

Л.А. Рапацкая



**Мировая  
художественная  
культура**

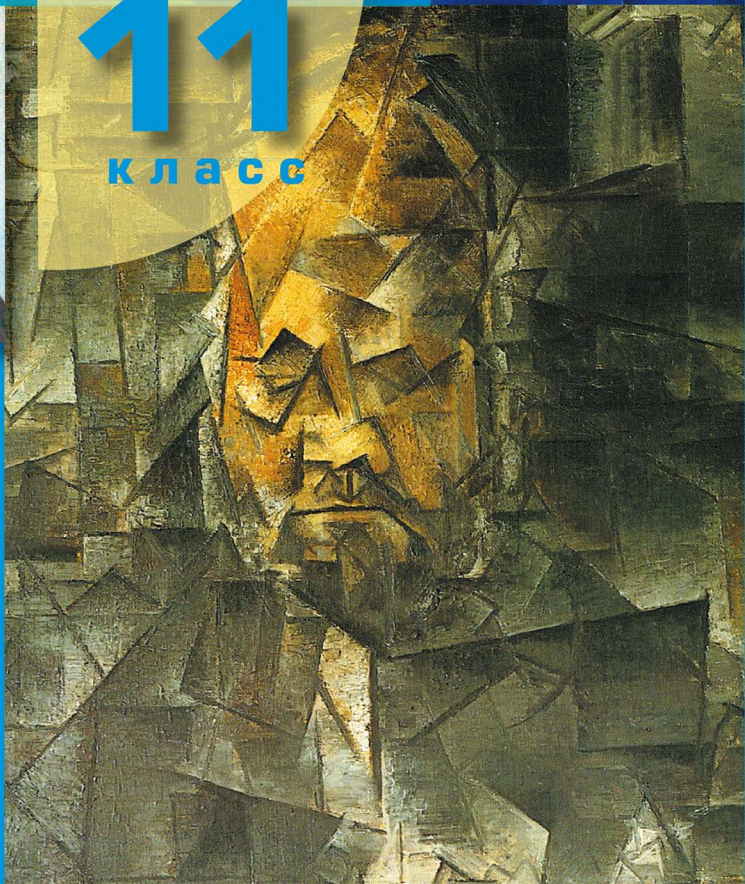
**11**

**класс**



**1**  
часть  
**МХК**

ГУМАНИТАРНЫЙ  
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ЦЕНТР  
**ВЛАДОС**



**Л.А. Рапацкая**

# **Мировая художественная культура**

**11**  
**класс**

*Учебник*

**В 2-х частях**

**1 часть**

*Рекомендован Министерством образования  
и науки Российской Федерации*

*Соответствует ФГОС*

**Москва**



**2016**

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

**Рапацкая Л.А.**

**Р23** Мировая художественная культура. 11 класс. В 2-х частях. 1 часть. МХК : [учебник]. / Л.А. Рапацкая. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2016. — 384 с. : ил.

ISBN 978-5-691-02086-5  
ISBN 978-5-691-02087-2 (Ч.1)  
Агентство СІР РГБ.

Задача курса — сформировать у учащихся целостные представления об исторических традициях и ценностях художественной культуры народов мира.

Автор отобрал из мировой художественной культуры то, что наиболее близко соприкасалось с русской культурой, питало ее, взаимодействовало с ней, то, что является актуальным художественным наследием современности.

В учебнике для 11 класса освещаются основные проблемы и течения в отечественной, европейской и американской культуре XIX–XX веков.

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

ISBN 978-5-691-02086-5  
ISBN 978-5-691-02087-2 (Ч.1)

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

---

*Учебное издание*

**Рапацкая Людмила Александровна**  
**МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

*Учебник для учащихся 11 класса*

**В 2-х частях**

**1 часть**

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.  
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 28,08.  
Тираж 50 000 экз. (2-й завод 6 001–11 000 экз.).  
Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.  
119571, Москва, а/я 19.  
Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22, 940-82-54  
E-mail: vlados@dol.ru  
<http://www.vlados.ru>

---

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс». 420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение ..... 5

## **Раздел I. ПРЕДЧУВСТВИЕ МИРОВЫХ КАТАКЛИЗМОВ: ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

**XIX — НАЧАЛА XX в.** ..... 8

Тема 1. Романтизм в художественной культуре  
Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека» ..... 9

Тема 2. Шедевры музыкального искусства эпохи  
романтизма ..... 37

Тема 3. Импрессионизм: поиск ускользающей красоты ..... 61

Тема 4. Экспрессионизм: действительность  
сквозь призму страха и пессимизма ..... 75

Тема 5. Мир реальности и мир «новой реальности»:  
традиционные и нетрадиционные направления  
в искусстве конца XIX — начала XX в. .... 91

## **Раздел II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ**

**XIX — НАЧАЛА XX в.** ..... 130

Тема 6. Фундамент национальной классики: шедевры  
русской художественной культуры первой  
половины XIX в. .... 131

Тема 7. Художественная культура России пореформенной  
эпохи: вера в высокую миссию русского народа .... 155

Тема 8. Переоценка ценностей в художественной культуре  
«серебряного века»: открытия символизма ..... 193

Тема 9. Эстетика эксперимента и ранний русский  
авангард ..... 209



Тема 10. В поисках утраченных идеалов: неоклассицизм и поздний романтизм .....	221
---	-----

### **Раздел III. ЕВРОПА И АМЕРИКА:**

#### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XX в. .... 248**

Тема 11. Литературная классика XX в.: полюсы добра и зла .....	249
Тема 12. Музыкальное искусство в нотах и без нот .....	261
Тема 13. Театр и киноискусство XX в.: культурная дополняемость .....	283
Тема 14. Художественная культура Америки: обаяние молодости .....	299

### **Раздел IV. РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ**

#### **КУЛЬТУРА XX в.: ОТ ЭПОХИ ТОТАЛИТАРИЗМА ДО ВОЗВРАЩЕНИЯ К ИСТОКАМ ..... 316**

Тема 15. Социалистический реализм: глобальная политизация художественной культуры 20—30-х гг. ....	317
Тема 16. Смысл высокой трагедии: образы искусства военных лет и образы войны в искусстве второй половины XX в. ....	337
Тема 17. Общечеловеческие ценности и «русская тема» в советском искусстве периода «оттепели» .....	355
Тема 18. Противоречия в отечественной художественной культуре последних десятилетий XX в. ....	369
Литература .....	384

## **ВВЕДЕНИЕ**

Во второй части учебника нам предстоит осмыслить путь развития мировой художественной культуры двух последних веков второго тысячелетия. Между собой они тесно связаны: многое из того, что было только намечено политической, философской, экономической мыслью XIX в., осуществилось позднее, и отголоски теорий позапрошлого столетия слышны на протяжении всей последующей мировой истории.

Та же картина — в художественной культуре. Несмотря на всю пестроту, неординарность и новизну ее «лица» в XX в., во многих явлениях художественного творчества можно без труда обнаружить ту «искру», что зажглась в предшествующем столетии, те мысли, что волновали мастеров искусства со времен наполеоновских войн.

Впрочем, начало художественной культуры XIX столетия тоже было положено несколько раньше календарной «даты рождения». Точкой отсчета следует считать Великую французскую революцию, разбудившую надежду на «светлое будущее» и сформировавшую идеал личности, свободной от внешних обстоятельств (что стало основой либеральных ценностей современного общества). Но, как известно, иллюзии просветителей «века Разума» быстро развеялись при столкновении утопи-

ческой веры в «Свободу, Равенство и Братство» с грубой реальностью, где царит извращенное лицемерие, не утихают братоубийственные войны, власть денег сильнее всех добродетелей, а понятие «грех» постепенно вытесняется из культурного обихода.

И все же привлекательная идея свободной личности не только пустила крепкие корни, но и взрастила новый идеал, к которому устремились все помыслы художественной интеллигенции. Пути достижения этого идеала мастера искусства зарубежных стран и России видели по-разному; различными были их духовно-нравственные установки и критерии творчества.

В Европе XIX в., да и позднее, властителями дум становились и те художники, кто с трезвой ответственностью раскрывал противоречия жизни, и те, кто замыкался в горделивом возвеличивании собственной гениальности, отражая в творчестве свой внутренний «микрокосм», и те, кто «бежал от действительности» в идеализированные воображаемые миры, и те, кто вообще отрицал реальность как предмет искусства. Многогранность европейской художественной культуры не заслоняет ее характерных «знаковых» особенностей. Общность различным направлениям XIX—XX в. придает «кассандровский» дар гениальных мастеров, умение предсказывать в образах искусства надвигающиеся мировые катаклизмы и катастрофы, на пороге которых стояло человечество. Их творчество запечатлело ощущение дисгармонии бытия, острую нехватку «эмоциональной радости», болезненную тоску по несбывшимся идеалам, тревогу и страх перед грядущим. Одинокая, непонятая личность — один из наиболее ярких героев, выпестованных искусством XIX—XX вв.

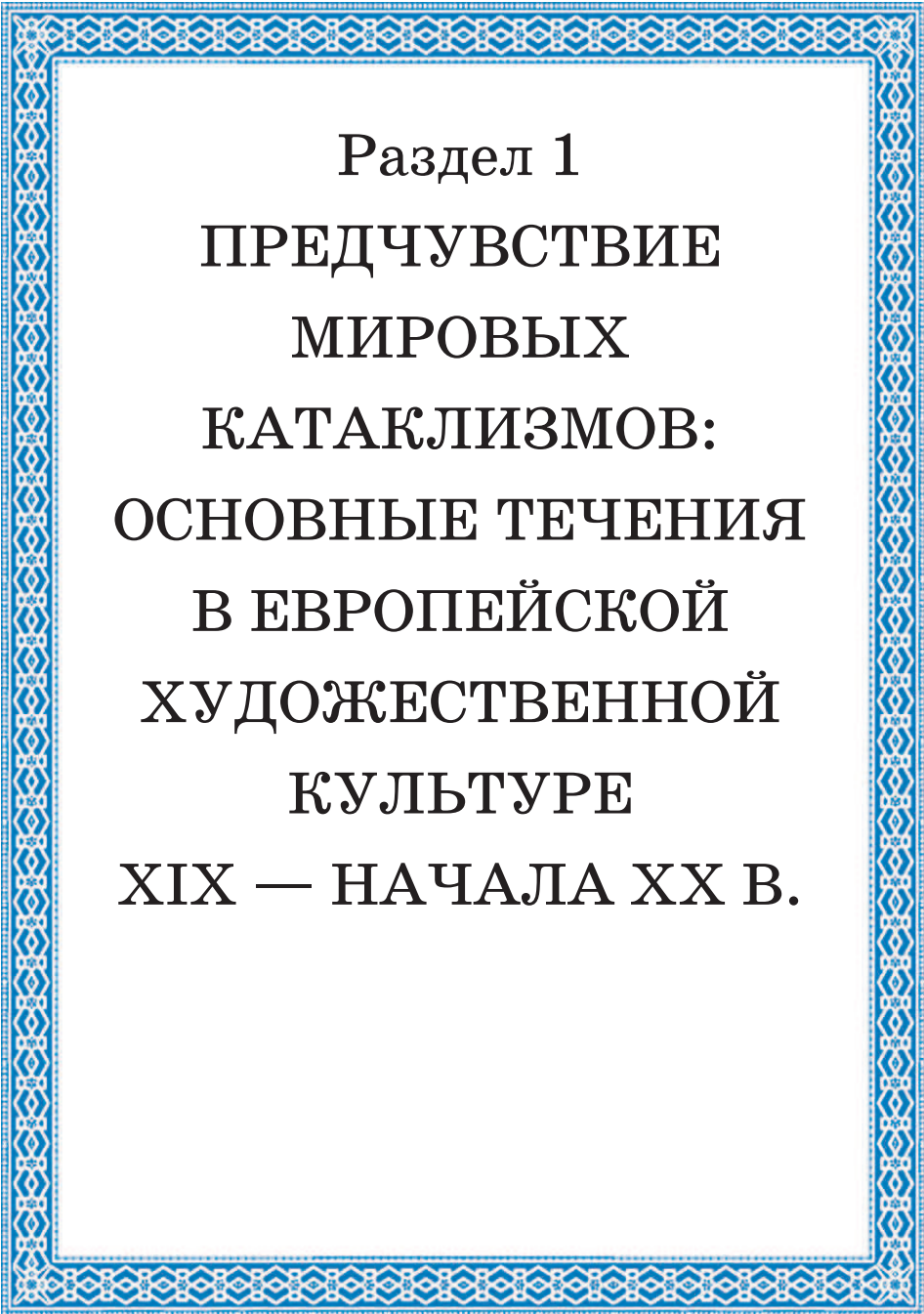
Иной путь прошла русская художественная культура. XIX век — это и вершина национальной классики, и итог многовекового развития искусства православной традиции. Трагический перелом 1917 г. — веха, отделяющая культуру России от советской эпохи, принесшей иные духовно-нравственные установки, прежде всего атеизм. При всей сложности исторического развития нашей страны в русском искусстве не «распалась связь времен». Диалог «художественного» и «духовного», длящийся из века в век, был продолжен, что нашло отражение в способности отечественных мастеров и под прессом тоталитарной идеологии решать «вечные» проблемы и утверждать ценности, соотносимые с понятиями «Истины, Добра и Красоты».

Итак, на протяжении XIX—XX в. мировая художественная культура, как чуткий барометр, отражала противоречия, кризисы, общественные брожения, нравственные искания, откровения и заблуждения человечества. В этом бесконечном движении темп поисков «своего голоса» в многоголосии художественных направлений все ускорялся, и уже к концу XIX в. художественная картина мира стала необычайно пестрой, с трудом поддающейся логическому анализу. В XX в. в ней сплелись, казалось бы, несовместимые художественные явления: академические жанры серьезного искусства и поп-музыка, аудиовизуальные средства художественной выразительности и «живое» творчество, образы Запада и Востока...

Для того чтобы не заблудиться в огромном художественном наследии, мы останемся верны принципу, принятому в первой части учебника, и попытаемся окинуть художественную культуру зарубежных стран «взглядом из России». Иначе говоря, мы обратимся прежде всего к тем ценностям, что находили отклик в сердцах наших соотечественников, будоражили воображение и питали творческую мысль русских мастеров.

В соответствии с этим в структуре учебника, как и в первой его части, нашел отражение диалог «русского» и «европейского», хотя очевидно, что, вступив в полосу своего классического развития, русские художники уже не нуждались в европейских «учителях». Однако сопоставление отечественного и зарубежного искусства позволяет лучше понять достижения российских творцов, выделить их роль в мировой художественной культуре.

И последнее. Эпиграфом для этой книги служили слова Ф.М. Достоевского, который писал: *«...основная мысль всего искусства XIX столетия — восстановление погибшего человека, задавленно-несправедливым гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества... Она есть неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость девятнадцатого столетия...»*. Думается, что высказывание писателя можно распространить и на художественную культуру XX в., поскольку именно проблема «восстановления погибшего человека» звучала в вершинных творениях искусства разных стран и народов, в том числе в России.



Раздел 1  
ПРЕДЧУВСТВИЕ  
МИРОВЫХ  
КАТАКЛИЗМОВ:  
ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ  
В ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЕ  
XIX — НАЧАЛА XX В.



# Тема 1

---

## Романтизм в художественной культуре Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека»



Поэт постигает природу лучше,  
нежели разум ученого.

*Новалис*

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.

*Ф. И. Тютчев*

Романтизм — идейное и художественное направление в европейской культуре — родился на волне отрицания возвеличенного эпохой Просвещения культа человеческого разума. Лозунг «Свобода, Равенство и Братство» показал свою полную несостоятельность: Европа оказалась ввергнутой в полосу войн и политической реакции. На этом фоне философские взгляды просветителей XVIII в. и их эстетические идеалы казались цепью сплошных роковых ошибок. Романтическое искусство с колыбели наполняется грустью по утраченным иллюзиям, «мировой» скорбью и пессимизмом. Романтики искренне полагали, что рациональный метод познания действительности исчерпал себя. Отринув каноны «разумности» классицизма<sup>1</sup>, они устремились в глубины «внутреннего человека» (В.Г. Белинский), открывая на этом пути неизведанные ранее средства художественной выразительности. Романтическую литературу, живопись, музыку можно назвать «энциклопедией чувств», открывшей во всей многогранности неисчерпаемый мир одинокой человеческой души, ее порывы к счастью, любовные томления, страдания и мучительные поиски недостижимого идеала.

Ни одно культурное явление не рождается спонтанно. У романтизма были свои предшественники и свои кумиры. Ранее других заговорил о преобладании чувства над разумом французский просветитель Ж.-Ж. Руссо («Исповедь» и другие сочинения). Он же ввел в кругозор европейского общества культ природы как то последнее прибежище, где усталое человечество обретет наконец желанное счастье и покой («Савойский священник», «Новая Элоиза»). Рядом с Руссо вырастают мощные фигуры поэтов немецкого движения «Sturm und Drang» («Буря и натиск»), в сочинениях которых родились образы героев-бунтарей, непонятых и отвергнутых («Разбойники» Шиллера), и знаменитая вертеровская меланхолия («Страдания молодого Вертера» Гете).

<sup>1</sup>Классицизму в искусстве XVIII в. посвящен раздел в учебнике «Мировая художественная культура» для 10 класса.

Но подлинным «отцом романтизма» принято считать английского поэта **Джорджа Ноэла Гордона Байрона** (1788—1824). Мировую славу Байрону принесла монументальная поэма «Паломничество Чайльд Гарольда» (1812—1818). Основу сочинения составили разрозненные дневниковые записи, которые поэт вел во время путешествия по разным странам Европы. Байрон объединил эти тексты мотивом странствий главного героя — Чайльд Гарольда, — вечно мрачного, одинокого, неудовлетворенного всем сущим мыслителя, который повсюду видит лишь трагические стороны бытия. Душа Чайльд Гарольда полна болезненной тоски и сомнений. В тщетных попытках найти свое место среди людей он мечется по свету и наконец приходит к печальному выводу: «Жизнь такова, что она вздоха не стоит».

