г., когда юный ученик Центрального музыкального техникума сочинил вокальный цикл из шести романсов на слова Пушкина. Эти романсы, обозначив начало самостоятельного творческого пути большого мастера, сохраняются в репертуаре и поныне. Выбор стихотворений, составивших вокальный цикл Свиридова, весьма характерен. Первый романс «Роняет лес багряный свой убор» воплощает печальные раздумья человека, созвучные тихому осеннему пейзажу. Три последующих — «Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер» — овеяны теми же настроениями, но уже на фоне стилого зимнего колорита. В пятом романсе — «Предчувствие» — замкнутый круг грустных размышлений одинокого человека неожиданно размыкается; в нем впервые является женский образ и вспыхивает лучик надежды на счастье. Финал цикла — «Подъезжая под Ижоры» — и вовсе заставляет забыть о былых невзгодах. Искрящаяся юмором и молодым задором музыка увлекает в мир, полный радостей жизни.

В 1936 г. Свиридова приняли в Ленинградскую консерваторию, которую он закончил по классу Д.Д. Шостаковича. В эти годы композитор сочинял самую разную музыку — симфоническую, театральную, инструментальную. Но сердце свое с консерваторских лет он отдал хоровому творчеству, в сфере которого родились его самые яркие произведения.

Камерные вокальные и вокально-симфонические сочинения Свиридова обычно объединены в циклы, пронизанные общим замыслом. Таковы «Песни на стихи Р. Бернса», вокальный цикл «У меня отец — крестьянин» на слова С.А. Есенина, оратория «Декабристы» на слова А.С. Пушкина и поэтов-декабристов, «Патетическая оратория» на стихи В.В. Маяковского, кантата «Снег идет» по поэзии Б.Л. Пастернака, хоровой концерт памяти А.А. Юрлова и хоровой концерт «Пушкинский венок». Среди лучших творений мастера — «Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, смешанного хора и оркестра (1956) и хоровой цикл «Курские песни» (1964).

В «Поэме памяти Сергея Есенина» композитор обратился к поэту не только как к автору текстов своего сочинения, но и как к главному его герою. Поэтому в музыке есть две линии развития. Первая раскрывает образный строй есенинской поэзии, выражающей мирозерцание простого русского народа. Вторая линия связана с жизненной драмой самого Есенина, «последнего поэта деревни», сожалевшего о гибели старой крестьянской Руси. К наиболее ярким и поэтичным страницам музыки относятся две центральные части поэмы (V и VI), объединенные общим названием «Ночь под Ивана Купала». В них Свиридов воссоздает образы, отраженные в древнем русском фольк-

лоре — таинственный языческий обряд в атмосфере купальской ночи, мистические заклички, хождение по лесу по ворожбиным тропам. Начиная с седьмого номера, названного «1919...», в музыке нарастают трагические настроения, кульминация которых приходится на медленный раздел части «Я — последний поэт деревни...». Свиридов нашел точные выразительные средства для передачи «с великой скорбью» всей накопившейся боли и тоски народа, словно участвующего в обряде похорон традиционной крестьянской жизни.

Одно из самых популярных сочинений Свиридова — хоровой цикл «Курские песни». Он создан композитором на основе обработки подлинных фольклорных мелодий, взятых из сборника курских песен А.В. Рудневой. Свиридов сумел тонко переосмыслить «сырой материал», извлечь из него самые характерные элементы мелодики, ритмики, гармонии, создав на этой основе оригинальное сочинение, несущее в себе самобытное «зерно русскости».