Чуть позднее европейские читатели смогли познакомиться с работой франкфуртского философа-отшельника **Артура Шопенгауэра** (1788—1860) «Мир как воля и представление». Книга поразила современников глубочайшим пессимизмом. Автор утверждал, что история человечества лишена всякого смысла. Не разум, а слепая воля к жизни, жестокая и иррациональная, правит обществом. Свободным человека делает лишь смерть, небытие, самоуничтожение.

Шопенгауэровское учение нашло многочисленных сторонников, сгустив и без того болезненную духовную атмосферу, царившую в среде мыслящих людей Европы. В этих условиях родились новые романтические представления о художнике и новый взгляд на искусство.

Человек, наделенный даром творчества — исключительное по своей природе существо, находящееся в резком противоречии с обществом, не признающим его гениальности, — таков образ одухотворенного мастера, сформировавшийся в недрах культуры XIX в. По мысли романтиков, уникальная «сверхчувствительность» позволяет художнику воспринимать окружающий мир в неразрывности звуков, красок, форм. Поэтому теория **синтеза искусств** — взаимопроникновения музыки, живописи, литературы — становится в то время одной из самых модных.

Романтики впервые заговорили о том, что художественная деятельность человека едина, а искусства отличаются одно от другого только «материалом творчества». Они хотели, чтобы музыка засияла красками, как живопись, рассказала звуками, не обращаясь к словам, содержание литературных сочинений. Они стреми-

лись, чтобы литературные сюжеты обратились в живописные образы, а поэзия стала более живописной. Но более всего романтики мечтали о «музыкальности» поэзии и живописи. Здесь необходимо сделать пояснение.

Как мы уже знаем, в эпоху Просвещения особое значение придавалось слову, поскольку оно воплощало Разум. Литература считалась высшим из искусств и почиталась как область, граничащая с философией. Романтики резко отмежевались от этой теории. По их мнению, именно музыка, неизреченное искусство, способное передать эмоции человека, является приоритетным видом художественного творчества. Известный философ и эстетик Ф.В. Шеллинг объявляет музыкальность «голосом глубочайшей сущности мироздания». Немецкие писатели-романтики — Новалис, Фр. Шлегель, Э.Т.А. Гофман, Л. Тик — считали, что мышление звуками выше любого другого, и музыка может рассказать о том, где слова поэзии или образы живописи бессильны. Под влиянием этих идей родились представления о художнике-универсале, обладающем «синтетическим» талантом композитора, поэта и живописца, что безгранично расширяет его творческие возможности. Как мы увидим далее, история романтического искусства изобилует примерами такой необычной «синтетической» одаренности.

Завершая краткий предварительный разговор об истоках романтизма, еще раз подчеркнем очевидное: трагический разлад личности с окружающим миром лежит в основе всех его открытий. Однако «бегство от действительности» приняло в романтическом искусстве далеко не однозначные, порой противоречивые формы. Одни авторы отправляли своих героев в экзотические страны, другие — в далекое прошлое, третьи, не находя ответов на вопросы «больной души» и «измученного сердца», погружались в фантазии, грезы, мистические видения. Быть может, поэтому у многих художников героика личного бунта против людской несправедливости и пошлости соседствует с гротеском и злой иронией, а пафос идей свободы и независимости — с мотивами неодолимости «мирового зла».

Несколько заключительных штрихов. Романтики не знали равных в воплощении темы трагической несчастной любви. Литература, живопись, музыка XIX в. тщательно «исследовала» «биографию чувств», историю страсти любящего, мечтающего об идеальном счастье, но при этом глубоко страдающего человека. Столь же трагичес-

кий оттенок приобрели в искусстве романтиков образы природы. В их творениях редко встретишь солнечный «улыбчивый» пейзаж. Охваченные смятением или «сумеречными» состояниями души мастера чаще всего обращались к таинстам ночи, кладбищенской тишине, образам мрачноватой дикой природы или бушующей безжалостной стихии, созвучной мятежным настроениям героев.

Правда, есть в искусстве романтизма и некий светлый, манящий своей естественной прелестью мир — народное творчество. Героический эпос, сказки, песни и другие виды фольклора существенно обогатили европейскую художественную культуру, сделали ее поистине многоязычной. Напомним, что искусство классицизма в разных странах говорило на одном языке; искусство романтизма стало глубоко национальным, о чем свидетельствуют многочисленные творческие школы, возникшие на карте Европы XIX в.

**В Германии** романтическое мироощущение ранее всего выразила литература<sup>1</sup>. Писатели и поэты — Новалис, Ф. Гёльдерлин, Л. Тик, Л. А. Арним, К. Brentано, И. Эйхендорф, Г. Клейст, Э. Т. А. Гофман, А. Шамиссо, и др., — творившие на грани XVIII — XIX вв., позднее Г. Бюхнер и Г. Гейне создали крупнейшую в Европе художественную школу.

Сугубо материальной, грубой в представлениях романтиков окружающей действительности немецкие писатели противопоставили вечную красоту искусства, дружбу и любовь. В их сочинениях возвышена прекрасная несбыточная мечта о гармонии человеческих отношений, не имеющей места в реальной жизни.

В начале XIX в. чрезвычайно популярным был незаконченный роман Новалиса<sup>2</sup> «Генрих фон Офтердинген». Главный герой романа, полупоэтический средневековый миннезингер<sup>3</sup>, охвачен томлением по прекрасному Голубому цветку, увиденному им во сне. В поисках пригрезившегося идеала поэт пускается в странствие, где его ждали тяжелые испытания, большая чистая любовь, горечь утраты возлюбленной и безысходные страдания. Об образах романа дают представление такие строки:

<sup>1</sup> Литература здесь и далее представлена в самом общем плане, учитывая, что более подробно творчество зарубежных писателей изучается в соответствующем курсе.

<sup>2</sup> Настоящее имя Фридрих фон Гарденберг (1772—1801).

<sup>3</sup> *Миннезингеры* — поэты-певцы при германских дворах XII—XIII вв. Предметом их песнопений были рыцарская доблесть и беззаветное служение избраннице — Прекрасной даме.



Певец бредет по мрачным тропам.  
Терновник рвет его наряд.  
Когда грозит река потопом,  
Подмоги не находит взгляд,  
С тяжелой лютней неразлучен  
Певец отчаяться готов  
И, одиночеством измучен,  
Сдержать не может скорбных слов:

«Плачевное вознагражденье!  
Я бесконечно одинок.  
Всем доставлял я наслажденье  
И, обделенный, изнемог.  
Чужую жизнь и достоянье  
Воспел я, радуя других,  
И разве только подаянье  
За песни получал от них.  
Со мной прощаются пристойно  
И никому меня не жаль...»

(Перевод В. Микушевича)

Яркая индивидуальность немецкого романтизма — **Фридрих Гёльдерлин** (1770 — 1843). Писателю не было и тридцати, когда его роман «*Гиперион*» получил широкую известность. В нем Гёльдерлин поведал о пылком греческом юноше Гиперионе, отдавшем себя борьбе за освобождение родного края. Судьба героя была трагичной. Печальный, не понятый людьми, всеми покинутый отшельник, он приходит к выводу: «...*Лучше жить на любой другой планете, только не на Земле*».

В поэзии Гёльдерлина постоянно присутствует человек, обреченный на одиночество и тоску. Воспринимая современность как «время неутешного плача», немецкий романтик порой уносится мечтами в далекую античность, свободно соединяя образы прошлого и настоящего:

Вы бродите там, в лучах,  
По тропам зыбким, ясные гении!  
Вас тихо нежит

Сияющий воздух богов, —  
 Так касаются вещей струн  
 Пальцы арфистки.

Рок незнаком небожителям.  
 Как младенческий сон, их дыхание...

Но нам в этом мире  
 Покоя не будет нигде.

*(«Песнь судьбы». Перевод Г. Ратгауза)*

В истории немецкого романтизма трудно переоценить роль фольклорного сборника «Волшебный рог мальчика» (1806—1808), составленного двумя друзьями — **Клеменсом** Брентано (1778—1842) и **Ахимом фон Арнимом** (1781—1831). Живая простота народной поэзии, выразившей естественные чувства людей, не испорченных цивилизацией, нашла горячий отклик в сердцах современников. Как писал позднее Генрих Гейне, в этой книге «закljučаются самые чарующие цветы немецкого духа». В числе прочих «чарующих цветов» сборника есть и такое стихотворение:

— Как распознаю я твой дом,  
 Скажи, разумница моя!  
 — Ходи по улочкам кругом,  
 Так и по улочкам кругом,  
 Так и узнаешь, где мой дом.  
 Молчок! молчок!  
 Попридержи-ка язычок! <...>

— А что мне делать поутру,  
 Скажи, разумница моя!  
 — Надень, что снял, забудь — что знал...  
 Свет всюду бел, а мир — не мал!  
 Молчок! молчок!  
 Попридержи-ка язычок!

*(Перевод М. Цветаевой)*

Труд Арнимо и Брентано возбудил интерес к народному творчеству в многообразии жанров. Но особенно полюбилась немецким романтикам сказка. Вспомним, как в детстве в царство волшебных желаний нас погружали братья Гримм — всемирно известные авторы «Детских и домашних сказок» (1812—1815).

Не менее прославленный творец сказочной фантастики — **Эрнст Теодор Амадей Гофман** (1776—1822).

Гофман был «идеальным» с точки зрения романтиков мастером-универсалом, сочетая таланты композитора (автор оперы «Ундина»), музыкального критика, дирижера, живописца, графика, декоратора, режиссера. Но нам он интересен прежде всего как мастер сказки и фантастической новеллы.

В сочинениях Гофмана предстает особый «двуликий» мир, словно сотканный из реальности и вымысла, мистики и гротеска, уродливого и прекрасного, смешного и трагичного. Так, в сатирической сказке «Крошка Цахес» писатель рассказал поучительную историю об отвратительном уродце — «раздвоенной редьке», «диковинным обрубке корявого дерева», который к тому же мяукает и кусается. Цахес страшен и смешон, но зато наделен волшебным даром — он умеет присваивать себе заслуги окружающих, благодаря чему становится всемогущим министром. В этой нелепой ситуации писатель видит некую закономерность бытия, его неразумность и непостижимость.

Сквозной персонаж гофмановских творений — капельмейстер Крейслер, непризнанный гениальный музыкант. Его благородство и одухотворенность противоположны обывательским взглядам, мещанству, пошлости, всему тому, что немецкие романтики называли филистерством<sup>1</sup>.

В своем итоговом сочинении — незаконченном романе «Житейские воззрения кота Мурра» (1-й том — 1819; 2-й том — 1821) писатель противопоставил Крейслера ученому коту Мурру, напичканному пышной фразеологией («бренный мир», «дикая игра необузданных страстей» и др.), за которой скрываются низменные инстинкты.

---

<sup>1</sup> *Филісер* — от нем. *Philister*, собирательное понятие, обозначающее человека-мещанина с отсталыми обывательскими взглядами и ханжеским поведением.

Среди высших достижений немецкого романтизма — творчество **Генриха Гейне (1797—1856)**. В России Гейне был известен прежде всего как прекрасный лирический поэт.

Хотел бы в единое слово  
Я слить мою грусть и печаль  
И бросить то слово на ветер,  
Чтоб ветер унес его вдаль.

И пусть бы то слово печали  
По ветру к тебе донеслось,  
И пусть бы всегда и повсюду  
Оно тебе в сердце лилось!

И если б усталые очи  
Сомкнулись под грезой ночной,  
О, пусть бы то слово печали  
Звучало во сне над тобой!

Это стихотворение в переводе русского поэта Л. Мея, положено на музыку П.И. Чайковским. Всего же на стихи немецкого романтика создано свыше 4000 музыкальных произведений, в том числе сочинения таких композиторов, как Шуберт, Шуман, Брамс, Мендельсон. Так что слава и известность поэта перешагнули границы Германии.

Вдохновение всегда сопутствовало Гейне. В 1812 г. вышел в свет его первый сборник стихов «Юношеские страдания», который позднее вместе с другими циклами составил большое лирическое произведение под названием «Книга песен» (1827). Приблизительно в те же годы Гейне пишет многочисленные прозаические сочинения, в том числе «Путевые картины», где лирические зарисовки сочетаются с острой политической насмешкой.

Яркое выражение политическая мысль романтика получает и в знаменитой поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844). Образы прошлого, настоящего и будущего родины Гейне обрисовал, по его выражению, в «дерзких, едких, полных личного яда стихах», критикуя общественные устои.

На фоне блистательной школы немецких романтиков достижения представителей **английского поэтического романтизма** кажутся

более скромными. Его зачинателями считаются поэты так называемой «озерной школы»<sup>1</sup> — **Уильям Вордсворт** (1770—1850) и **Сэмюэл Тейлор Кольридж** (1772—1834), издавшие в 1798 г. сборник романтических стихов под названием «Лирические баллады». Гораздо ярче романтизм расцвел в английской прозе, где заблестало имя **Вальтера Скотта** (1771—1832), создателя жанра исторического романа.

Знаменитым писатель стал в 1814 г., когда вышел в свет его первый роман «Уэверли». Вслед за этим «шотландский чародей» (как назвал В. Скотта А.С. Пушкин) написал 25 исторических романов, несколько сборников стихов, пьесы, поэмы, двухтомник «История Шотландии» и многотомное сочинение «Жизнь Наполеона Бонапарта». Каждое новое произведение Скотта тотчас переводилось на иностранные языки, и его влияние на развитие европейской литературы было огромным.

Как художник-романтик, Скотт выстраивает сюжеты своих произведений на основе сложной, запутанной интриги, где есть место многочисленным случайностям и фантастике. И в каждом его историческом романе, наряду с достоверными реалистическими образами присутствуют «байронические» идеализированные характеры («Роб Рой», «Пуритане», «Эдинбургская темница, или Сердце среднего Лотиана», «Айвенго», «Ричард — Львиное Сердце» и др.).

Вершиной английской литературы XIX в. является творчество **Чарльза Диккенса** (1812—1870). Его романы во все времена пользовались в России особой любовью. «Как типичен, своеобразен и национален Диккенс», — говорил о нем Ф.М. Достоевский, вторя своим современникам, увлеченным «диккенсовской прелестью».

Мир сочинений Диккенса разнообразен и глубок. Он не был романтиком в традиционном понимании, хотя многое связывает писателя с эстетикой этого направления. Романтические преувеличения, фантастика, гротеск и шарж, скепсис и пессимизм — все это характерно для романов писателя. Вместе с тем Диккенс был чужд «бегству от действительности». Скорее наоборот: он возвысил свой голос в защиту униженных и обиженных, твердо веря в великое и прекрасное будущее своего народа. Острота жизненных ситуаций, раскрытых Диккенсом в романах «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Домби и сын», «Дэвид Копперфильд» и других, приближает писа-

---

<sup>1</sup> Их творчество связано с живописной, изобилующей озерами местностью на севере Англии (Кэмберленд).



теля к высотам критического реализма, а глубокий психологизм и человечность ставят его в ряд великих гуманистов.

В 1839 г. Диккенс завершил одно из своих лучших творений — роман «История Оливера Твиста». В нем с беспощадной правдивостью показаны страдания ребенка-сироты, волею судьбы оказавшегося в «концлагере» XIX в. — «работном доме», откуда редко кто выходил здоровым и невредимым. Писатель существенно переосмыслил распространенный в европейской литературе сюжет о сыне богатых родителей, случайно попавшем на «дно жизни». Роман раскрыл респектабельному английскому обществу немало горьких истин о нравственном состоянии городского населения — обитателей бедных кварталов. Счастливый конец этой печальной истории — скорее дань желаниям читателей, нежели соответствие «правде жизни».

Развитие романтизма во **Франции** наиболее весомо представлено **литературой** и **изобразительным искусством**. Французские романтики заявили о себе в начале XIX в. Среди них выделим фигуру виконта **Франсуа-Рене де Шатобриана** (1768—1848). Пушкин назвал его «первым из современных французских писателей, учителем всего пишущего поколения». В отличие от многих своих соотечественников Шатобриан не порвал с религией. В своем знаменитом трактате «Гений христианства» (1802) он доказывает, какую огромную роль сыграли духовные ориентиры человечества — евангельские заповеди в развитии творческой мысли и искусства. Драматизм жизни писатель видит не в социальных противоречиях, а в изначально присущей бытию борьбе добра и зла, духа и плоти. С именем Шатобриана связано рождение романа, представляющего собой монолог героя. В нем главное внимание уделено «событиям» внутренней жизни персонажа, от имени которого ведется повествование. В подобный исповедальный роман Шатобриан не мог не внести много личного, и современники порой безошибочно угадывали за литературными образами реальных людей (они называли такое сочинение «роман с ключом»). Наибольшую известность Шатобриану принесли повести «Атала» (1801) и «Рене» (1802), которые он сначала замыслил как главы эпопеи о жизни американских индейцев, но затем использовал как иллюстрации к книге «Гений христианства».

Французский романтизм открыл дорогу в большую литературу писателям-женщинам. Первенство на этом поприще по праву

принадлежит **Жермене де Сталь** (1767—1816). Эту женщину, как сказал А.С. Пушкин, «удостоил Наполеон — гонения, монархи — доверенности, Байрон — своей дружбы, Европа — своего уважения». Публицист по дарованию, Сталь выступила в защиту прав и свобод женщин, обвиняя общество в лицемерной морали. Ее романами «Дельфина» (1802) и «Коринна, или Италия» (1807) в свое время зачитывалась женская половина российского общества.

Большую роль в культуре XIX в. сыграла Аврора Дюдеван (1804—1876), известная всему миру под псевдонимом **Жорж Санд**. С самых первых своих романов она повела решительный разговор об эмансипации женщин. В лучших книгах (а всего Жорж Санд принадлежат свыше 100 произведений) писательница отразила идейные искания эпохи и идеалы свободной личности («Странствующий подмастерье», «Орас», «Консуэло» и др.) В числе больших почитателей ее таланта был И.С. Тургенев.