Творческое наследие С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Г.В. Свиридова, конечно же, не исчерпывает музыкального искусства советского периода. Достаточно вспомнить имена крупнейшего симфониста Н.Я. Мясковского, создателя популярной театральной и киномузыки Т.Н. Хренникова, а также Я.А. Эшпая, Р.К. Щедрина, С.М. Слонимского, А.Г. Шнитке, В.А. Гаврилина, А.П. Петрова, Э.В. Денисова и многих других авторов разных поколений. Их лучшие сочинения вошли в золотой фонд мировой музыкальной культуры.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему музыка стала играть особую роль в русской художественной культуре советской эпохи?
2. Расскажите о творчестве С.С. Прокофьева. Какие его сочинения вам наиболее близки?
3. Какие образы характерны для музыки Д.Д. Шостаковича? Расскажите о его симфоническом наследии.
4. Почему русская хоровая музыка находилась после революции в состоянии упадка и кто из русских композиторов советской эпохи стоял у истоков ее возрождения?
5. Дайте общую характеристику развития русской музыки в советское время. Какие идеи исповедовали авторы лучших музыкальных произведений этой эпохи? Есть ли преемственная связь русской музыки XX в. с предшествующими столетиями?

ТЕМА 18
ПРОТЕСТНЫЕ МОТИВЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА
НАКАНУНЕ РЕФОРМ КОНЦА XX В.

Что же такое «мы»?

*Мы —
из лесов безбрежных.*

*Мы —
из блокадной тьмы.*

*Мы —
из стихов сгоревших.*

*Из невысоких изб.
Песенного всесилья.*

*Мы —
из бессмертья.*

*Из плоти твоей,
Россия!*

Р.И. Рождественский

*Времена не выбирают,
В них живут и умирают,
Большой пошлости на свете
Нет, чем кланчить и пенять,
Будто можно те на эти,
Как на рынке поменять...*

А.С. Кушнер

Заключительный период в истории советской художественной культуры — конец 60-х — 80-е годы XX в. — связан с так называемым «откатом оттепели», с отказом от ее демократических завоеваний. Эйфорические настроения «шестидесятников», веривших в «светлое будущее коммунизма», исчезли вместе с ростом очевидного расхождения реалий жизни (очереди в продуктовых магазинах, отсутствие самых необходимых промышленных товаров, снижение производительности труда, повсеместное разворовывание государственной собственности и др.) с официальными праздничными ликованиями по поводу успехов социалистического строительства. «Двоемыслие» — устойчивая черта культуры советского времени — приобрело в этот период наиболее болезненный и острый характер. Люди по привычке произносили в общественных местах, читали и слышали в средствах массовой информации коммунистические заявления, вовсе не веря в их действительную силу и все более проникаясь

отвращением к жизни во лжи (именно это отвращение в эпоху горбачевской перестройки выведет толпы народа на митинги протеста).

Политические судебные процессы над писателями А.Д. Синаевским и И.М. Даниэлем, над поэтом И.А. Бродским, которого признали «ту-неядцем» и вынудили покинуть СССР, стали одной из причин зарождения «диссидентства» — общественного движения, представители которого выступали против существующих порядков и требовали обновить политическую систему общества, скатившегося в эпоху правления Л.И. Брежнева к полному «застою». В своем «Письме вождям Советского Союза» (1974) А.И. Солженицын писал: «Сегодня эта идеология (имеется в виду официальная идеология построения коммунизма. — *Л.Р.*) уже только ослабляет и связывает вас. Она захламляет всю жизнь общества, мозги, речи, радио, печать — ложью, ложью, ложью. Ибо как еще мертвому делать вид, что оно продолжает жить, если не пристройками лжи? Все погрязло во лжи, и все это знают и в частных разговорах об этом говорят, и смеются, и нудятся, а в официальных выступлениях лицемерно твердят то, “что положено”, и так же лицемерно, со скукой читают и слушают выступления других, — сколько же уходит на это впустую энергии общества! И вы, — открывая газеты или включая телевизор, — вы сами разве верите сколько-нибудь в искренность этих выступлений? Да давно уже нет, я уверен»¹. Писатель был уверен и в том, что закат социализма не за горами. В цикле статей «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», «Жить не по лжи», «Образованщина» он призывал Россию вернуться к истокам, к традиционной народной жизни, вектором которой издревле были совесть, сострадание и приоритет духовных ценностей над материальными благами «земного рая». Правда, его статьи читала лишь избранная часть советской интеллигенции, имеющая доступ к нелегальной диссидентской журналистике, к «самиздату» (произведения, изданные подпольно в СССР) и «тамиздату» (издания, осуществляемые за рубежом).

Впрочем, это не мешало властям устраивать показательные судилища над инакомыслящими деятелями науки и искусства. Слова «Я, конечно, сочинения Солженицына (или Сахарова, или Бродского... — *Л.Р.*) не читал, но я против!», повторяемые «представителями общественности» на партийных собраниях и в средствах массовой информации, стали традиционными.

Итак, драгоценное время, подаренное самой историей «вождям Советского Союза» для обновления политического курса, отказа от тлет-

¹ Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1. С. 177).

ворных догм и возрождения страны на гребне социального оптимизма «шестидесятничества» было упущено. Настала эра все более усиливающейся конфронтации партийной элиты и интеллигенции. Конечно, режим всячески пытался обуздать деятелей искусства и культуры, но времена ГУЛАГа прошли и всем закрыть рот было невозможно.

Художественная культура в эпоху «застоя» обрела черты зрелости. В ней расцвело новое художественное мышление, раскрепощенное ощущением внутренней свободы, открытое к диалогу с культурами за «железным занавесом», ростки, некогда проросшие в творчестве «шестидесятников».

Больнее всего «откат оттепели» отозвался в сочинениях тех мастеров, кто вошел в искусство с чувством надежды на неизбежность перемен. Крах иллюзий молодости порождал художественные образы, полные драматизма, а порой и неприкрытого пессимизма.

Огромный интерес у любителей театра и враждебную реакцию властей вызвали пьесы **А.В. Вампилова** (1937—1972), автора-сибиряка, трагически погибшего в расцвете творческих сил. Без громких теоретических деклараций Вампилову удалось произвести настоящую революцию в отечественной драматургии, создать новое направление, в котором окружающая действительность открывается как мир всеобщего абсурдного лицедейства и лицемерия. В его сочинениях предстает «потерянное поколение», бывшие «шестидесятники», отчаявшиеся герои, обманутые в своих притязаниях на личную свободу. Содержание пьес Вампилова — «Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота» — это парадоксальное смешение комического и трагического, цель которого — найти разные варианты ответов на «больные вопросы» своего времени: что есть свобода? Возможна ли она? Какова цена личного благополучия в циничном окружении? Через портрет «потерянного поколения» Вампилову удается не только без прикрас показать многие стороны советской действительности, но и возвысить голос в защиту поправленного, униженного человека, правда, не видя «света в конце туннеля» и не давая рецептов выхода из духовного тупика.

Внимание зрителей в эпоху «застоя» привлекли и другие драматурги — А.И. Гельман («Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся»), Г.И. Горин («Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт»), Э.С. Радзинский («Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки»). В их творчестве страстно, в полный голос звучали вневременные нравственные вопросы, приобретшие актуальную общественную значимость.

На качественно новый уровень поднялась в те годы отечественная литература. Мощный духовный импульс, полученный «шестидесятниками» в период «оттепели», продолжал подпитывать творчество выдающихся отечественных писателей. А.И. Солженицын и Ю.В. Трифонов, Ч. Айтматов и В.В. Быков, В.П. Астафьев и В.О. Богомолов, В.П. Аksenов и В.Н. Войновича — для этих и многих других авторов открылась прекрасная возможность стать «пророками в своем Отечестве», использовать силу слова на благо нравственного выздоровления народа. Правда, реакция на социальный застой и моральную деградацию общества у каждого из них была своя, глубоко выстраданная. Именно поэтому литература последних десятилетий советской эпохи поражает контрастами и многоплановостью.