Просветительская литература Франции XVIII в. с ее философской «разумностью» и назидательностью почти совсем заглушила поэтическую музу. Возрождение французской поэзии связано с творчеством поэта-романтика **Альфонса де Ламартина** (1790—1869). Когда-то язвительный критик В.Г. Белинский упрекнул Ламартина в «сладкозвучности» и в том, что его лирика соткана «из вздохов, охов, облаков туманов, паров, теней и призраков». По-видимому, неприязненная суровость этих слов вызвана не столько лирическим слогом поэта, сколько христианской мистикой, духом которой пронизано все творчество. Перо Ламартина воспевало мимолетно-хрупкое земное счастье, напоминало о бренности и тщете быстротечной жизни. Характерный герой его сочинений — несчастный скиталец, который томится на земле и уповает на загробное обетование, где мечтает соединиться с душой умершей любимой:

Встает ли день, ночные ль сходят тени, —  
И мрак и свет противны мне...  
Моя судьба не знает изменений —  
И горечь вечная в душевной глубине!

Но долго ль страннику томиться в заточенье?  
Когда на лучший мир покину дольний прах,

Тот мир, где нет сирот, где вере исполненье;  
Где солнце истины в нетленных небесах?..

Тогда, быть может, прояснится  
Надежд таинственных спасительный предмет,  
К чему душа и здесь еще стремится  
И токмо там, в отчизне, обоймет...

*(Перевод Ф.Тютчева)*

В кругу французских романтиков **Александр Дюма** (1803—1870) — колоритная, необыкновенная фигура. Долгое время ему отказывали в «серьезности» и упрекали в том, что сегодня называется «идти на поводу у публики». Однако романы Дюма имели феноменальный успех у современников. Потомки же часто «изучают» историю Франции по его книгам.

Лучшие сочинения писателя относятся к 1840-м гг.: «Три мушкетера», «Двадцать лет спустя», «Королева Марго», «Граф Монте-Кристо». В текстах этих произведений прослеживается влияние и бульварной мелодрамы, и романа-фельетона с его преувеличенными страстями и лихо закрученной интригой. Дюма разыскивал в старинных мемуарах и документах яркие, порой анекдотичные случаи и переиначивал их, давая волю своей искрометной фантазии, воспевая энергию, отвагу, чувство долга и благородства. Прихоти правителей, придворные интриги, любовные страсти — все это предстает на страницах его романов в живом, очищенном от «пыли времен» виде. Герои его бессмертных творений всегда сражаются на стороне обиженных и слабых против зла и насилия.

Поэт, драматург, писатель **Виктор Гюго** (1802—1885) имеет мало соперников во французской романтической прозе. Его жизненный и творческий путь длился долго, почти весь XIX в. Сочинения Гюго отличаются редким художественным единством. Во всем, что выходило из-под его пера, чувствуется мощная индивидуальность, слышится взволнованный голос автора, исполненного страстного желания защитить добро и справедливость. Как признается он сам:

Я был непримирим во дни лихих годин,  
На многих деспотов я шел войной один...

Жизнь представляется Гюго ареной борьбы добра и зла, и свой удел писатель видит в том, чтобы передать в художественной форме вопиющие противоречия прекрасного и безобразного, счастья и страданий. Взор Гюго обращен к крушению цивилизаций, к кровавой борьбе народов против тирании. Эти катастрофы истории сродни тем пугающим безднам, которые открывает писатель в душах людских. Но он верит в добрые начала жизни и твердо ведет своих героев «от мрака к свету». Так, в романе «Собор Парижской богоматери» Гюго показывает нескончаемые человеческие страдания, обнажает перед читателем омерзительное лицо пороков и преступлений. И тут же возносит своих персонажей к вершинам возвышенных чувств, к подлинной красоте и величию души.

После прихода Наполеона III к власти убежденный противник монархии Гюго вынужден был покинуть Францию. Девятнадцать лет он провел на островах Атлантического океана. В изгнании были написаны такие шедевры, как «Отверженные» (1862), «Труженики моря» (1866), «Человек, который смеется» (1869). В романе «Отверженные» Гюго вложил в уста героя баррикадных боев, обреченного на смерть, слова, воплощающие идеал, которому всю жизнь был верен он сам: *«Труд для всех, право для всех, мир над всеми»*.

Духовный преемник французских моралистов эпохи Просвещения **Стендаль** (настоящее имя Анри Бейль, 1783—1842), вошел в литературу как создатель социально-психологической прозы. Сделав первые пробы пера еще на рубеже веков, он пережил длительный период становления, время от времени выпуская путеводные заметки, философские эссе, книги о композиторах и живописцах («Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии», «Жизнь Россини», «История живописи в Италии»). Лишь на пятом десятке лет Стендаль создал зрелые сочинения — новеллу «Ванина Ванини», романы «Красное и черное», «Пармская обитель».

Относя себя к романтикам, Стендаль подразумевал под романтизмом нечто иное, нежели большинство его современников. В эпиграфе романа «Красное и черное» он взял слова «Правда, горькая правда», подчеркнув свое призвание к реалистическому исследованию людских характеров и поступков. Писатель был пристрастен к романтическим незаурядным натурам, за которыми признавал право «отправляться на охоту за счастьем». Он искренне считал, что только от уклада общества зависит, сможет ли человек реализовать свою вечную, данную

самой природой тягу к благополучию. Слово писателя с глубокой горечью фиксирует падение нравов в обществе, где царствуют подлость, ложь, стяжательство; его мысль мечется между мечтой и действительностью, не находя ответов на поставленные вопросы.

Наиболее полно свою философию личности Стендаль воплотил в образе Жюльена Сореля, одаренного и честолюбивого простолюдина, уверенного в том, что счастье — это богатство и власть. Смелый и энергичный, он находится в постоянной невидимой борьбе со своим ничтожным, но богатым окружением. Его душа словно раскололась между циничным расчетом и искренним чувством, прозрение же и осознание истинных ценностей дается герою слишком дорогой ценой — отречением от жизни. В преддверии смерти в нем оживают доброта, сердечность и великодушие, столь старательно подавляемые ранее. Но тень гильотины не позволяет продлиться прозрению. Финал романа — неразрешимый вопрос: стоит ли жить, подличая, или лучше умереть свободным и душевно чистым?

Большое влияние романтизма испытал могучий талант писателя-реалиста **Оноре де Бальзака (1799—1850)**. Он родился в простой семье, и дворянская частица «де», самовольно присвоенная писателем в юности, — дань мечтаниям о дворянском титуле и гербе, характерным для молодых парижских честолюбцев. Отец Бальзака не одобрил решения сына стать писателем и лишил его всякой материальной поддержки. Безденежье, с которым столкнулся начинающий литератор, преследовало его всю жизнь. Бальзак жаждал богатства, что было в духе меркантильного времени, но все его деловые начинания оканчивались крахом (например, разработка заброшенных римлянами серебряных рудников). Оставался единственный выход — каторжный литературный труд, который едва позволял сводить концы с концами. В письме от 15 февраля 1845 г. писатель признался: *«Работать ...это значит вставать всегда в полночь, писать до 8 утра, позавтракать за пятнадцать минут и снова работать до пяти, пообедать, лечь спать и на завтра все сначала»*. Преследуемый кредиторами, ростовщиками, издателями, он месяцами не выходил из дома, работая с лихорадочной быстротой и сверхчеловеческим напряжением. Переутомление расстроило некогда могучее здоровье Бальзака и привело его к ранней смерти<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перипетиям судьбы писателя посвящена книга А. Моруа «Прометей, или Жизнь Бальзака».



Эпопея «Человеческая комедия» — блистательный результат трудов писателя, итог всей его жизни. Из задуманных 150 произведений Бальзак успел написать 98 романов и новелл, где нарисовал грандиозную по широте охвата картину жизни французского общества. «Человеческая комедия» (названа по аналогии с «Божественной комедией» Данте) — это необъятный мир, населенный тысячами персонажей, как выдуманных автором, так и исторически реальных.

Невидимый «главный герой» «Человеческой комедии» — деньги, та могучая сила, что подчиняет себе политику, семью, мораль, искусство, даже любовь. От сочинения к сочинению Бальзак анализирует проблемы общества, поклоняющегося золотому тельцу, обнажает его неприглядное нутро, скрываемое за благопристойным, но фальшивым фасадом. Он не отворачивается от жизни, как это делали многие романтики, а пытается понять ее и принять такой, какая она есть. Неслучайно писатель называл себя «доктором социальных наук».

Романы «Человеческой комедии» объединяет не только эпоха, но и «переходящие» из сочинения в сочинение герои. Среди них нет главных или второстепенных, все они в равной степени интересны автору своей неповторимой личностью. Романы «Шагреновая кожа», «Евгения Гранде», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии», новелла «Гобсек» никого не оставят равнодушными. Воссозданные творческим воображением гения жизненные коллизии — вне времени и не утратили своей остроты в наши дни.

Развитие романтизма во **французской живописи** протекало в острой полемике с приверженцами классицизма. Романтики укоряли своих предшественников в «холодной рассудочности» и отсутствии «движения жизни». В 20—30-х гг. работы многих французских художников отличались патетикой, нервной возбужденностью; в них наметилось тяготение к экзотическим мотивам и игре воображения, способного увести от «тусклой повседневности». Борьба против застывших классицистских норм длилась долго, почти столетия. Первым, кому удалось закрепить новое направление и «оправдать» романтизм, был **Теодор Жерико** (1791—1824).

В 1812 г. художник заявил о себе большим портретом «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку». На вздыбленном коне, развернувшись к зрителю корпусом, с саблей наголо предстает бравый и смелый офицер, призывающий солдат за собой.



Теодор Жерико. Плот «Медузы»

В стремительной и динамичной композиции запечатлен героический дух наполеоновской эпохи, ее романтика.

Героика современности запечатлели и другие картины художника. В 1816 г. общественность Франции остро отреагировала на катастрофу корабля «Медуза». Крушение произошло по вине неопытного капитана. Почти все пассажиры погибли, и лишь немногие спаслись на плоту, который много дней носился в бушующем море у берегов Африки. Этот сюжет послужил основой гигантского полотна «Плот «Медузы»». Жерико изобразил драматический момент: измученные люди увидели наконец на горизонте судно. Сплотившись в единую группу, они, обретшие надежду, подают сигнал бедствия. Контрас-

том возбужденным динамичным фигурам служат безжизненные тела погибших либо впавших в полную апатию людей. От трупа, голова которого опустилась в воду, взгляд зрителя движется к юноше, ничком лежащему на досках плота. Натурой для этого персонажа послужил художник Делакруа. Среди героев картины есть и реальные лица — таково изображение инженера Корреара, указывающего на спасительный корабль. Настроению сюжета вторит мрачная колористическая гамма полотна, нарушаемая лишь вспышкой красных и зеленых пятен. Применительно к этой работе через пять лет после смерти Жерико и возник термин «романтизм».

Истинным вождем французского романтизма в живописи стал **Эжен Делакруа (1798—1863)**. Сын члена революционного Конвента и видного политического деятеля времен Директории, художник сформировался в атмосфере жгучих споров парижских политических салонов. Его первые работы были написаны под сильным стилевым влиянием Жерико. Настоящими же своими учителями мастер считал Рубенса, Веласкеса и Микеланджело, а также Шекспира, Данте и Байрона, в сочинениях которых ему были близки мощь и бунтарство.

Бурный дебют Делакруа состоялся в 1822 г., когда в парижском Салоне была выставлена его работа «Данте и Вергилий». Написанная на сюжет «Божественной комедии», она отличается глубоким драматизмом, подчеркнутой пластикой фигур, динамичностью цвета. Смелая композиция картины будоражила недовольных обывателей, знатоки же восторженно приветствовали молодого мастера, предрекая ему блестящий путь в искусстве. Еще больший резонанс во французском обществе вызвала работа «Резня в Хиосе» (1824) — отклик художника на события периода героической борьбы греческого народа с турецкими поработителями. Торжество насилия и разбоя — такова атмосфера этого полотна. С поразительным жаром изображает художник кровавую расправу над беззащитными жителями греческого острова, не скрывая своего сочувствия к жертвам.

В творчестве Делакруа все лучшее несет отпечаток возбуждения, которое обычно обуревало художника во время работы. Неистовой силой вдохновения и чувственностью пронизана его картина «Смерть Сарданапала», написанная по мотивам трагедии Байрона. Изображая самоубийство некогда всемогущего ассирийского владыки, Делакруа идет дальше поэта: на уничтожение обречено не только несметное бо-





*Эжен Делакруа. Данте и Вергилий (Ладья Данте)*

гатство царя, но и все живое, ему принадлежащее: наложницы, рабыни, слуги, кони. Предельность страсти, хаос, смятение, воплощенные на полотне, рожают ощущение конца бытия, глобальной человеческой катастрофы.

Важный этап творчества Делакруа связан с событиями Июльской революции 1830 г. Самая известная работа — «Свобода, ведущая народ» (другие названия: «28 июля 1830 года», «Свобода на баррикадах»). На полотне среди трупов и порохового дыма высится женщина во фригийском колпаке, с трехцветным знаменем, призывно зовущая за собой восставший народ. В толпе простых парижан



Эжен Делакруа.  
Смерть Сарданпала



Эжен Делакруа.  
Резня на Хиосе

угадываются образы гамена (напоминает Гавроша из романа Гюго «Отверженные»), студента с ружьем в руках (здесь автор изобразил себя), рабочего. Взятые из гущи жизни персонажи в сочетании с эмоционально-страстной аллегорической фигурой Свободы кажутся символами революционного взрыва.

Поездки в Марокко и Алжир в 1831—1832 гг. обогатили впечатлительного мастера новыми экзотическими ощущениями. Колорит его полотен меняется; в них чувствуется стремление передать с помощью красок определенное настроение («Алжирские женщины в своих колониях», «Охота на львов в Марокко» и др. В 60-х гг. Делакруа одним из первых поддержал импрессионистов — новое поколение французских живописцев, которые многому научились у своего гениального предшественника<sup>1</sup>.

Картина романтизма в европейском изобразительном искусстве будет не полной без великого мастера **Франсиско Гойи** (1746—1828).

Художник жил и работал в Испании, отсталой стране, некогда владевшей половиной мира, но давно уступившей первенство на политической и экономической арене. Его отец был андалузским позолотчиком алтарей, мать — дочерью обедневшего идальго, из

<sup>1</sup> Об импрессионизме речь пойдет в теме 3.





*Эжен Делакруа. Охота на львов в Марокко*

тех, что, по словам Сервантеса, «имеет родовое копьё, древний щит, тощую клячу и борзую собаку». Знание народной жизни привнесло в творчество Гойи национальную характерность. В его самобытном искусстве переплетаются традиционные для испанцев фольклорные и религиозные образы с духом модных в то время свободлюбивых умонастроений.

Уроженец сурового Арагона, Гойя провел бурную молодость в Сарагосе и Мадриде, путешествовал по Италии. В 1771 г. Академия

в Парме присудила ему премию за картину о Ганнибале. В том же году он возвратился на родину, в Сарагосу, где начался его профессиональный путь.

Как художник Гойя складывался очень медленно, и его индивидуальность начала проявляться лишь к сорока годам. Зрелое же творчество приходится на конец XVIII — начало XIX в. В 1775 г. Гойя переезжает в Мадрид, где он получил выгодный заказ — картины для шпалер королевской мануфактуры. Работа над ними продолжалась вплоть до 1791 г., и выполнил Гойя в общей сложности 43 эскиза, посвященных народной жизни (сбор урожая, игры, праздники, уличные драки, фигуры нищих, контрабандистов, разбойников, нападающих на господ и др.). Картины для шпалер пронизаны жизнерадостным настроением, чувством полноты бытия.

Перелом в мироощущении художника произошел в 1791 г. Он заболел, и последствием болезни стала глухота. Человек страстного темперамента, ярко романтическая натура, Гойя остро реагировал на перипетии своей судьбы и стал по-иному смотреть на окружающую действительность, открывать в ней безобразные стороны и отталкивающие образы.

Серия офортов<sup>1</sup> под названием «Капричос» (1797—1798) — это обвинительный акт художника «миру сему» — злу, мракобесию, уродству души, тупости, алчности. Свой жесткий приговор Гойя выносит, прибегнув к гротескным образам, почерпнутым из народных испанских поверий, басен, поговорок, сплетая реальность с фантастикой, а иносказание — с карикатурой. Офорты выполнены на основе сочетания света и тени, черного и белого цвета, что позволило выразительно передать мимику людей и стремительность их жестов. «Капричос» включает 80 листов, пронумерованных и снабженных подписями. Некоторые из них посвящены современным нравам. Вот, к примеру, слуга тащит мужчину в детском платье («Старый избалованный ребенок»), или женщина в маске говорит «да» уродливому жениху («Они говорят “да” первому встречному») или попугай велеречиво вещает что-то с церковной кафедры («Какой златоуст»). Но, пожалуй, самое сильное впечатление оставляют картины, где реальность сплетается с потусторонностью. Среди них знаменитый офорт «Сон разу-

---

<sup>1</sup> Офорт (от франц. eau-forte — букв. «крепкая водка») — разновидность гравюры; выполняется специальными иглами на металле (железо, медь, цинк).





Франсиско Гойя.  
Графиня де Чинчон



Франсиско Гойя.  
Маркиза де Ла Солана

ма порождает чудовищ» — аллегория «спящего» в своем безрассудстве человечества.

Черно-белое видение действительности, запечатленное в «Капричос», не заслонило художнику красочного богатства мира. Великолепный колорист, он выполнил в конце XVIII в. ряд блестящих по технике и глубоких по проникновению в характер модели портретов. Величавой уверенностью веет от фигуры маркизы де Ла Солана.



*Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV*

Уродливую тупость уловил мастер в изумляющем своей откровенностью групповом портрете королевской семьи Карла IV и Марии-Луисы (которые, кстати, были вполне довольны этой работой). Соперничают с созданиями итальянских мастеров Возрождения его знаменитые «Махи» («Маха одетая» и «Маха обнаженная»).