Среди тех, кто с честью нес бремя борца за свободу слова и совести, — А.И. Солженицын. Сочинения писателя «Архипелаг ГУЛАГ» (1973); «Красное колесо» (1971—1991) и др. развеяли миф о «счастливой жизни» в СССР, раскрыли истинную картину рождения большевизма, показали страшную правду о функционировании тоталитарной системы и ее жертвах. Напомним, что за плечами писателя был личный опыт воина-фронтовика и восемь лет тюрем и лагерей. Быть может, поэтому он не мог ограничиться в своих книгах «чистым вымыслом» и привнес в художественную прозу строгую правду исторического документального факта. Книги писателя-гуманиста призывают людей мира поставить в центре ценностей жизни «человеческое измерение», нравственная суть которого заложена в вечных евангельских заповедях.

Яркой приметой словесности этого времени является возрождение почти совсем зачехленной в тисках тоталитаризма социально-положительной сатиры. Языком гротеска заговорили такие мастера, как В.П. Аksenов («Затоваренная бочкотара»), В.Н. Войнович («Жизнь и необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина»), а также знаменитые творцы бардовских песен А.А. Галич и В.С. Высоцкий (о них речь шла в теме 16). Не менее продуктивной оказалась в литературе линия интеллектуальной прозы.

Со времен Ф.М. Достоевского звучит и продолжает звучать вопрос: все ли человеку дозволено? В период «отката оттепели» этот вопрос обрел силу жизненной конкретности: что представляет собой человек, судьба которого исковеркана тоталитарным режимом? Способен ли он сохранить себя как личность, если в его душе поселился животный страх? Эти глубинные для русской художественной культуры проблемы представлены в сочинениях «Факультет ненужных вещей» Ю.О. Домбровского, «Дом на набережной» Ю.В. Трифонова, «Не стре-

ляйте в белых лебедях» Б.Л. Васильева и др., которые критика назвала «интеллектуальной прозой».

Пошатнувшийся «железный занавес» уже не мог препятствовать отечественным писателям вести диалог с европейской и американской культурой. Желание выйти за пределы «социалистического реализма» характеризует творчество, которое относится к русскому постмодернизму. Ориентируясь на западные эстетические ценности, отечественные писатели-постмодернисты утверждали: не существует универсальной правды бытия, а есть лишь огромное множество истин о мире и человеке, рожденных в недрах разных культур. По их мнению, любая мысль о гармонии общества есть утопия, которая уничтожает реальность, оставляя пустоту и хаос. Из этого хаоса и звучат разные «голоса культур», которые слышит художник и вступает с ними в диалог.

Таким образом, постмодернизм утверждал право творца на восприятие действительности через принцип всеобщей связи, благодаря которому в тексте художественного произведения воспроизводится собирательный образ мировой культуры. Именно поэтому для постмодернистских произведений характерны парадоксальное сочетание низменного и возвышенного, глумление над патетикой, а также гибрид фантазии и реальности, личного и безличного, здравого смысла и абсурда, прошлого и настоящего, «компромиссы» между жизнью и смертью. Неустойчивая, внутренне конфликтная общность подобных формообразований характерна для творчества А.Г. Битова («Пушкинский дом»), В.В. Ерофеева («Москва-Петушки»), С. Соколова («Школа дураков»), Т.Н. Толстой, В. Пелевина и др.

В отличие от прозы поэтическая школа русского постмодернизма родилась на основе диалога с традициями Серебряного века, с поэзией акмеизма. Она представлена именами А.А. Тарковского, Д.С. Самойлова, Б.А. Ахмадулиной, С.И. Липкина, А.С. Кушнера, О.Г. Чухонцева и др.