Вторжение французов в Испанию и героическая борьба испанцев с лучшей, по тогдашним меркам, армией Европы изменили жизнь художника. События тех дней послужили поводом для создания картин «Восстание 2 мая» и «Расстрел со 2 на 3 мая 1808 года», наполненных глубоким драматизмом.

С 1808 по 1820 г. художник работает над своей второй графической серией «Десастрес делла герра» («Ужасы войны»). Серия состоит





Франсиско Гойя. Маха одетая

из 85 листов офортов и листов со смешанной техникой (офорт с акватинтой<sup>1</sup>), где с реалистической прямотой показаны картины, восприятие которых требует крепких нервов — изувеченные трупы, грабежи, насилие, казни... Среди них изображение испанской девушки Марии Агостины, стоящей на трупах и продолжающей стрелять (эпизод обороны Сарагосы, в которой участвовал и сам Гойя), образы старика и старухи, бредущих среди мертвецов в поисках тела сына (лист называется «Хоронить и молчать»).

Последние работы мастера несут отпечаток тоски и трагизма. Он расписал стены своего дома фресками, где проносятся на шабаш ведьмы, а время пожирает своих детей. В этом же «доме глухого» он сочинил последнюю графическую серию, дав ей название «Диспартес» («необычности» «излишества», «безумства»). В серии представлены самые «зашифрованные» аллегории и сложные по смыслу художественные образы. Уродства, гримасы монстров вызывают отвращение

<sup>1</sup> *Акватинта* (от итал. acqua — вода и tinta — окрашенная) — разновидность углубленной гравюры на металле, покрытом смолистым порошком асфальта, канифоли, их смеси.



*Франсиско Гойя. Расстрел со 2 на 3 мая 1808 года*

и одновременно сострадание к великому мастеру, погруженному в пучину безысходности и безмерного ужаса. Со временем эти темы возродятся в искусстве XX в.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Расскажите, какие исторические события в Европе предшествовали рождению романтизма? Почему оказался несостоятельным «культ Разума», приверженность которому была движущей силой Просвещения XVIII в.?
2. Кто первым заговорил о примате чувства над разумом? Мрачный и загадочный Чайльд Гарольд: близок ли его образ «героям нашего времени»?
3. Согласны ли вы, что романтизм привнес в художественную культуру пессимизм? Почему романтики «бежали от действительности»?
4. *«Было бы прекрасной, возвышенной задачей с исчерпывающей точностью и полнотой определить положение людей искусства при нашем социальном строе, охарактеризовать их политические, индивидуальные и религиозные связи, описать их страдания, их бедствия, их мытарства и разочарования, сорвать повязки, прикрывающие постоянно кровоточащие раны, заявить энергичный протест против гнетущей несправедливости или против бесстыдной тупости, которая клеймит людей искусства... одним словом, объяснить, кто мы такие, кто эти избранники, как будто предназначенные самим Богом явить миру глубочайшие чувства человечества и развивать их великодушно и преданно, кто эти помазанники Божьи, поверженные и законные в цепи люди, похитившие небесный огонь, дающие материи жизнь и мыслям форму... кто эти люди творчества, эти апостолы и жрецы некоей неугасимой, преисполненной таинств религии, находящей доступ во все сердца...». Вэтом отрывке из статьи композитора Ф. Листа «О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе» содержится мысль, что творцы искусства — «избранники» Бога. Как реализовалась теория избранности художника в искусстве романтизма?*
5. Художник Делакруа писал: *«Музыку выше других искусств ставит то (надо сделать оговорку в отношении живописи — в силу ее большого сходства с музыкой), что она вполне условна и однако же это — совершенный язык».* Почему романтики считали именно музыку совершенным искусством?



6. Какие основные идеи проповедовали художники романтического направления? Как раскрыли они «внутреннего человека»?
7. Расскажите о романтизме в немецкой литературе. Новалис, Гёльдерлин, Арним и Brentано... Какое наследие оставили эти писатели?
8. Балет П.И. Чайковского «Щелкунчик» написан на основе сказки Гофмана. Каким вам представляется этот писатель-романтик?
9. Читали ли вы сочинения Генриха Гейне? Какие его стихотворения вдохновили М. Ю. Лермонтова и других русских поэтов?
10. Расскажите о романтизме в английской и французской литературе.
11. Известно, что В. Гюго был очень музыкален, музыкальностью проникнута и его поэзия:

В напевах струн и труб есть радостные тайны,  
Люблю в ночном лесу я рога зов случайный,  
Люблю орган: он — гром и лира, ночь и блеск,  
Он — дрожь и бронза, он — волны безмерной всплеск,  
Он — горн гармонии, встающей в туче черной;  
Люблю я контрабас, что плачется упорно;  
И, под трепещущим смычком, люблю душой  
Я скрипку страшную: в себя вместив гобой,  
Шум леса, аквилон, лет мушки, сistr, фанфары,  
Льет полусвет ее мучительные чары...

*(Перевод В. Брюсова)*

Была ли столь же красочной и романтической проза Гюго? Как в своих романах раскрывает писатель противостояние добра и зла?

12. Расскажите о романе Стендаля «Красное и черное». Как выразилось в этом произведении романтическое противостояние мечты и действительности? Какую «горькую правду» показал Стендаль читателям?
13. Как вы представляете Бальзака — человека и писателя? Взгляните на его скульптурные портреты работы французского мастера О. Родена. Правдивы ли эти образы?
14. Как развивалось романтическое изобразительное искусство во Франции? Расскажите о творчестве Жерико и Делакруа.
15. Чем привлекает вас образный мир испанского художника Ф. Гойи? Близки ли вам его представления о человеке?

## Тема 2

---

# Шедевры музыкального искусства эпохи романтизма



О, пусть я кровью изойду...  
Но дайте мне простор скорей.  
Мне страшно задыхаться здесь,  
В проклятом мире торгашей...

*Г. Гейне*

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.  
Нам пели Шуберта – родная колыбель,  
Шумела мельница, и в песнях урагана  
Смеялся музыки голубоглазый хмель.

*О. Э. Мандельштам*



Вы, наверное, обратили внимание, что на предыдущих страницах не нашлось места для музыки. Это не случайно. Мы решили рассмотреть «главное» из романтических искусств более подробно и не отвлекаясь на достижения в других сферах художественного творчества.

Музыка романтизма — явление огромной значимости и блистательных результатов. Свободолюбие, мятежность, страстные порывы к активному действию и одновременно переменчивость состояний одухотворенной души — все это стало достоянием романтического музыкального искусства, завоевавшего как никогда почетное место в художественной культуре Европы XIX в. Признавая уникальную способность музыки «моделировать эмоции», романтики-немузыканты единодушно уступали ей пальму первенства среди других искусств и называли искусство звуков «идеальным». Крылатыми стали слова Г. Гейне: «Музыка начинается там, где кончается слово».

Действительно, во многих явлениях романтического музыкального искусства можно обнаружить «преемственность» звука и слова. Нередко аналогии с современным романом, драмой, поэтической миниатюрой позволяют яснее понять «сюжет» музыкального произведения. Неслучайно композиторы-романтики возвысили так называемую программную музыку<sup>1</sup>. Неслучайно и то, что именно в эпоху романтизма на язык «чистого симфонизма» были «переведены» многие шедевры мировой литературы — сочинения Данте, Гете, Шекспира, Байрона.

Музыка XIX в. имела множество ответвлений и национальных школ, но оставалась единой в главном — в стремлении запечатлеть «внутреннего человека», передать порывы его души и боль сердца. Интерес композиторов к разнообразным эмоциональным состояниям, тонким нюансам чувств и переживаний способствовал обновлению музыкального языка. Более красочными стали тембры и гармонии. Изменилась и мелодия. В ней часто слышны интонации поэтической речи и уже нет той строгой завершенности, что присуща темам вен-

---

<sup>1</sup> Программная музыка — род инструментальной музыки, имеющей зрительное или словесное пояснение, раскрывающее ее содержание.

ских классиков. Неопределенность, неуловимость настроений скрыты за «бесконечными мелодиями», завораживающую красоту которых действительно невозможно передать словами.

Основоположником романтической музыки по праву считается австрийский композитор **Франц Шуберт (1797—1828)**.

Шуберт родился в предместье Вены — приходе Лихтенталь в семье школьного учителя, где детей воспитывали в духе мещанской добродетели и благонравия. Приобщение будущего композитора к искусству началось с домашнего музицирования: как во многих немецких семьях, у Шубертов играли на инструментах и пели. Музыкальная одаренность Франца была исключительной, и в одиннадцать лет он прошел по конкурсу в Конвикт — школу-интернат для придворных певчих, где дети бедных родителей бесплатно получали музыкальное образование. На вступительных экзаменах способности мальчика отметил сам маэстро Сальери, ставший позднее его учителем. Пятилетнее пребывание в Конвикте (1808—1813) существенно расширило музыкальный кругозор юноши и определило характер его интересов.

Взлет творческого гения Шуберта состоялся необычайно рано: уже в возрасте 17—20 лет он подарил миру незабываемо прекрасные произведения, такие, как «Маргарита за прялкой», «Лесной царь», «Скиталец», «Смерть и девушка». Все они принадлежат к песенному жанру. Песня с ранней молодости занимает особое место в творчестве композитора и в его душе, поэтому песенностью проникнуты все его сочинения. Немецкую поэзию, вдохновлявшую Шуберта, вовсе не принимал итальянец Сальери, считавший немецкий язык «варварским», не согласующимся с истинной музыкальностью. На этой почве начались разногласия музыкантов, приведшие в конце концов к полному разрыву отношений.

Сохранившийся портрет Шуберта вполне соответствует характеру композитора. Мягкий, добрый, покладистый, он действительно был сговорчив во всем, что не затрагивало его «божества» — музыки. По окончании Конвикта по настоянию отца Шуберт какое-то время работал помощником учителя в школе. Стать преподавателем музыки ему не удалось, и служба чрезвычайно обременяла Франца, в голове которого зрели все новые и новые сочинения. Дело кончилось размовкой с отцом и отказом от должности. В 1818 г. композитор начал новую, полную лишений, но свободную жизнь.

Последние годы жизни Шуберт провел в неотступной нужде, но был объят творческим горением. Его творческий путь длился всего семнадцать лет. За это время композитор успел создать 1500 сочинений. Лучшие стороны шубертовского гения нашли выражение в **песне и симфонии**.

Известно, что мастер написал свыше 600 песен. Ведущее место в песнях Шуберта принадлежит мелодии. Если поэты-романтики стремились к тому, чтобы слово «пело», то Шуберт умел заставить мелодию «говорить». Он тонко соединил интонации речи с распевностью и создал тот новый вид мелодики, который стал главным в музыке XIX в.

Вокальный цикл Шуберта «**Прекрасная мельничиха**» (1823), созданный на основе стихов поэта-современника В. Мюллера, нередко сопоставляют с «романом в письмах». Каждая из 20 песен цикла — отдельный момент из жизни романтического юноши, рассказывающего о своей счастливой любви и неожиданном горе: его девушка, дочь мельника, решила выйти замуж за смелого охотника. В тоске и страданиях юноша беседует с ручьем, мечтая в его водах обрести вечный покой. История отвергнутой любви получила в музыке выразительное, психологически точное воплощение. Мелодии многих песен покоряют своей искренностью, лирической открытостью и простотой (например, знаменитая песня «В путь»).

Цикл песен «**Зимний путь**» (1827), также на стихи В. Мюллера, создан всего четырьмя годами позднее «Прекрасной мельничихи», но как разительно изменился герой Шуберта! Отвергнутый богатой невестой юноша пускается в бесцельный далекий путь, но нигде не находит счастья. Радостный, полный надежд, он превращается во всеми покинутого скитальца. Типичная для романтиков «лирическая исповедь» несчастного человека воплотилась в музыке Шуберта во всей многогранности эмоциональных оттенков. Образы «Зимнего пути» гораздо шире любовной темы. Шуберт повествует о страданиях и одиночестве тоскующей, не знающей отдохновенья души. В последней песне цикла под названием «Шарманщик» композитор изобразил нищего старика, в портрете которого угадываются черты самого автора:

Хочешь, будем вместе  
Горе мы терпеть,  
Хочешь, будем песни  
Под шарманку петь.

Самая знаменитая симфония Шуберта получила название «Неоконченной» (1822), поскольку содержит всего две, а не четыре (как у классиков) части. В музыке царит лирическое чувство. Яркие темы симфонии словно позаимствованы у песен.

Искусство другого немецкого романтика **Роберта Шумана** (1810—1856) пронизано бунтарским духом, созвучным настроению свободолюбивой поэзии Гейне.

Двадцатилетним юношей Шуман поднялся на борьбу против филистерства в искусстве, и вся его творческая жизнь была наполнена противостоянием сонному покою немецких обывателей. Своей музыкой и дерзкими критическими статьями композитор будоражил общественное мнение и прокладывал путь новым художественным идеям. Именно он «открыл» для публики **Ф. Шопена**, закончив статью о молодом композиторе словами: «Шапки долой, господа, перед вами гений!»

Родина Шумана — немецкий город Цвиккау. Здесь рано обнаружили его музыкальные и литературные способности. Однако по требованию матери Роберт поступает в Лейпцигский университет на юридический факультет. В Лейпциге судьба свела Шумана с семьей Фридриха Вика — авторитетного педагога-музыканта. Его девятилетняя дочь Клара поразила воображение будущего композитора. Их встреча определила всю последующую личную и творческую жизнь Шумана, а образы его музыки неразрывно связаны с именем Клары и с историей их любви.

Время первого яркого всплеска гения Шумана — 30-е гг. Его исключительная одаренность проявляется во всем — в творчестве, в литературной и общественной деятельности. В 1834 г. при участии друзей Шуман основал «Новый музыкальный журнал», избрав девиз «Молодость и движение». Журнал ставил перед собой вполне конкретные цели — ободрять истинные молодые музыкальные таланты и громить филистеров от искусства, жалких эпигонов «напудренных париков Гайдна и Моцарта, но без голов, на которых эти парики сидели». В смелых, необычных по форме журнальных публикациях Шуман реализовал свой дар писателя и трибуна. В его статьях проявились тонкий вкус, убежденность пропагандиста, чувство юмора и богатое воображение большого художника.

О воображении следует сказать особо. В голове «музыканта-фантазера» (как сам себя называл композитор) роилось множество идей,

планов, замыслов. Он избрал «духовно-романтический союз» художников, восставший на борьбу против музыкального мещанства. Членами «Давидсбюнд» — так в честь библейского царя Давида называлось сформированное фантазией Шумана сообщество — были все великие творцы, как живые, так и умершие (например, Моцарт). Самыми деятельными давидсбюндлерами оказались неразлучные братья Флорестан и Эвзебий — вымышленные персонажи, от имени которых на страницах «Нового музыкального журнала» велись страстные дискуссии. Флорестан — пылкий, энергичный, ироничный; Эвзебий — тонкий, мечтательный, элегичный... Все, кто знал Шумана, видели в этих «корреспондентах» две стороны личности самого композитора, его противоречивую романтическую натуру. Двудеиная сущность души великого музыканта ярко отразилась в его сочинениях, где контрастно сошлись «флорестановское» и «эвзебиевское» начала.

Чувства и эмоции — главное в творческой жизни композитора. Во все дела, которыми занимался Шуман, он приносил страстность, взволнованность, а порой и нервозность. Его романтическая любовь к Кларе Вик приобрела характер «рокового» чувства, сделалась вопросом «жизни и смерти». В течение четырех лет композитор вел мучительную «борьбу за Клару» с ее отцом, препятствовавшим их браку. В 1840 г. свадьба, наконец, состоялась, дав композитору новый импульс для творчества. Правда, к тому времени он был уже нездоров. В конце 1849 г. самочувствие Шумана резко ухудшилось — его поразило тяжелое нервное заболевание. Скончался композитор в лечебнице для душевнобольных.

Мир музыки Шумана — это нескончаемая смена красок, светотеневые эффекты, праздничность и карнавальность. В эмоционально насыщенных миниатюрах он передает противоречивость своего внутреннего «я», возбужденного и лиричного, оваянного страстью и затаенно-нежного.

Самые значительные сочинения Шумана написаны для фортепиано. В фортепианном цикле с поэтичным названием «Бабочки» перед нами возникает картина костюмированного бала, где встречаются Флорестан, Эвзебий и молодая девушка, в которую влюблены оба брата. Музыка повествует о красоте молодости, ее порывах и счастливых предчувствиях. Чередой проносятся пестрые маски, то грустные, то забавные, то мечтательные, уносящиеся в неизведанное, словно прекрасные бабочки. Последняя «сценка» — разъезд гостей. На опустевших ноч-

ных улочках звучит старинный народный немецкий танец (так называемый Grossfater — «дедушка»), бьют башенные часы...

Фортепианный цикл Шумана «Карнавал» можно представить как панораму праздника, на котором давидсбюндлеры выступают против филистимлян, по библейскому преданию, побежденных Давидом. (Под филистимлянами композитор подразумевал филистеров.) В шуме и гаме разряженной толпы мелькают маски — традиционные Пьеро и Арлекин, Панталоне и Коломбина, оригинальные «бабочки», «кокетка». Есть и совсем неожиданные фигуры — неразлучные Флорестан и Эвзебий, композиторы Шопен и Паганини. Миниатюры рассказывают о веселых прогулках и встречах гостей карнавала. В бодром, торжественном финале давидсбюндлеры повергают в прах своих врагов. «Карнавал» — это шедевр музыкального искусства, где остроумная мистификация сочетается с изумительными мелодиями, изысканной гармонией и логичной формой.

Когда-то Шуман написал: «Я не люблю людей, чья жизнь не согласуется с их произведениями». Думается, что его жизнь является редким примером самоотдачи и полного слияния личности автора с его глубоко оригинальным, дарящим людям высокую радость творчеством.