На фоне новой плеяды поэтов выделяется мощное дарование **И.А. Бродского** (1940—1996). В его сочинениях («Остановка в пустыне» — 1967), «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи» — оба 1972, «Урания» — 1987 и др.) мир представлен как единое духовное и культурное целое. Бродский полагал, что поэтический язык лишен этического содержания и по сути безразличен к категориям добра и зла. Он является особой моделью культуры, живущей по законам, не совпадающим с законами реальной действительности. А еще Бродский был уверен в абсолютной мистической власти слова, что придает строкам поэта глубокую скорбную отчаянность.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Поэзия постмодернизма

Фрагмент 1

Я ветвь меньшая от ствола России,
Я плоть ее, и до листвы моей
Доходят жилы, влажные, стальные,
Льняные, кровяные, костяные,
Прямые продолжения корней.
Есть высоты властительная тяга,
И потому бессмертен я пока,
Течет по жилам — боль моя и благо —
Ключей подземных ледяная влага,
Все эР и эЛЬ родного языка.
Я призван к жизни кровью всех рождений
И всех смертей, я жил во времена,
Когда народа безымянный гений
Немую плоть предметов и явлений,
Одушевлял, даруя имена...

А.А. Тарковский. «Словарь»

Фрагмент 2

Живите в доме — и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем,
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом, —
И стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас,
И если я приподнимаю руку,
Все пять лучей останутся у вас.

А.А. Тарковский. «Жизнь, жизнь»

Фрагмент 3

Шуберт Франц не сочиняет—
Как поется, так поет.
Он себя не подчиняет,
Он себя не продает...
Знает Франц, что он кургузый
И развязности лишен,
И, наверно, рядом с музой
Он немножечко смешон.

Д.С. Самойлов

Фрагмент 4

Запомни: ты ведь только черновик.
Пусть из черновика
Твоя душа родится.
Ты канешь навека,
Но слово возвратится.

Д.С. Самойлов. «Черновик»

Фрагмент 5

Красивый сон про то да се
Поведал нам Жан-Жак Руссо.
Про то, как мир обрел покой
И стал невинным род людской...
Жан-Жак, а снились ли тебе
Селенья за Курган-Тюбе?
За проволокой — дикий стан
Самарских высланных крестьян?

С.И. Липкин. «То да се»

Фрагмент 6

Грипп в октябре — всевидящ, как Господь,
Как ангелы на крыльях стрекозиных,
Слетают насморки с небес предзимних
И нашу околдовывают плоть.

Б.А. Ахмадулина

Фрагмент 7

Ахмадулина ни за что не скажет просто: «Лошадь». Увидев ребенка, едущего на велосипеде, она говорит:

.....дитя, велосипед
влекущее, вертя педалью...

Если о человеке надо сказать, что он уснул, она говорит: ослабел для совершенья сна...

Б. Сарнов. «Бремя таланта: Портреты и памфлеты»

Фрагмент 8

Хвалю и люблю не отвергнутого гибельной чаши.
В обнимку уходим — все дальше, все выше и чище.
Не скаренды мы, и сердца разбиваются наши.
Лишь так справедливо.
Ведь если не наши — так чьи же?

Б.А. Ахмадулина. «Память В. Высоцкого»

Фрагмент 9

Н.В. была смешливою моей
Подругой гимназической (в двадцатом

Она эс-эр, погибла), вместе с ней
Мы помню шли вечерним Петроградом
В семнадцатом и встретил К.М.,
Бегущего на частные уроки,
Он нравился нам взрослостью, и тем,
Что беден был (повешен в Таганроге)...
А.С. Кушнер. «Воспоминание»

Фрагмент 10

Да, что я, не в своем рассудке?
Гляжу в упор и злость берет:
Ползет, как фарш из мясорубки,
По темной улице народ.
Влачит свое долготерпенье
К иным каким-то временам,
А в лицах столько озлобленья,
Что лучше не встречаться нам.
О.Г. Чухонцев. «Чаадаев на Басманной»

Фрагмент 11

Бог сохраняет все; особенно слова
Прощенья и любви, как собственный свой голос.
В них бьется рваный пульс,
В них слышен костный хруст,
И заступ в них стучит; ровны и глуховаты;
Затем что жизнь — одна, они из смертных уст
Звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.
И.А. Бродский. «На столетие Ахматовой»

Фрагмент 12

Пустота. Но при мысли о ней
Видишь вдруг как бы свет ниоткуда.
Знал бы Ирод, что чем он сильнее,
Тем верней, неизбежнее чудо.
Постоянство такого родства —
Основной механизм Рождества.
И.А. Бродский. «24 декабря 1971 года»

Подобно литературе, голоса разных культур и разных эпох зазвучали и в музыкальном искусстве. Среди тех, кто развил идеологию постмодернизма в музыке, был *А.Г. Шнитке* (1934—1998) — композитор-новатор, отразивший диссидентское «я» в разнообразных видах творчества, умело соединив традиционные средства музыкальной выразительности с новыми техническими приемами. В числе его сочинений симфонии, концерты для различных инструментов, балеты

«Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт», опера «Жизнь с идиотом», кантата «История доктора Иоаганна Фауста» и др. Всем своим творчеством Шнитке доказывал единство мировой культуры, общность эстетических ценностей, накопленных разными народами. Как и Бродский, Шнитке не обошел стороной образы хаоса, разрушения, смерти. Глубоким трагизмом насыщен его *Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных инструментов, написанный в 1977 г.

Размышляя об особенностях музыкальной жизни эпохи «застоя», невольно ловишь себя на горделивой мысли: сколько прекрасной музыки было написано в те годы! Какие блестящие имена можно было видеть на театральных афишах! Достаточно назвать таких композиторов, как А.П. Петров, С.М. Слонимский, А.Я. Эшпай, Н.И. Пейко, Р.К. Щедрин, Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина... Какие великолепные исполнители радовали слушателей — С.Т. Рихтер, Э.Г. Гилельс, М.В. Юдина (фортепиано); М.Л. Растропович, Н.Н. Шаховская, Н.Г. Гутман (виолончель); Э.Д. Грач, И.С. Бедродный, В.В. Третьяков, Г.М. Кремен (скрипка), Е.Г. Сорокина и А.Г. Бахчиев (фортепианный дуэт). Какие великие дирижеры управляли лучшими симфоническими оркестрами — Е. Мравинский, К.П. Кондрашин, Г.Н. Рождественский, Е.Ф. Светланов... Наряду с корифеями ярко заявила о себе талантливая молодежь — В.Т. Спиваков, Ю.А. Башмет и др.

И, конечно же, вспоминаются достижения отечественного балета, овеянные мировой славой имена хореографа Ю.Н. Григоровича, артистов М.М. Плисецкой, М.Э. Лиепы, В.В. Васильева, Е.С. Максимовой, Н.А. Бессмертной, Н.В. Павловой, Л.И. Семеняки и др., талант которых раскрылся на сценах Москвы, Ленинграда, Перми и других городов России.

Как соотносить эти достижения с предыдущими размышлениями о гибельности «застоя» для русской культуры?

Спору нет, советское правительство всегда опекало, финансировало и поддерживало творческую интеллигенцию, но... до известных пределов. За возможность выступать на ведущих сценах страны приходилось платить абсолютной покорностью, а при выездах на зарубежные гастроли мастера искусств, даже самые маститые, подвергались унижительным процедурам отбора и проверке на политическую зрелость, никогда не зная заранее «выпустят или не выпустят». Сегодня, когда государственной цензуры нет, как нет и серьезного государственного финансирования творческих проектов, многие из представителей творческой интеллигенции с ностальгией вспоминают прежние времена. Здесь стоит прислушаться к мнению исследовате-

ля о том, что «русский интеллигент всегда мечтал о том, чтобы государство ему помогало, его поддерживало, награждало, с ним советовалось, ему внимало и взамен... ничего от него не требовало! Три века русской истории могли бы уже вразумить российских мечтателей, что так не бывает: вслед за финансированием культуры, появится ее планирование, затем — социальный заказ, потом — учет и контроль, а там уже и Главлит (советский цензурный орган. — *Л.Р.*), идеологические кураторы из ЦК и ЧК, «железный занавес» в отношении «чуждых» нам культурных явлений и т.д. и т.п.». (*Кондаков И.В. Культура России. М., 1999. С. 302.*)