Одаренность **Рихарда Вагнера** (1813—1883), последнего крупного немецкого композитора-романтика, универсальна. Прежде всего он велик как реформатор музыкального театра, создатель музыкальной драмы нового типа. Но одновременно Вагнер — оригинальный философ и публицист, автор утопической концепции взаимосвязи искусства и социальной революции, выдвинувший оригинальную идею синтеза искусств как средства воспитания человека. Вокруг композитора и его творений, как музыкальных, так и философских, шли ожесточенные споры, отголоски которых слышны и сегодня. Отдавая должное дерзновенной смелости Вагнера-музыканта, русские композиторы не приняли его взглядов. Об этом кратко и убедительно сказал П.И. Чайковский: «Восхищаясь композитором, я питаю мало симпатий к тому, что является культом вагнеровских теорий». Попытаемся понять, в чем суть реформы, предложенной Вагнером в теории, и что он осуществил на практике.

Самым большим философским трудом композитора является «Опера и драма», где он излагает идеи о «драме будущего». Критикуя традиционную оперу за ее «развлекательность» и за то, что арии,

дуэты, ансамбли прерывают единую линию действия, Вагнер мечтал об истинном союзе поэзии и музыки. Но не всякая поэзия, по его мысли, достойна войти в «драму будущего». Миф, его вечные, пронизанные народной мудростью образы — вот та идеальная поэтическая основа, что дает простор непрерывному потоку развития музыкальной мысли без «пауз» на отдельные традиционные оперные номера, считал композитор.

При этом рассказ об основных событиях, происходящих в опере, обрисовку характеров действующих лиц, их страстей и переживаний Вагнер поручает... оркестру! Композитор был одержим идеей симфонизации оперы, верил в силу своего симфонического дара и в способность оркестровой музыки донести до слушателя основной смысл мифа. Вагнер отринул исторически сложившуюся форму оперного спектакля. Он представлял оперу как гигантское, находящееся в непрерывном развитии *симфоническое повествование*, на фоне которого звучат вокальные партии солистов, построенные на *лейтмотивах*, характерных повторяющихся интонациях-символах. Лейтмотивы включаются в водоворот симфонической мысли и образуют «бесконечные мелодии».

Необычная, философски сложная и несколько надуманная теория! Впрочем, Вагнер не смог уместить свои оперы в подобное прокрустово ложе, хотя влияние идей «драмы будущего» ощутимо во всех его сочинениях.

Родился Рихард Вагнер в Лейпциге, в семье полицейского чиновника. С раннего детства он увлекся театром, где работал его отчим. Желание сделаться музыкантом побудило одаренного юношу поступить в Лейпцигский университет в качестве «студента музыки», но беспутная жизнь университетской молодежи, карточные игры и дуэли мешали нормальной учебе. Вагнер бросает науку и за короткое время овладевает основами музыкальной теории под руководством частного педагога Теодора Вейнлига, кантора церкви св. Фомы (эту должность когда-то занимал великий Бах). Далее начались его скитания по различным оперным театрам, которых в Германии было множество. Свою первую оперу под названием «Феи» на сюжет сказки Карло Гоцци он написал в 1833 г. для сцены города Вюрцбурга.

Вершина творчества композитора 40-х гг. — оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Опера «Тангейзер» написана на сюжет средневековой рыцарской легенды. Ее основной конфликт — противоречие духов-



ного и чувственного, плотского начал. Духовную красоту воплощают пилигримы, рыцари-христиане и невеста рыцаря Тангейзера Елизавета. Чувственность олицетворяет атмосфера великолепного грота Венеры, влекущего к любовным утехам. Особую популярность у слушателей приобрела музыка увертюры, которую венгерский композитор Ференц Лист назвал «симфонической поэмой на сюжет оперы».

В основу оперы «**Лоэнгрин**» также положена средневековая легенда, красота и поэтичность которой не лишены мистического налета. Главное действующее лицо — Лоэнгрин, посланец небес, таинственный сын бога Парсифаля, обитатель лучезарного храма, где находится чаша святой Грааль<sup>1</sup>, приносящая рыцарям братства священную благодать. Основной конфликт оперы — в противопоставлении добра и зла. В музыке он воплощается с помощью контрастных лейтмотивов, символизирующих светлые и мрачные образы.

В мае 1848 г. в Дрездене началась революция. Улицы покрылись баррикадами. Вагнер был в числе тех, кто воевал против правительственных войск. Опасаясь ареста, композитор был вынужден бежать из города. Вскоре он поселился в Швейцарии, там написал знаменитые философские трактаты «Искусство и революция» и «Опера и драма», где окончательно утвердил позиции своей оперной реформы.

С 1851 г. Вагнер начинает упорно разрабатывать германо-скандинавский миф о Зигфриде. Постепенно вырисовываются контуры грандиозной оперной тетралогии под общим названием «**Кольцо нибелунга**». Она состоит из четырех частей: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов». Тексты всех четырех «драм будущего» были написаны Вагнером очень быстро, а вот сочинение музыки растянулось на двадцать лет и стало, по существу, «делом жизни» мастера. В перерыве над этой работой Вагнер создал еще одну музыкальную драму — «Тристан и Изольда», по мотивам романа миннезингера Готфрида Страсбургского. В опере запечатлелся глубочайший пессимизм, навеянный философией Шопенгауэра, которой в то время увлекся композитор. Музыка «Тристана и Изольды» пронизана страстным томлением любви. Она передает погружение героев в состояние, пограничное между бытием и смертью. В опере почти нет действия. Рассказ о любовных муках героев, находящихся в постоянном возбуждении, напряжении, ожидании конца, поручен симфоническому оркестру.

<sup>1</sup> В древних преданиях сосуд с кровью распятого Иисуса Христа, или чаша для причащения, служившая Спасителю и его апостолам во время Тайной вечери.

В 1874 г. был наконец завершен гигантский труд «Кольцо нибелунга». Торжественное представление тетралогии состоялось в маленьком баварском городке Байрейт, где Вагнер незадолго до того основал свой театр. Спектакли шли в течение четырех дней. На премьеру съехались многие видные музыканты, в их числе П.И. Чайковский. Вагнер купался в лучах славы. Окрыленный, он приступил к созданию своей последней оперы «Парсифаль», в основе которой лежит идея самосовершенствования человека через христианское сострадание. Отмежевавшись от былой «революционности», стареющий композитор вернул в свою музыку религиозную символику и христианскую одухотворенность. Умер Вагнер в Венеции, предписав своим завещанием ставить «Парсифаль» в течение тридцати лет только в Байрейте. Сегодня Байрейтский театр — центр оперного искусства, свято хранящий вагнеровские заветы.

Певческие традиции итальянского народа всегда были очень высоки. В XIX в. **Италия**, колыбель оперного жанра, подарила мировой художественной культуре великолепную романтическую оперу, история которой связана с именами Россини, Беллини, Доницетти и Верди.

Создателем романтической итальянской оперы был **Джоаккино Россини** (1792—1868). Его творчество и сегодня остается непревзойденным образцом веселья и остроумия в музыке. В эпоху, когда многие романтики воспевали скорбные состояния души и мрачную фантастику, Россини создавал сочинения, искрящиеся радостью, беззаботностью, молодым задором.

Россини родился в городе Пизаро в семье музыкантов. В раннем детстве, как у многих итальянских детей, у него «прорезался» голос — сопрано, и уже в 8 лет мальчик стал выступать на сцене. Образование будущий композитор получил в Болонском музыкальном лицее; там же, в Болонье, стал членом знаменитой Академии, той самой, что в XVIII в. отметила заслуги Моцарта и русских композиторов Березовского и Бортнянского.

С 1810 г. Россини вступает на тернистый путь оперного композитора. Его жизнь и материальное благополучие долгое время зависят от бродячих оперных театров, для которых он с молниеносной быстротой пишет оперы — по пять-шесть в год, получая взамен восторги публики и мизерные гонорары. В 1816 г. всего за 19 дней композитор создал шедевр мирового музыкального искусства — оперу «Севиль-

**ский цирюльник»** (по комедии П. Бомарше). Первый спектакль в Риме был освистан, зато при следующем исполнении оперы автор получил шквал оваций и сразу стал знаменитым. Восторженные римляне устроили в честь композитора факельное шествие.

В «Севильском цирюльнике» во всем блеске проявилась способность Россини «чувствовать слушателя». Он сочинил музыку легкую, простую для восприятия, удобную и «выигрышную» для вокалистов-виртуозов. Чарующие мелодии льются в опере бесконечным потоком. Они исполнены энергии, искренности, тонкого юмора. Основная идея произведения — прославить справедливость, находчивость, предприимчивость, посмеяться над жадностью и ханжеством.

Характеры героев «Севильского цирюльника» — всеведущего Фигаро, умненькой лукавой Розины, обжоры монаха Базилио, занудливого доктора Бартоло, влюбленного графа Альмавивы — раскрываются в жизненно достоверных ариях-автопортретах. Многие номера оперы и сегодня составляют «золотой фонд» самой популярной оперной классики: ария Фигаро, каватина Розины, ария дона Базилио о клевете, искрометная увертюра. После «Севильского цирюльника» Россини написал немало сочинений для оперной сцены, но ни в одном из них не превзошел своего гениального творения.

Новый высокий расцвет итальянской оперы эпохи романтизма — творчество **Джузеппе Верди (1813—1901)**. Жизнь Верди являет редкий пример уникального композиторского долголетия. В течение почти шести десятков лет, до самой старости, он сочинял музыку, создав 26 опер, сохраняющихся в репертуаре театров мира по сей день.

Родился Верди в деревне Ле Ронколе близ города Буссето (Пармская область Италии). Его отец содержал харчевню, мать была пряхой. Жили бедно. Мальчик страстно хотел научиться петь и играть на музыкальных инструментах. И его первым учителем музыки стал церковный органист.

Во многом определило дальнейшую судьбу Верди знакомство с купцом и любителем искусства Антонио Барецци, которого со временем композитор стал почитать как второго отца. Барецци поддерживал Верди во всех его начинаниях. В 1831 г. он помог Джузеппе получить стипендию для учебы в Милане — городе, привлекавшем своими высокими музыкальными традициями. Но здесь случилось неожиданное: Верди отказали в приеме в консерваторию по причине... полной профессиональной непригодности. Можно предположить, что

профессорам элитного учебного заведения не понравился облик юноши — простолюдина с крестьянским говором. Впрочем, как говорится, нет худа без добра: в Милане Верди начинает брать частные уроки у превосходного специалиста, дирижера театра «La Scala» маэстро Лавиньи. Уже через год после начала занятий Лавиньи написал Барецци: «Ваш стипендиат вскоре станет гордостью своего отечества».

За первые десять лет творчества Верди написал 14 опер, обращаясь к сюжетам, в которых, по традициям времени, понятия «свобода» и «романтика» нераздельно связаны. В каждом его произведении есть политический подтекст, некогда вызывавший бурю патриотических чувств у темпераментных итальянцев — современников композитора. Исключительные исторические обстоятельства, нагромождение разнообразных событий, крайне запутанная интрига, характерные для ранних опер Верди, не мешали слушателям воспринимать его музыку как призыв к национально-освободительной борьбе. Со знаменитой сцены театра «La Scala» опера Верди «Оберто» впервые прозвучала в 1839 г. С этого времени композитор приобрел большой авторитет, и каждое новое его сочинение тут же ставилось на той или иной итальянской сцене.

Творческая зрелость приходит к Верди в 50-е гг. XIX в., когда из-под его пера одна за другой выходят всемирно знаменитые оперы «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». В этой триаде шедевров на фоне характерного романтического конфликта родилась новая, пронзительно яркая тема: страдания и гибель человека, столкнувшегося с жестоким и несправедливым окружением, с обществом, обремененным социальными предрассудками.

«Риголетто» (по пьесе В. Гюго «Король забавляется») — трагедия, полная шекспировских страстей. В музыке резко контрастируют два образных полюса. На одном из них — легкомысленный и развратный герцог, окруженный продажной придворной челядью, на другом — светлая, чистая, любящая Джильда, готовая умереть ради высокого чувства. В центре трагедии — уродливый, исковерканный жизнью шут Риголетто, ненавидящий людей. Замыслив месть герцогу, он становится невольным убийцей своей обожаемой дочери Джильды. Зло порождает зло — такова мораль оперы, в финале которой сатанинские силы, вырвавшиеся наружу из тайников человеческой души, празднуют победу.

Мрачная встревоженность и глубокая эмоциональность «Риголетто» покорили слушателей. Спектакль неоднократно прерывался криками «браво!». Верди предвидел свой успех. Опасаясь преждевременного распространения знаменитой песенки герцога «Сердце красавицы...», он скрывал ее от исполнителя партии вплоть до последней репетиции перед премьерой, которая состоялась в Милане в 1851 г. В том же 1851 г. в предельно короткий срок, 40 дней, была написана опера «Трубадур» по пьесе испанского драматурга А. Гутьерреса. Постановка ее в Риме в 1853 г. еще более прославила композитора. Иная участь ожидала «Травиату».

Верди познакомился с пьесой А. Дюма-сына «Дама с камелиями» в Париже в конце 1852 г. и чрезвычайно увлекся историей любви Альфреда, юноши «из приличного общества», и красавицы-куртизанки Виолетты, падшей женщины (перевод итальянского слова *traviata*). Столкновение высокого чувства и общественных предрассудков — далеко не новая тема в искусстве. Однако в XIX в. выносить современный сюжет (а в «Травиате» показана жизнь Парижа того времени) на оперную сцену было не принято. Верди восстал против неписаных правил и был наказан: премьера в Венеции провалилась, шокированная публика освистала сочинение, которое вскоре обошло все крупные театральные подмостки мира<sup>1</sup>. Музыка оперы действительно превосходна. Она отмечена особой мелодичностью, искренностью, теплотой. А. Дюма-сын заметил: «По прошествии пятидесяти лет никто не вспомнил бы о моей “Даме с камелиями”, но Верди обесмертил ее».

В 1869 г. композитор получил предложение написать оперу на египетский сюжет, которой предполагалось украсить торжество в честь открытия Суэцкого канала. Сначала он отказался, но, познакомившись с либретто, приступил к работе над оперой «Аида» — блестящим, эффектным музыкальным спектаклем. Его действие развивается на экзотическом фоне пирамид, сфинксов, видов Нила. Премьера состоялась в Каире в 1871 г.; позднее «Аиду» поставили в «La Scala», где она шла с ошеломляющим успехом. В музыке оперы на фоне бравурных маршей, балета, грандиозных массово-хоровых сцен, психологически тонко прорисованы образы любовного «треугольника» — дочери фараона Амнерис, красавицы рабыни Аиды и

<sup>1</sup> На первых порах Верди пошел на компромисс, переместив время событий оперы в XVIII в., но вскоре вернулся к первоначальному замыслу. В Петербурге «Травиата» увидела свет рампы в 1856 г.

храброго египетского полководца Радамеса. В «Аиде» много прекрасных лирических тем, удивительных по своей красоте даже для такого великого мелодиста, каким был Верди. Просветленный конец оперы, где истает нежнейшая мелодия, сопровождающая сцену смерти Аиды и Радамеса, совсем не похож на шумные и трескучие финалы героических оперных сочинений того времени.

Когда Верди было восемьдесят лет, он написал свою последнюю оперу — «**Фальстаф**» (по мотивам «Виндзорских проказниц» Шекспира). Музыка полна юношеской жизнерадостности, зажигательного юмора, веселой буффонады. Премьера «Фальстафа» в театре «La Scala» вылилась в чествование композитора, достойно завершившего историю итальянской романтической оперы XIX в.

Во **Франции** романтическая музыка рождалась в сложных исторических условиях. Но ни Наполеоновские войны, ни режим Реставрации, ни революционные потрясения не умалили «статуса» французской столицы. На протяжении всего XIX в. Париж оставался признанным центром развития художественной культуры Европы. Сюда съезжались в поисках славы крупнейшие музыканты разных стран. Здесь рождались творческие союзы, осуществлялись грандиозные премьеры, открывались новые имена. В разные годы в Париже работали Россини и Вагнер, Шопен и Паганини, Лист и Мейербер. «Открытость» миру сделала французскую композиторскую школу явлением интернациональным, где собственно французское уступило место общеевропейскому.

В первой половине века лучшие черты французского музыкального искусства представлены в опере и симфонии. На протяжении 30—40-х гг. на оперном Парнасе вне конкуренции был **Джакомо Мейербер** (1791—1864), автор так называемых «больших опер» на героические темы. Парижская публика любила темпераментную яркость его сочинений, среди которых особенную популярность приобрели оперы «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Африканка», «Пророк». Однако заметим, что русская печать тех лет неоднократно критиковала музыку Мейербера за излишние внешние эффекты. В те же годы на поприще симфонического творчества выдвинулся **Гектор Берлиоз** (1803—1869). Манифестом французского романтизма в музыке можно назвать его «Фантастическую симфонию» (1830), образы которой навеяны неудачным романом композитора с ирландской актрисой Г. Смитсон.

Во второй половине столетия в Париже возникла школа французских композиторов, реализовавших свой талант в театре (опера, оперетта, балет, музыка для драматических спектаклей). Среди них творец любимых и поныне оперетт Жак Оффенбах (подлинная фамилия Эбершт), создатель балетных партитур Лео Делиб (в России огромным успехом пользовался его балет «Коппелия»), автор оперных произведений, в числе которых знаменитая опера «Фауст», Шарль Гуно. Вершина же французской музыки XIX в. — сочинения **Жоржа Бизе**<sup>1</sup> (1838—1875), известного прежде всего как творец оперы «Кармен».

Бизе родился в Париже в семье учителя музыки. Родители, достойно преодолевавшие жизненные трудности, связанные со скромным материальным достатком, сумели воспитать сына трудолюбивым, скромным и честным. Одаренность мальчика проявилась очень рано, и уже в 10 лет он был принят в Парижскую консерваторию. Годы учебы не прошли даром: среди учеников Жорж занял ведущее положение как пианист-виртуоз и подающий надежды композитор. Ему пророчили блестящее будущее. Однако путь к признанию для Бизе оказался длинным и трудным. Требовательный к себе композитор порой забирал из театра уже законченные и готовые для постановки оперы (в их числе партитура оперы «Иван Грозный», обнаруженная лишь в XX в.). Две оперы все же были поставлены — «Искатели жемчуга» и «Пертская красавица». Критика встретила их прохладно. Осталась незамеченной и гениальная партитура «Арлезианки» — музыки к драме Альфонса Доде.

Судьба оперы «**Кармен**» по одноименной новелле Проспера Мериме также сначала складывалась неудачно. Либретто для оперы написали видные литераторы А. Мельяк и Л. Галеви. Премьера спектакля состоялась в марте 1875 г., партию Кармен исполнила великолепная певица. Но опера провалилась, а в прессе замелькали рецензии, обвинявшие автора в «безнравственности». Бизе был удручен. Внезапная болезнь сломила его здоровье, и спустя три месяца после премьеры «Кармен» он умер в предместье Парижа. Дальнейшую судьбу гениального творения Бизе пророчески предсказал П.И. Чайковский: «Я убежден, что лет через десять “Кармен” будет самой популярной оперой в мире».

Основной конфликт оперы заключается в столкновении общепринятой «нормы» человеческих отношений с «цыганским» взглядом

<sup>1</sup> Настоящее имя Жоржа Бизе — Александр-Цезарь-Леопольд.



на мораль, который романтики окружили ореолом свободолюбия и независимости (вспомним поэму А.С. Пушкина «Цыганы», оперу С.В. Рахманинова «Алеко»). Работая над партитурой, Бизе представлял Испанию, залитую горячим солнцем, наполненную яркими красками благоухающей природы и самобытной народной музыкой. Он перенес действие новеллы из суровых горных ущелий и мрака городских трущоб в Севилью, улицы и площади которой пестрят людскими толпами. Благодаря изумительной интуиции композитор уловил самое существенное в испанской народной музыке и вплел ее характерные зажигательные ритмы в ткань своего произведения.

Музыка «Кармен» драматична и убедительно правдива. История любви и гибели героев, солдата и цыганки, выражена в ней с огромной захватывающей силой. Первое явление Кармен раскрывает обольстительную красоту и изменчивый нрав героини. В знаменитой хабанере она излагает свою жизненную «философию»: любовь свободна, и никто не может властвовать над ней. А.А. Блок, завороженный образом Кармен, написал следующие строки:

Как океан меняет цвет,  
Когда в нагроможденной туче  
Вдруг полыхнет мигнувший свет, —  
Так сердце под грозой певучей  
Меняет строй, боясь вздохнуть,  
И кровь бросается в ланиты,  
И слезы счастья душат грудь  
Перед явленьем Карменситы.

Наряду с традиционно высокими достижениями музыкантов Германии, Италии, Франции, в XIX в. появились крупные композиторы, родившиеся на восточных землях Европы.

**Фридерик Шопен** (1810—1849), тонкий романтический художник, посвятил свою музу родной Польше. Как писал о Шопене русский критик В.В. Стасов, «могучая нота польской национальности, ненасытная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях». С двадцати лет Шопен жил на чужбине, что неизбежно усилило мечтательную тоску по Родине, глубокую любовь к ней. История, духовная жизнь народа, литература и фольклор Польши — все это при-

обрело в сочинениях Шопена облик романтической грезы, лишенной черт реальности. Томительная жажда освобождения Родины привнесла в творения композитора взрывчатый драматизм, который в сочетании с тончайшей «кружевной» лирикой поэтичных мелодий создает узнаваемый с первых звуков мир шопеновской музыки.

Изыщество, тонко отшлифованная красота, преобладание лирической мечтательности... Такому складу мышления идеально соответствовало фортепиано — инструмент, для которого всю свою недолгую жизнь творил Шопен. «Салонность» его фортепианных сочинений, зародившаяся под воздействием камерной обстановки избранной артистической среды, в которой вращался композитор, достаточно условна. Шопену глубоко чужды поверхностная виртуозность и позерство, столь характерные для концертирующих пианистов того времени. Серьезность высказывания, психологическое и эмоциональное воздействие музыки Шопена на слушателей столь велики, что зарубежные исследователи нередко сравнивали его с русскими писателями — Достоевским, Толстым, Чеховым. Даже если в таких параллелях есть доля преувеличения, очевидно, что Шопену удалось раскрыть в звуках загадочные глубины «славянской души».

Шопен родился недалеко от Варшавы, в имении Желязова Воля. Его отец Николай Шопен, француз, лотарингский крестьянин, еще в молодости поселился в Польше, которую полюбил всем сердцем. Вместе с польскими патриотами он боролся за независимость своей второй родины в армии Тадеуша Костюшки. В мирное время Николай Шопен работал учителем французского языка в лицее и считался одним из лучших педагогов Варшавы. Мать композитора была очень музыкальна, играла на фортепиано и прекрасно пела.

Мальчик с детства был окружен заботой и любовью. Его музыкальная впечатлительность и одаренность восхищали окружающих. К концу 20-х гг. Шопен создал два концерта для фортепиано с оркестром — фа-минор и ми-минор, которые и поныне являются шедеврами данного жанра. Чрезвычайно успешно складывалась и его артистическая карьера: выдающееся дарование Шопена-пианиста оценили как на родине, так и за ее пределами. В 1830 г. композитор выехал в Вену, где до него дошла тревожная весть о восстании в Варшаве. По настоянию отца на родину он не вернулся. Счастливая юность и радужные мечты остались в прошлом. Шопена манил Париж, где ему суждено было провести остаток жизни и завоевать вершины музыкального искусства.

Сильной стороной Шопена-пианиста было прекрасное качество звука и безукоризненная техника. Все это сумела оценить пресыщенная парижская элита. Признание Шопена-исполнителя шло вместе с признанием Шопена-композитора — его фортепианные сочинения раскупались в считанные дни.

В 1836 г. произошло событие, изменившее его судьбу: Шопен познакомился с Жорж Санд. Уважение к известной писательнице сменилось чувством глубокой любви. Вскоре они стали жить вместе. Их дом на улице Пигаль превратился в блестящий салон, где встречались знаменитости Европы: Гейне, Мицкевич, Делакруа, Бальзак, Берлиоз, Мейербер, представители богатой польской аристократии. Радости семейной жизни стимулировали творчество, высший расцвет которого приходится на конец 30-х — первую половину 40-х гг. В это время Шопен написал самые значительные свои сочинения: Вторую, Третью и Четвертую баллады, две сонаты, Фантазию фа-минор, Полонез-фантазию, три скерцо. Но личное счастье оказалось недолгим. Воспитанный в патриархальной семье Шопен не смог принять свободные моральные принципы, которые, по всей видимости, отстаивала властная Жорж Санд. Они расстались. Душевные страдания легкоранимого Шопена подорвали его физическое здоровье. Он медленно угас. Похоронили композитора при огромном стечении народа в Париже, но сердце его навечно упокоилось в храме Святого Креста в центре Варшавы.

Рояль для Шопена был универсальным инструментом, способным передавать и тончайшие движения души, и бурные драматические коллизии. Ясность музыкального языка, лаконизм — неотъемлемые черты его **фортепианных миниатюр**. Как писал русский критик XIX в. В.В. Стасов, *«не взирая на свои кажущиеся, миниатюрные и ограниченные формы, его прелюдии, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, экспромты полны великого и глубочайшего содержания... Глубокие думы о себе самом и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечные сцены любви, лишь изредка прерываемые тихими и спокойными картинами природы — вот где область и могучее царство Шопена, вот где совершаются им великие тайны искусства под именем сонат, прелюдий, мазурок, полонезов, скерцо, этюдов и экспромтов»*. С гениальным мастерством преобразил композитор *мазурки*, превратив их из польского танца в немногословное лирическое высказывание. *Этюды*, ранее инструктивные сочи-

нения для оттачивания исполнительской техники, стали у Шопена высокохудожественными пьесами, слушая которые невольно вспоминаешь строки Б.Л. Пастернака:

Так некогда Шопен вложил  
Живое чудо  
Фольварков, парков, рощ, могил  
В свои этюды.

Примером может служить этюд до-минор, названный за импульсивно-волевою страстностью «Революционным». *Прелюдии*, некогда вступительные пьесы, превращены Шопеном в самостоятельный жанр. Цикл из 24 прелюдий является величайшим творением романтической музыки, где в полной мере выразился редкий мелодический дар композитора. Шопеновские мелодии отличаются совершенством рисунка и пластической завершенностью вокальной линии. Они не только «поют», но и «говорят» на особом задушевном языке, раскрывая внутренний мир художника, его мысли, мечты и переживания.

Композитору принадлежат четыре крупных фортепианных *баллады*. Эта музыка тесно связана с национально-патриотическими настроениями. В ней можно уловить отголоски поэзии Адама Мицкевича, хотя Шопен никогда не стремился к конкретной изобразительности<sup>1</sup>. Еще более мощно и многогранно «польская тема» выражена в **Сонате си-бемоль минор**. Центральный образ сонаты — знаменитый похоронный марш, из которого выросла вся траурная концепция четырехчастного сочинения. Музыка с пронзительной скорбью повествует о крушении всяких надежд. Как сказал о сонате Лист, «не смерть одного героя оплакивается здесь... пало целое поколение».

**Ференц Лист (1811—1886)** — гордость венгерской национальной культуры. Композитор, пианист, дирижер, разносторонний общественный деятель и педагог, он рано покинул родину и бывал в Венгрии лишь наездами. Это определило его привязанность к традициям французского и немецкого искусства. Однако Лист всегда помнил о своем Отечестве и неоднократно обращался в творчестве к венгерским образам.

<sup>1</sup> Первую балладу связывают с сюжетом «Конрада Валленрода» Мицкевича, Вторую — с его же «Свитезянкой», но есть и иные трактовки.

Пылкий, восторженный, эмоциональный, Лист, постоянно искал высокий смысл в жизни и творчестве, нередко блуждая в закоулках то модных социалистических теорий, то религиозной философии. На упреки в переменчивости своих взглядов Лист как-то ответил: «Наш век болен, и мы больны вместе с ним». Но все же в главном он был неизменен — в преданном служении музыке, в приверженности ко всему талантливому и неординарному, в творческом горении во имя настоящего искусства.

Родился Лист в венгерском местечке Доборьян — владении известной семьи князей Эстергази. Его отец, смотритель княжеской овчарни, хорошо разбирался в музыке и рано заметил необычные музыкальные способности сына. Девяти лет от роду Лист уже давал концерты в различных городах Венгрии. Чуть позднее они с отцом отправились в Вену, где мальчик стал брать уроки у двух известных педагогов — ученика Бетховена Карла Черни и итальянского маэстро Антонио Сальери. Здесь же, в Вене, произошла встреча Листа с Бетховеном. Гениальный престарелый мастер уже не мог слышать игру «вундеркинда», но он внимательно следил за бегом его пальцев и по окончании концерта поцеловал ребенка. Этот момент Лист запомнил на всю жизнь.

С 1823 г. Лист поселился в Париже в надежде стать студентом консерватории. Но в приеме ему было отказано: по правилам в Парижской консерватории могли обучаться только французы. Вскоре умер его отец. Оставшись один в огромном городе, юноша не впал в уныние, а с удвоенной энергией, преодолевая трудности и соблазны, стал утверждать свое артистическое «я». Его пианистический гений был вскоре замечен. Лист начинает выступать на самых престижных сценах, его приглашают в салоны знаменитых людей и в дома парижской знати. В числе тех, с кем «на равных» стал общаться молодой виртуоз, Паганини и Шопен, Гюго и Жорж Санд, Бальзак и Гейне, Делакруа и Дюма, Берлиоз и Россини.

Начиная с 1835 г. жизнь Листа с трудом поддается подробному описанию. Постоянные переезды, разнообразные встречи, концертные туры, путешествия... Попытаемся лишь контурно очертить главнеее вехи.

1839—1847 гг. отмечены беспримерной по размаху концертной деятельностью Листа. Он побывал почти во всех европейских странах. Родная Венгрия превращала каждый его приезд в национальный праздник. Ему рукоплескала публика Англии, Шотландии, Бельгии,

Германии, Дании, Испании, Португалии... В 1842, 1843 и в 1847 гг. Лист не без удовольствия побывал в России, где нашел пламенных почитателей и новую для него музыкальную среду. Обаяние русской музыки не могло не затронуть чуткого Листа. Он становится пламенным пропагандистом понравившихся ему сочинений, сделав фортепианные переложения марша Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила», полонеза из оперы Чайковского «Евгений Онегин», романса «Соловей» Алябьева и других произведений.

В чем же заключался секрет Листа-исполнителя, почти гипнотически воздействовавшего на слушателей? Новым и вызывавшим всеобщее изумление было уже то, что он выступал на эстраде один, не привлекая в помощь, как это было принято в то время, других музыкантов. О том, как звучал у маэстро рояль, лучше всего скажут его современники. Послушаем русского критика В.В. Стасова, писавшего после одного из петербургских концертов Листа: «Мы были как влюбленные, как бешеные. И немудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такой гениальной, страстной, демонической натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшееся потоками нежной красоты и грации. Впечатление от Листовой игры было решительно подавляющее...».

Симфоническая трактовка рояля — вот то новое, что привнес Лист в **фортепианную музыку**. В его фортепианных сочинениях воспроизводятся мощные звуковые оркестровые эффекты и колорит отдельных инструментов: то трубные победные фанфары, то певучий голос виолончели, то нежные пассажи арфы. Огромное фортепианное наследие композитора включает разные жанры: парафразы (свободные фантазии на темы других авторов), транскрипции (переложения оркестровой или вокальной музыки для рояля), виртуозные этюды, отдельные пьесы, циклы пьес, сонаты. Фортепианные сочинения Листа были программными. Они запечатлели широту кругозора и глубину интеллекта композитора, его отношение к шедеврам мировой художественной культуры. Так, в пьесах цикла «**Годы странствий**» нашли отражение чувства и мысли, рожденные под влиянием искусства итальянского Возрождения («Три сонета Петрарки», «Мыслитель», «Обручение» «После прочтения Данте»). Особое место в фортепианной музыке занимают **Венгерские рапсодии** — виртуозные обработки и фантазии на темы венгерских и цыганских мелодий, уводящие слушателя в мир на-



родной жизни с ее яркими сочными красками. «Фаустовская» тема, неоднократно привлекавшая Листа, гениально раскрыта в знаменитой **Сонате си-минор**. В музыке сонаты отразился многогранный внутренний мир композитора-романтика с его религиозными исканиями, страстными порывами к идеалу и «мефистофелевским» скепсисом.

Лист вошел в историю как создатель нового музыкального жанра — **симфонической поэмы**. Это крупные программные сочинения, написанные в одночастной форме. Круг образов, вдохновивших симфоническое творчество мастера, разнообразен. Он обращался и к мировой литературе разных веков (поэмы «Орфей», «Прометей», «Гамлет», «Тассо»), и к образам живописи (поэма «Битва гуннов» по картине немецкого художника Каульбаха).

Одно из лучших симфонических произведений Листа — поэма **«Прелюды»**. Программа поэмы родилась под впечатлением стихотворения французского романтика А. Ламартина. Музыка сочинения отличается религиозной возвышенностью. Предваряя образы поэмы, восславляющей подвиг человеческого бытия, композитор писал: «Разве не представляет собой наша жизнь ряд прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть?».

В 1861 г. Лист переезжает в Рим, где спустя несколько лет принимает сан аббата. Здесь он пишет ряд духовных сочинений (оратории «Христос», «Святая Елизавета»), популярные фортепианные этюды «Шум леса» и «Шествие гномов». Несмотря на приближающуюся старость, Лист сохраняет живость нрава: вращается в светских кругах, активно занимается с учениками, потянувшимися за ним в Италию. Последние годы жизни он провел в почти непрерывных странствиях. Умер Лист от воспаления легких в немецком городе Байрейте, куда приехал послушать оперы Вагнера.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Внутренний мир человека в романтическом искусстве — необъятная тема для размышлений. Смогла ли музыка выразить чаяния людей XIX в.? Можно ли считать, что именно в звуках наиболее полно отразилась суть романтизма?
2. Ф. Шуберт, создатель свыше 600 песен на стихи разных поэтов, сам писал стихи:

Отче милостивый! Сыну  
Скорби дав познать пучину,  
Свет любви своей пролей,  
Как спасительный елей.  
(«Моя молитва». *Перевод О. Татариновой*)

О какой скорби говорит здесь композитор? Вспомните, какими настроениями овеяна музыка Шуберта?

3. Расскажите о творчестве Шумана. Как бунтарство композитора отразилось в его музыке? Кто такие Флорестан и Эвзебий? Кого из современных деятелей культуры вы бы отнесли к давидсбюндлерам?
4. Расскажите об операх Вагнера. В чем суть его оперной реформы? Художник Э. Делакруа писал: «...*Вагнер хочет все обновить; он убежден в своей правоте, он отбрасывает множество музыкальных условностей...*». О каких условностях говорит здесь художник?
5. В чем причина вечно живых образов оперы Россини «Севильский цирюльник»? Расскажите о музыке этого композитора.
6. У Верди огромное наследие — 26 опер. Какие из них вы слышали? Как вы представляете творчество этого композитора?

7. Какие музыканты относятся к французской школе романтизма? Расскажите о творчестве Ж. Бизе и его опере «Кармен».
8. Какую музыку Ф. Шопена вы любите? В чем секрет ее непередаваемой словами красоты?
9. Творческое наследие Ф. Листа необъятно. Что вы знаете о музыке этого мастера? Как вы представляете Листа-пианиста?
10. У поэта О.Э. Мандельштама есть такие строки:

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!

Подумайте, удалось ли композиторам-романтикам «вернуть слово в музыку»? В каких программных сочинениях произошло слияние литературных и музыкальных образов?

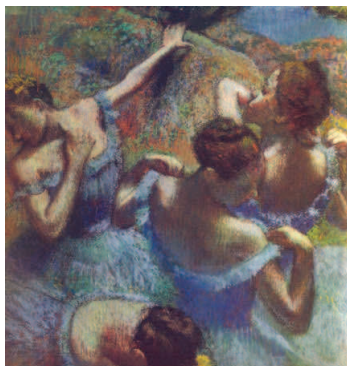
11. Составьте сообщение на тему «Шедевры музыкального романтизма», взяв в качестве эпиграфа пушкинские строки:

«Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает,  
Но и любовь — мелодия...».