Но вернемся в эпоху «отката оттепели». В живописи того времени большинство мастеров следовало по проторенному пути социалистического реализма, и лишь немногим из них удалось вырваться из круга повторяемых тем и образов (герои пятилетки, ударники и ударницы коммунистического труда, «стройки века» и др.). Наиболее ярко в эти годы раскрылся талант художника-«шестидесятника» *И.С. Глазунова*. Мастеру удалось сформировать неповторимый «глазуновский» стиль, органично сопрягая символику исторического прошлого и современности («Мистерия XX в.», «Воскресение Лазаря», «Гимн героям» и др.). Думы художника о самобытном пути русского народа получили воплощение в картине «Вечная Россия» (1988), отразившей обобщенный образ страны в ее разных ликах — от времени принятия христианства до начала XX в.

Популярностью у любителей портретной живописи пользуются и сегодня полотна *А.М. Шилова* (р. 1943), посвященные современным темам («Солдатские матери», 1985).

Особое место в художественной культуре принадлежит живописцу, графику и скульптору *М.М. Шемякину* (р. 1943). Автор работ, насыщенных экспрессивными образами, не соотносимыми с установками социалистического реализма, уехал из СССР еще в 1971 г. Поселившись сначала в Париже, а затем в Нью-Йорке, мастер постоянно экспериментировал, много работал в смешанной технике, пробовал свои силы в различных жанрах живописи и скульптуры. В числе известных его работ портрет *Б.Ф. Нижинского* (1988); серии «Туши с натюрмортом» (1986); «Мясник» (1987); серии литографий «Чрево Парижа» (1977), а также к балетам *И.Ф. Стравинского* (1989) и песням *В.С. Высоцкого* (1991); скульптурные композиции «Реббека с маской» (1977) и серия «Карнавал Санкт-Петербурга» (1986). В начале 90-х годов XX в. *М.М. Шемякин* создал памятник *Петру I* в Санкт-Петербурге, а позднее оригинальные декорации к балету *П.И. Чайковского* «Щелкунчик» (в постановке *Мариинского театра*).

В области скульптуры наиболее заметным явлением стало в это время творчество еще нескольких крупных мастеров. В их числе **З.К. Церетели** (р. 1934), автор ярких декоративных произведений (мозаики, витражи, игровые скульптуры в курортных комплексах Пицунды и Адлера, в гостиничном комплексе «Измайлово» в Москве). Позднее мастер участвовал в сооружении в Москве мемориала Победы на Поклонной горе и памятника Петру I, а также скульптурных групп на Манежной площади.

Скульптор и график **Э.И. Неизвестный** (р. 1925), как и М.М. Шемякин эмигрировал из СССР в 1976 г. Мастер обрел мировую славу как создатель мощных, полных внутреннего трагизма образов (надгробный памятник Н.С. Хрущеву на Новодевичьем кладбище в Москве (1974); эскизы и модели к работе «Древо жизни» и др.).

В русле развития неисчерпаемой «русской темы» в отечественной культуре творит скульптор **И.М. Рукавишников** (р. 1922), автор станковых работ («Северное море») и монументальных памятников великим людям России (А.П. Чехову в Таганроге и др.).

В отличие от творческих достижений в литературе, музыке, живописи, скульптуре, графике, театре, киноискусстве, советская архитектура на протяжении всей второй половины XX в. находилась в состоянии глубокого упадка. Монументальные здания «сталинского классицизма» и знаменитые московские «высотки» (строительство лучшей из них — Московского университета — начато было в 1949 г., а завершилось лишь в 1970) давно эстетически устарели. Новые же идеи отечественных зодчих с трудом пробивали себе дорогу и искажались до неузнаваемости в процессе строительства (за счет требований удешевления проекта). Сегодня многое из того, что возводили долго, дешево и безвкусно, нуждается в реконструкции, а то и в сносе. Об этом свидетельствуют жилые дома всевозможных городских «Черемушек» (прозванных в народе «хрущевками»), безликие «коробки» из стекла и бетона, построенные в столице — «Новый Арбат» (названный москвичами «вставной челюстью Москвы»), гостиницы «Россия» и «Интурист», Дворец Съездов, обезобразивший облик древнего Московского Кремля и др.