## Тема 3

---

# Импрессионизм: поиск ускользающей красоты



За музыкою только дело.  
Итак, не размеряй пути.  
Почти бесплотность предпочти  
Всему, что слишком плоть и тело...  
Всего милее полутон.  
Не полный тон, но лишь полтона...

*П. Верлен (Перевод Б.Л. Пастернака)*

Назвать, узнать, сорвать покровы  
И праздных тайн и ветхой мглы.  
Вот первый подвиг. Подвиг новый —  
Живой земле пропеть хвалы.

*С. М. Городецкий*

## Импрессионизм: поиск ускользающей красоты

---

Итак, романтическое искусство возвысило идеал личности, надежденной живой душой, чувствительным сердцем, страждущей в мире дисгармонии и социального зла. Во второй половине XIX в. «излишняя человечность» и «гипертрофированная чувствительность» (так критиковали романтическое искусство) начинают сдавать свои позиции. Постепенно утерять привлекательность образ романтического художника с ореолом бунтаря, трибуна, мечтателя, воспитателя общественных вкусов. Антиромантические настроения — предвестие нового этапа в развитии художественной культуры, начало ее последующей



*Клод Моне. Впечатление. Восход солнца*





*Эдуард Мане. Завтрак на траве*

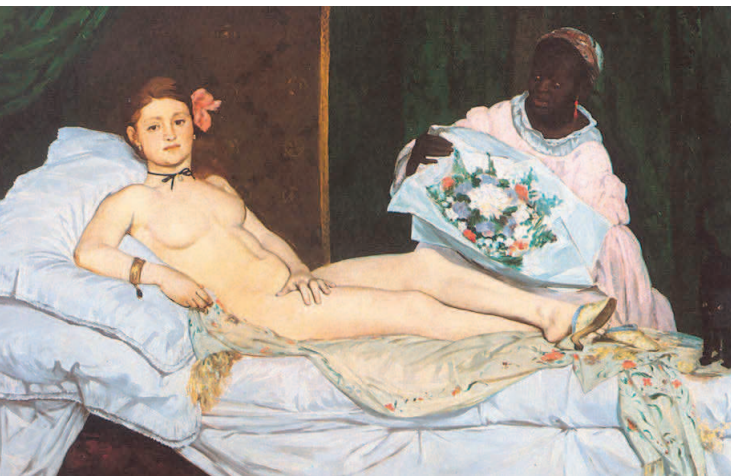
дегуманизации. Обескураженные европейцы, разуверившись и в культуре человеческого разума, и в культуре человеческого чувства, все более склоняются к индивидуалистическим жизненным позициям.

Провозвестником новых культурных веяний стало искусство **импрессионизма**.

В 1874 г. на вернисаже в Париже была выставлена картина Клода Моне под названием «Впечатление. Восход солнца» (написана в 1863 г.). По-французски впечатление — *impression*, что дало повод едкому остро слову критику Л. Леруа «обозвать» участников выставки «импрессионистами». Определение, данное в насмешку, утвердилось за новым художественным течением, подхваченным живописцами, поэтами, скульпторами, музыкантами разных стран мира. «Классический» импрессионизм возник во Франции. У его истоков стояли художники Мане и Дега.

**Эдуард Мане** (1832—1883) происходил из богатой семьи, с детства познав радости беззаботной и безбедной жизни. Желая «идти в ногу со временем», он с энтузиазмом искал новое в искусстве, шокируя своего учителя Кутюра, который в конце концов отрекся от него. Уже в начале 60-х гг. Мане становится активным участником «Салона отверженных» — выставки тех, кого не желали признавать официальные академические круги. Скандальные нападки прессы лишь усилили стремление художника к острым ощущениям и к борьбе с общественным мнением. «Завтрак на траве» — так называлась его работа, где элегантно одетые люди соседствуют с обнаженными женщинами. «Бунт против правил» не остался незамеченным. Еще больший эпатаж вызвало его полотно «Олимпия» (1863), композиция которой восходит к работам старых мастеров. Однако сам образ, в котором поэт Бодлер увидел «смесь бесстыдства и сладострастия», напоминает скорее пародию на красоту классики. Картина наполнена сложными ассоциациями и полупамятками, цвет становится одним из главных средств выразительности.

**Эдгар Дега** (1834—1917) был сверстником Мане, но человеком иного склада. Тонкий вкус и ясность мысли сочетались у него с противоречивой готовностью все подвергать сомнению, чтобы затем вновь утверждать низвергнутое. Свое дарование Дега посвятил любимому



*Эдуард Мане.  
Олимпия*



*Эдгар Дега.  
Музыканты в оркестре*





*Клод Моне. Стог сена в Живерни*

им театру. В его работах нет позирующих персонажей, как нет места и характерному для романтиков стремлению проникнуть во «внутреннего человека». Мастера интересовало главным образом движение, сквозь магический кристалл которого он хотел запечатлеть мир. Дега любил заглядывать на балетную сцену из потаенных уголков, то из оркестровой ямы, то из директорской ложи, ловить неожиданные моменты репетиций, когда вместо легкости танца, феерии красок балетного действия предстают титанический труд, напряжение воли и тела.

Самым последовательным приверженцем нового направления по праву считается **Клод Моне (1840—1926)**. Художник стремился запечатлеть окружающую действительность в ее подвижной изменчивости и мимолетных красочных ощущениях. Его влекли переменчивые солнечные блики, трепет света, многообразие оттенков неба, облаков, деревьев, цветов. Свои лучшие полотна художник написал на



Клод Моне. Женщина с зонтиком, повернувшаяся вправо



Клод Моне. Белые кувшинки

пленэре<sup>1</sup> в местечке Аржентей под Парижем, где свежий воздух словно напоен колористическим богатством оттенков. Мазки его кисти, небрежно брошенные на холст, с безупречной точностью фиксируют лимонно-желтые рассветы, оранжевые закаты, отраженные в зелено-голубой глади реки. Моне запечатлел шумную суету просторных парижских бульваров — текущую толпу, поток движущихся экипажей, увиденных сквозь голые ветки платанов. («Бульвар Капуцинок в Париже»). В сериях картин «Стога сена» и «Руанский собор» одни и те же образы предстают в оттенках изменчивого цвета разного времени суток. Истинным «героем» его полотен («Женщина с зонтиком, повернувшаяся вправо», «Белые кувшинки») становится свет, мерцание красочных полутонов. В одной из лучших работ художника «Поле маков» (находится в Эрмитаже) красно-розовые пятна цветов, голубая даль неба и золотистый искрящийся воздух, контрастирующий с синеватыми деревьями, сливаются в образ, воплощающий радость бытия. Кажется, что полотно источает чудные ароматы лета.

Исключительно в жанре пейзажа работал **Камилл Писсарро** (1830—1903). Под кистью художника Париж и его окрестности предстают в тумане серого утра или в лиловых сумерках. Синева зимнего дня мастерски передана в работе «Бульвар Монмартр» (1897). Картины природы **Альфреда Сислея** (1839—1899) более нежны и лиричны. Тонкость восприятия окружающего мира чувствуется в его известном полотне «Наводнение в Пор Марли» (1876).

<sup>1</sup> От фр. *plein air* — вольный оздух. Пленэрной называется живопись на открытом воздухе.



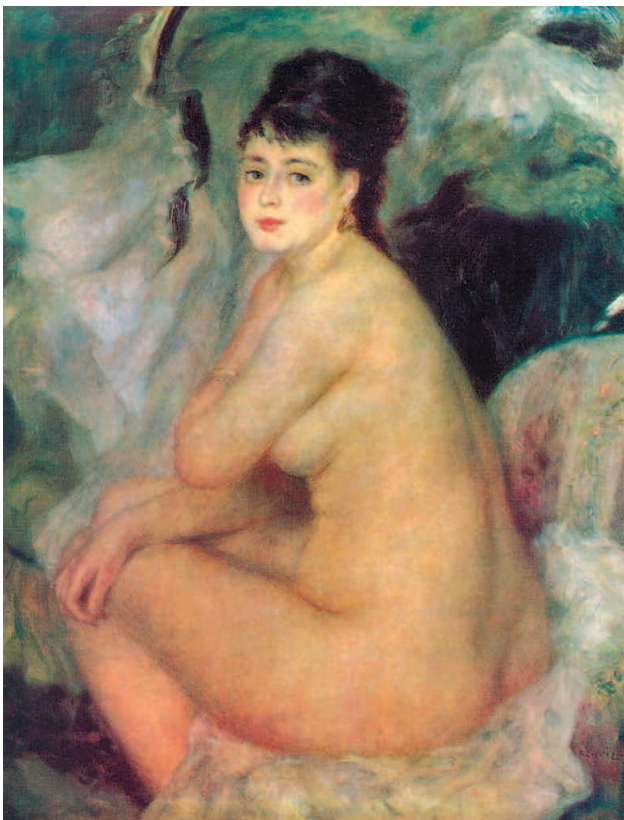


*Альфред Сислей. Наводнение в Пор Марли*

Особое место среди импрессионистов занимает **Огюст Ренуар** (1841—1919), один из самых пленительных и одаренных французских художников второй половины XIX в. Ренуар творил по внутренней потребности, питая отвращение ко всякой систематике и академическому знанию. Быть может, поэтому многие его произведения кажутся легкой «игрой гениальности». На самом деле мастер, вдохновившись сюжетом, работал до самозабвения много.

Картины Ренуара — это мир чистых, радостных красок, где нет ни тени психологичности, а человек выглядит частью самой природы («Мадам Моне», «Девушка с веером»). При этом пейзажи не слишком волновали художника, и писал он в основном женские портреты и «ню» — обнаженную натуру. В своих моделях Ренуар любил воспроизводить свежую матовую кожу, розовые щеки, блестящие влажные глаза. Очарованием и гармонией веет от портрета Жанны Сама-





*Огюст Ренуар. Обнаженная*



*Огюст Ренуар. Портрет артистки Жанны Самари*

ри (1879), изображающего знаменитую актрису в вечернем розовом платье в фойе театра. В числе лучших произведений мастера — «Обнаженная» (1876). Эта работа считается программным творением Ренуара. Для полотна позировала известная в кругу парижских художников натурщица Анна (в следующем году ее писал Э. Мане — картина «Нана»). Изображая красивую пышную женщину, сидящую нагой на кушетке, Ренуар старательно подчеркнул момент позирования: рядом валяется небрежно сброшенная одежда, которая оттеняет очарование тела, лишенного классических пропорций.

Итак, импрессионисты создали на полотне иллюзию света, наблюдаемую в реальной воздушной среде. Для этого они разложили

цвет на основные части спектра, стараясь не смешивать тона палитры и ориентируясь на «секрет» зрительного восприятия мазка, когда отдельные его блики на определенном расстоянии сливаются в единое целое. Но, растворив цвет в свете и воздухе, импрессионисты нарушили материальность предметов, подменили типичное случайным, скоропреходящим моментом жизни. Как писал Ренуар, импрессионисты использовали *«сюжет ради живописного тона, а не ради сюжета»*.

Декларативная новизна новой школы живописи принималась французским обществом с величайшим трудом, и мастерам требовалось немалое мужество, чтобы заниматься творчеством без малейшей надежды на понимание зрителей. Последняя выставка импрессионистов, восьмая по счету, состоялась в 1886 г. К тому времени умер Мане, и монолитная ранее группа единомышленников распалась. Некоторые мастера так и не дожили до успеха. Сислей умер в нищете, но уже через год его картины продавались по баснословным ценам. Мировая известность в полной мере выпала на долю Моне, но он пережил свою славу и был свидетелем того, как быстро устарели некогда скандальные новые идеи импрессионизма.

Непрекращающееся противостояние старого и нового характерно не только для французской живописи, но и для **музыки**, где импрессионизм утверждался с некоторым запозданием. Первым и наиболее ярким его выразителем стал **Клод Дебюсси** (1862—1918). Молодость композитора протекала в обстановке открытой враждебности со стороны «официального Парижа» ко всему, что выходило из-под его пера. Дебюсси испытал и жестокую материальную нужду, и травлю прессы. Его музыка с трудом пробивала дорогу на эстраду, а нападки критиков не утихали даже тогда, когда публика с восторгом принимала новые сочинения композитора. Лишь с постановкой оперы «Пеллеас и Мелизанда» (1902) Дебюсси «встал на ноги» и обрел признание как глава молодого направления во французской музыке. Но даже будучи знаменитостью, композитор скромно ценил свои произведения и подписывал их: Клод Дебюсси, французский музыкант.

Музыка Дебюсси тесно связана с национально-культурными традициями Франции. Однако очевиден и ярко новаторский характер его сочинений. Композитор был среди тех, кто смело ввел в современную европейскую музыку интонации средневековых ладов ренессансного мадригала, ритмы афро-американского джаза.

Особая роль в формировании стиля композитора принадлежит русской классической музыке. Будучи весьма далек от духовно-философских идеалов русских композиторов, Дебюсси сумел оценить независимость, искренность и обаяние их сочинений, подсказывающих ему пути борьбы с доморощенной рутинной и формальным академизмом. Он писал: *«Мне кажется, что в нашей печальной классной комнате, где учитель строг, “русские” открыли окно, выходящее на простор полей»*. А еще Дебюсси считал Мусоргского своим любимейшим композитором, прозорливо заметив: *«Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и большей глубиной»*.

Дебюсси родился в предместье Парижа, местечке Сен-Жермен. Его родители были далеки от искусства, и мальчик начал обучаться игре на фортепиано лишь с девяти лет. Дарование его как композитора развивалось необычайно быстро. Еще будучи студентом Парижской консерватории, Дебюсси пишет первые сочинения и совершает концертные туры, в том числе в Россию (по приглашению русской меценатки, близкого друга П.И. Чайковского, Н.Ф. фон Мекк).

В 90-е гг. XIX в. в полной мере раскрылся симфонический дар Дебюсси. Он пишет выразительный прелюд для симфонического оркестра **«Послеполуденный отдых фавна»** (на основе поэмы С. Малларме) и три симфонические картины **«Ноктюрны»**, объединенные образным содержанием: «Облака», «Празднества», «Сирены». Ноктюрн «Облака» — это неподвижный образ неба с тающими серыми тучками, которые, удаляясь, «гаснут, нежно оттененные белым светом» (так сказано в авторской ремарке к партитуре). Второй ноктюрн — жанровая картинка, на фоне которой неожиданно появляются и тут же исчезают разнообразные мимолетные образы. «Сирены» близки по колориту первой части. Как сказано в литературном пояснении, в последнем ноктюрне звучит само море, его безгранично многообразный ритм, когда «среди осеребренных луной волн возникает, рассыпается смехом и удаляется таинственное пение сирен».

В течение последних лет уходящего века Дебюсси упорно работал над оперой по драме бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка **«Пеллеас и Мелизанда»**. В опере мало действия, все внимание сосредоточено на передаче тончайших состояний героев, фатально обреченных, не верящих в счастье. Дебюсси удалось своей музыкой смягчить безнадежно-безвольный тонус драмы.

Высший расцвет творчества композитора совпал с наступлением XX в. Его музыка наполняется ликующим чувством полноты жизни, яркими красочными эффектами. Среди симфонических сочинений этого времени выделяются трехчастная сюита «**Море**» («На море от зари до полудня», «Игра волн», «Разговор ветра с морем») и сюита «Образы». Но особенно велики творческие достижения композитора в области фортепианной музыки.

Цикл из **24 прелюдий**, написанных Дебюсси в 1910—1913 гг., можно назвать «энциклопедией» импрессионистского фортепианного искусства. Каждая из пьес — красочная картина, словно соперничающая с живописью. Однако к точности музыкального изображения Дебюсси не стремился. Для него красочность и колорит всегда были лишь средством передачи личных настроений и ощущений, рожденных под впечатлением того или иного образа. Поразительно разнообразны и неожиданны музыкальные ассоциации, подсказанные природой («Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Ветер на равнине», «Паруса»). Музыкальная «живопись» пейзажей соседствует с акварельно-нежными «рисунками» («Девушка с волосами цвета льна», «Феи — прелестные танцовщицы»). Сумеречной меланхолией, напоминающей поэзию символизма, веет от «Туманов», «Шагов на снегу», «Мертвых листьев». Не обошел композитор и сферу юмористических, нередко шаржированных зарисовок («Прерванная серенада», «Генерал Лявин-эксцентрик», «В знак уважения сэру Пиквику», «Танец Пека»). Среди прелюдий, написанных по мотивам литературного источника, выделяется «Затонувший собор». Пьеса родилась под впечатлением бретонской легенды о городе, поглощенном морем, но вырастающем на заре из пучины под перезвон колоколов. В этом древнем предании композитора привлекли не мистика и не романтика старины, а возможность «нарисовать» звуками живописную картину наступающего рассвета, в тиши которого вдруг разливается колокольный звон, доносящийся из глубин моря, откуда неожиданно всплывает громада города.

Продолжателем традиций Дебюсси, крупнейшим композитором-импрессионистом был **Морис Равель** (1875—1937). Его музыку долгое время считали загадкой. Действительно, трудно было объяснить, почему композитор-новатор постоянно «оглядывается в прошлое», пишет в духе старины то менуэт, то токату, то павану, то обращается к сонатной форме или античной теме. Сегодня же, по прошествии времени, стало очевидно: искусство Равеля — это отражение того

пути, которым шла европейская музыка «границ веков». В атмосфере надвигающихся мировых катаклизмов созерцательно-светлым краскам импрессионизма явно не было места, и Равель искал свой идеал в «вечных образах» культуры. Он оказался как бы на перекрестке различных новых течений, которыми ознаменовалось начало «атомной эры», оставаясь при этом сыном XIX в.