В 70-е годы XX в. начинается массовый исход выдающихся мастеров искусства из Советского Союза. Кто-то был выслан, кто-то уехал сам, кто-то остался во время гастрольных поездок, попросив политического убежища. Среди диссидентов оказался цвет творческой интеллигенции — писатели А.И. Солженицын, И.А. Бродский, В.П. Аksenov, Г.Н. Владимиров, В.Е. Максимов, В.П. Некрасов, скульптор Э.И. Неизвестный, художник М.М. Шемякин, кинорежиссер А.А. Тарковский, виолончелист М.Л. Растропович, певица Г.П. Вишневская,

дирижер К.П. Кондрашин, режиссер Ю.П. Любимов, а также многие знаменитые скрипачи, пианисты, артисты балета.

Лишь с наступлением горбачевской «перестройки» (1985—1991) намечается резкий отход от норм тоталитарной жизни, возвращение исторической памяти народа. В 1989 г. в русскую художественную культуру вернулись религиозные образы. В этот год вся страна отметила тысячелетие Крещения Руси, и этот праздник стал главным символом крушения советского атеистического государства, окончательно рухнувшего в 1991 г.

Новая Россия, несмотря на все трудности экономического, политического и культурного порядка, сделала важные шаги на пути восстановления исторических и духовных традиций. Над Москвой-рекой, на прежнем месте, гордо воспарил красавец великан — храм Христа Спасителя, открытие которого было приурочено к рождению нового тысячелетия. Возведение храма — это и покаяние в грехах прошлого, и память о тех жертвах, что понесла Россия в XX в., и светлый образ ее духовного возрождения.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как сказался «откат оттепели» на развитии отечественной художественной культуры? В чем заключалось «двоемыслие» общественной жизни, и смирились ли с ним «шестидесятники»?
2. Расскажите о развитии отечественной литературы в постоттепельный период (повторение по курсу литературы). Были ли писатели и драматурги той эпохи воспитателями и учителями общества? В чем заключалась их нравственная миссия?
3. Какую правду жизни привнесли в отечественную художественную культуру сочинения А.И. Солженицына? Можно ли считать, что выдающиеся мастера того времени оказались диссидентами в своем творчестве?
4. Когда и где возник поставангард? Почему искусство поставангарда несовместимо с идеалами социалистического реализма? Назовите наиболее известных представителей русского поставангарда. Какие их сочинения вам запомнились?
5. Составьте рассказ о развитии живописи, скульптуры и архитектуры в последние десятилетия XX в. (домашнее задание). Какие памятники этой эпохи есть в вашем городе? Какие из них вам кажутся наиболее ценными и почему?
6. Вспомните историю строительства храма Христа Спасителя в Москве. С какими новыми идеалами постсоветской России связано возрождение этой святыни?

Учебное издание

Рапацкая Людмила Александровна

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Учебник для учащихся 11 класса

В 2-х частях

Часть 2. Русская художественная культура

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник обложки *М.Л. Уранова*

Компьютерная верстка *Н.Е. Неноглядкина*

Корректор *Т.Я. Кокорева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000

Санитарноэпидемиологическое заключение

№ 77.99.60.953.Д.009475.08.07 от 10.08.2007 г.

Сдано в набор 29.02.05. Подписано в печать 10.08.05.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 23,4. Тираж 50 000 экз. (2-й завод 10 001–17 000 экз.).

Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98: тел./факс. 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

Отпечатано ОАО «ПИК «Офсет»
660075, г. Красноярск, ул. Республики, 51.
т. 8(3912)23-57-81, e-mail: pdo@pic-ofcet.ru