Детские годы Равеля протекали в небольшом французском городке Сибур. Его отец, родом из Швейцарии, был крупным изобретателем, мать — басконка. Наполовину испанское происхождение Равеля проявлялось во всем — во внешности, в духовной сущности, позднее — в тяготении ко всему «испанскому» в музыке.

1889 г., когда одаренный мальчик поступил в Парижскую консерваторию, был особым. Всемирная выставка, устроенная в столице Франции, стала подлинным культурным откровением и открытием новых художественных миров — русского, китайского, японского, алжирского искусства. Очарование Востоком, не оставлявшее Равеля с момента рождения, получило дополнительные импульсы, чтобы затем в полный голос «заговорить» в его музыке.

До Первой мировой войны композитор создал немало прекрасных произведений самых разных жанров — оперу «Испанский час», балет «Дафнис и Хлоя»<sup>1</sup>, «Испанскую рапсодию» для симфонического оркестра. Одно из лучших сочинений этого времени — фортепианная пьеса «Игра воды» (1901). В музыке слышны журчащие переливы и плеск струй, в которых отражается радужный свет. Навеянные звуками образы и ассоциации подтверждаются эпитафией, которую Равель предпослал пьесе: *«Речной бог, смеющийся над водой, которая его щекочет»*.

Совсем иные настроения воплощены в сюите «Ночной Гаспар» (1908), созданной по мотивам стихотворной прозы поэта-романтика Алоизиуса Бертрана. Сюита состоит из трех не связанных между собой пьес. Первая из них — «Ундина»<sup>2</sup> наполнена ночными шорохами и видениями. Ее тема рождается из затуманенных вибрирующих звуков, создавая образ неуловимого фантастического существа. Пьеса «Виселица» — отголосок Средневековья, картина освещенной факелами ночной площади, где инквизиция расправляется с осужденным. О со-

---

<sup>1</sup> Балет создан по заказу русского антрепренера С.П. Дягилева для «Русских сезонов» в Париже. Поставлен в 1912 г. Хореограф — М.М. Фокин, художник — Л.С. Бакст.

<sup>2</sup> *Ундина* — мифологическое существо, напоминающее русалку из славянских сказок.



держании этой музыки композитор писал: *«Это звон колокола, раздающийся за стенами города на горизонте, и остов повешенного, освещенный багровым светом заходящего солнца»*. Завершает цикл пьеса «Скарбо». Скарбо — оборотень, кошмарное наваждение. Музыка рисует рождающуюся из ночных неясных звучаний навязчивую галлюцинацию. Скарбо гримасничает и паясничает, скачет и смеется. Но на рассвете кошмар неожиданно развеивается.

Первая мировая война провела черту в жизни и творчестве Равеля. Он рвется добровольцем на фронт, но из-за маленького роста и веса в армию композитора не берут. Лишь в 1916 г. он попадает в зону боевых действий в качестве водителя, проработав в районе Вердена почти год. С 1918 г. начинается последний всплеск его творчества, когда были созданы балет «Дитя и волшебство», фортепианные концерты, сюита «Памяти Куперена» и знаменитое «Болеро».

«Болеро» было написано в 1928 г. по заказу известной балерины Иды Рубинштейн. Однако жизнь сочинения как хореографического номера была очень недолгой. Ида Рубинштейн танцевала «Болеро» в костюме цыганки на столе, вызывая экстравагантностью номера восторг пресыщенной парижской публики. Было очевидно, что такая трактовка не соответствует масштабу гениальной музыки. Позднее «Болеро» обрело огромную популярность прежде всего как самостоятельное симфоническое произведение, насыщенное стихией танца, испански яркого, страстного, динамичного. «Болеро» — редкий пример крупного музыкального замысла, воплощенного на основе одной «испанской» темы, сочиненной самим Равелем. Благодаря исключительной оркестровой изобразительности композитору удалось достичь колоссальной напряженности в развитии этого образа, устремленного к ликующей кульминации.

После ужасов военного времени в европейской художественной культуре происходит интенсивная «переоценка ценностей». Однако Равель не спешил расставаться с прошлыми идеалами. Незадолго до тяжелой болезни, унесшей композитора в могилу, он писал: *«Я не являюсь композитором-«модернистом» в собственном смысле этого слова, ибо моя музыка, далекая от бунтарства, скорее отмечена эволюционным развитием... Музыка — я настаиваю на этом, — несмотря ни на что, должна быть прекрасной»*.

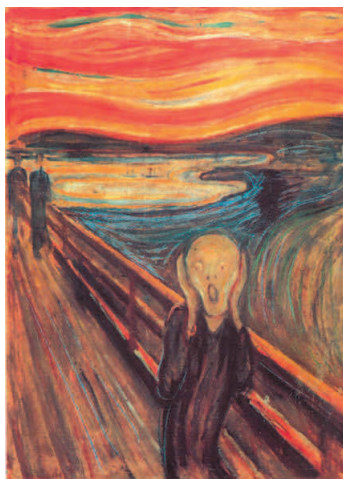
## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Расскажите, когда и где возник импрессионизм. Почему это направление можно назвать «антиромантическим»?
2. Как возникло слово «импрессионизм»? Кто из художников стоял у истоков импрессионистической живописи? Можно ли назвать импрессионистов певцами «ускользающей красоты»?
3. Обратимся к полотну Дега «Голубые танцовщицы» (картина находится в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве). Как удалось художнику запечатлеть «мгновенность» сюжета? Какую цель преследовал Дега, увидев силуэты балерин сверху вниз? Какие еще полотна Дега вы знаете?
4. О Клоде Моне парижане говорили: *«Моне — это только глаз, но какой глаз!»* Истокуйте это выражение. Что нового привнес художник в «зрительное» восприятие мира? Почему импрессионистам оказался «всега милее полутон»?
5. Какие работы Ренуара вам запомнились? Почему?
6. Можно ли говорить о «музыкальности» живописи импрессионистов? О живописности импрессионистической музыки?
7. Когда возник импрессионизм в музыке? Кто стоял у его истоков?
8. Расскажите о творчестве Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Какая музыка этих композиторов вам более всего нравится?
9. Напишите эссе или подготовьте устное сообщение на тему «Французский импрессионизм», используя общность «звучания» полотен великих живописцев и музыкальных произведений К. Дебюсси и М. Равеля.

## Тема 4

---

# Экспрессионизм: действительность сквозь призму страха и пессимизма



И тихо звучат в камыше темные флейты осени.  
Алтарь медно-грозный поставлен во славу гордой печали,  
И если разум еще не угас, то виной необъятная боль  
И нерожденные внуки.

*Г. Трахль*

Ведь никто не встретит старость —  
Смерть летит из уст в уста...  
Высоко пылает ярость,  
Даль кровавая пуста...

*А. А. Блок*

«Более страшной музыки не сочинял еще доньше ни один композитор на свете», — писал в 1913 г. о произведениях музыкантов-экспрессионистов русский критик В.Г. Каратыгин. Его слова можно распространить на любое другое явление **экспрессионизма** — течения в художественной культуре начала XX в. Искусство экспрессионистов проникнуто глубочайшим пессимизмом; его творцы видят жизнь удивительно однобоко, «в черном цвете». Они превратили театр в драму крика и боли, живопись — в неистовство деформированных образов, музыку — в безысходно гнетущую трагедию, тем самым открыв новую, быть может, самую мрачную страницу мировой художественной культуры.

Вся гармония мира не стоит слезинки замученного ребенка — этот постулат нравственности, вложенный Ф.М. Достоевским в уста своего героя Ивана Карамазова, во многом близок взглядам экспрессионистов. Многие из них видели в русском писателе своего «духовного отца». Действительно, чаша страданий героев романов Достоевского наполнена до краев, а унижение и подавление личности кажутся бесконечными. Но у русского писателя страдание представлено не как суть человеческой жизни, а как отклонение от нормы. Его герои не сомневаются в реальности такого бытия, где царствуют законы любви, завещанные Иисусом Христом.

Позиция мастеров европейского экспрессионизма совершенно иная. Персонажи экспрессионистских произведений обособлены, одиноки и ничем не примечательны; на них не лежит груз ответственности за чужие судьбы. Но вдруг стечение обстоятельств «выдергивает» человека из привычной колеи жизни. И вот уже перед нами не личность, а человекоподобное существо, испытывающее муки бессилия, охваченное животным ужасом и задающееся бессмысленным вопросом: «За что?» Экспрессионизм утверждал: в мире нет Бога, на земле «правит бал» слепая сила, калечащая души и тела, не оставляя надежды на любовь и счастье.

Экспрессионизм возник в середине 1900-х гг. в Германии (латинское слово *expressio* означает «выражение»). Позднее экспрессиони-

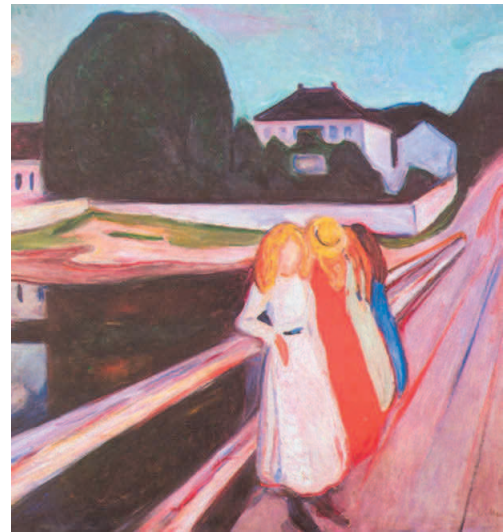
стскую образность можно встретить в искусстве разных стран — Австро-Венгрии, Румынии, Польши, Бельгии, России. Формирование нового направления ранее всего началось в среде немецких художников, увлеченных живописью Винсента ван Гога, Поля Гогена (о них мы еще будем говорить), но в особенности творчеством норвежского мастера Мунка<sup>1</sup>, чьи картины нередко называли «криками отчаяния».

**Эдвард Мунк** (1863—1944) — сын военного врача, вырос в Осло, где получил техническое образование. В 16 лет он порвал с профессией, движимый стремлением заняться живописью. В 1886 г. всегда угрюмый и легкоранимый художник выставил в «Осеннем салоне» Осло свою работу «Больной ребенок», вызвавшую бурю возмущения у зрителей. На полотне Мунк изобразил смерть своей больной сестры, дав критикам повод для упреков в сгущении пессимизма и в натурализме. Тревожные мотивы одиночества и смерти становятся ведущими и в последующих его картинах. В 1892 г., будучи вполне сложившимся мастером, Мунк начинает работать над циклом произведений «Фризы жизни», сюжеты которых были почерпнуты из его личного дневника. Самая известная картина цикла — полотно «Крик» (1893), где художник запечатлел свои настроения, пережитые во время одной из прогулок. Он писал: «Солнце ушло прямо вниз — небеса стали красными, будто кровь. Я ощутил, как все вокруг меня исходит криком, пронизывающим природу».

<sup>1</sup> Первая выставка Э. Мунка в Берлине была со скандалом закрыта, но принесла ему огромную популярность.



*Эдвард Мунк. Отроковица*



*Эдвард Мунк. Девушки на мосту*

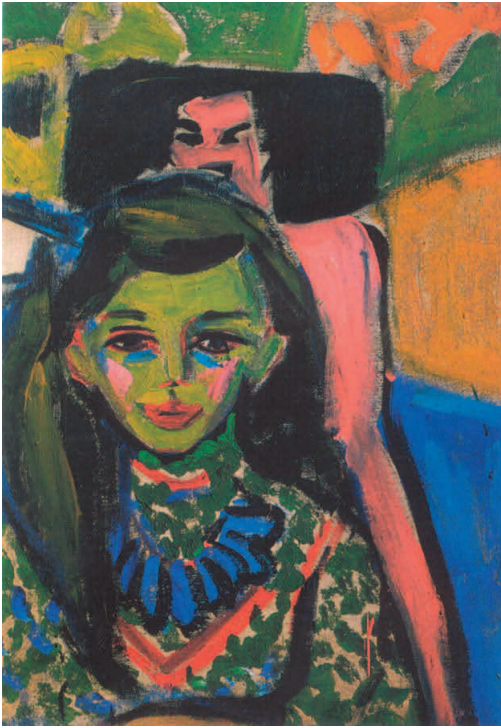


Безотчетный страх перед жизнью — таков «главный герой» этого произведения, которое по праву считается предтечей экспрессионизма.

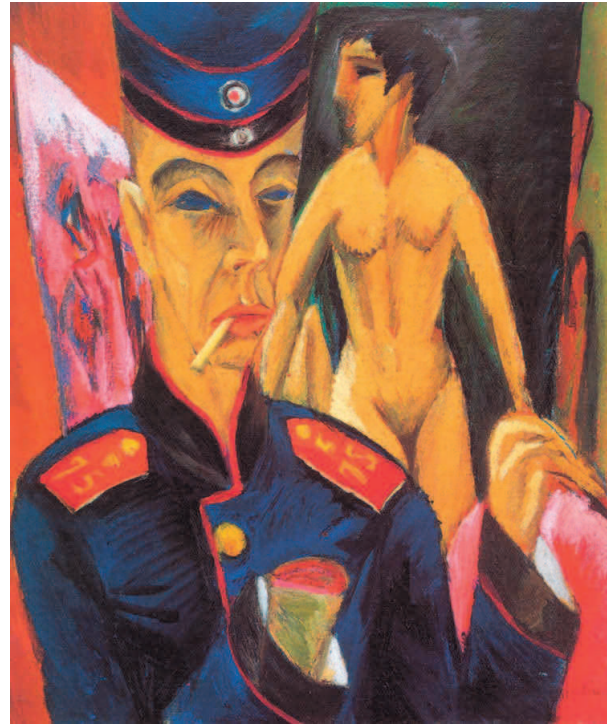
Первое крупное объединение художников-экспрессионистов — «Мост» сложилось в 1905 г. в Дрездене. В него вошли такие мастера, как Кирхнер, Хекель, Шмидт-Ротлюф, Нольде, Мюллер, Пехштейн. Позднее, в 1910 г., русский художник Василий Кандинский со своими немецкими единомышленниками основал альманах «Синий всадник», а в следующем году — выставку с тем же названием, что стало поводом для рождения второго, мюнхенского, объединения экспрессионистов. В его составе встречаются имена известных художников: Марка, Макке, Фейнингера, Клее, Кокошки и других.

Новое направление с первых же шагов демонстративно и радикально порвало как с романтическими, так и с импрессионистскими образами живописи, с традиционными представлениями о красоте. Экспрессионисты жили и работали, словно в предчувствии неизбежной катастрофы, что накладывало на их творчество отпечаток нервозности и трагизма. Линии в картинах экспрессионистов извиваются или поворачиваются одна к другой, образуя уродливые углы. Пространство расплывается в причудливой бесформенности. Цвет поражает диссонансными «метаниями» — от импульсивных вспышек до глухой, тяжелой тьмы колорита. Порой кажется, что художники испытывали органическое неприятие любого намека на гармонию и душевную уравновешенность. Можно согласиться с расхожим мнением, что экспрессионисты в своем безмерном честолюбии готовы были кричать от мучительной боли до бесконечности, не признавая иных путей в искусстве.

Ведущим идеологом экспрессионистов был график, живописец и скульптор **Эрнст Людвиг Кирхнер**. Он появился на свет в городе Аншаффенбурге в семье химика. Образование получил в Дрездене на факультете архитектуры. Единственная реальность, которая, по мысли Кирхнера, может служить предметом искусства — субъективный мир художника, вобравший в себя страхи, ужасы, мучения человечества. Этот постулат требовал отказа от реалистического воплощения действительности и коренных изменений в средствах выразительности живописи. Отражение жизни через *деформацию формы* — так обозначил художник главную цель своих



Эрнст Кирхнер.  
*Францы в резном кресле*



Эрнст Кирхнер.  
*Автопортрет в солдатской форме*

творческих поисков. Мир его полотен — улицы большого индустриального города, населенные бродягами и кокотками. Герои Кирхнера отталкивают своей уродливостью, их лица искажены гримасой отчаяния, раскрашены в самые невероятные кричащие тона (портрет сестры под названием «Францы в резном кресле»; 1910).

Состояние душевной угнетенности, которое испытывал художник со времен Первой мировой войны, отразилось в его работе «Автопортрет в солдатской форме» (1915). На полотне — инвалид; он тянет ввысь обрубок правой руки — символ загубленной творческой энергии живописца.

Стремление к обостренному болезненному самовыражению — важнейшая черта художников-экспрессионистов. «Выплескивая» на полотна свои страхи, боль, тоску, они редко говорили о социальных



Оскар Кокосшка. Благовещение



Эмиль Нольде. Пляска  
вокруг золотого тельца

или нравственных проблемах. В числе таких «исключений из правил» — картина выдающегося представителя экспрессионизма **Эмиля Нольде** (1867—1956)<sup>1</sup> «Пляска вокруг золотого тельца». На полотне полуобнаженные женщины с искаженными пропорциями тела в каком-то в экстазе совершают таинственные движения — символ бессмысленного поклонения человечества власти денег.

Неповторимые экспрессионистские образы создал в своем творчестве **Оскар Кокосшка** (1886—1980) — график, скульптор, писатель. Он родился в семье чешского ювелира в Пехларне-на-Дунае, вырос в Вене. В 1908 г. Кокосшка заявил о себе как поэт и оригинальный художник: опубликовал сборник стихов «Мечтающие мальчики» и проиллюстрировал их своими цветными литографиями<sup>2</sup>. В том же году он выставил серию картин обнаженных женщин, заслужив нелестный титул «великовозрастного сорванца».

Кокосшка писал свои полотна в нервной, напряженной, нередко гротесковой манере. Наиболее ярко его индивидуальность проявилась в портретной живописи, где художник убедительно раскрывает психологию своих моделей. Герои Кокосшки легко узнаваемы. Мастер придавал осо-

<sup>1</sup> Настоящее имя Эмиль Хансен. Один из немногих немецких художников, откровенно приветствовавших фашизм, вступивших в партию Гитлера.

<sup>2</sup> *Литография* (от греч. lithos — камень и grapho — пишу). Вид графики, способ плоской печати, при которой оттиск выполняется переносом изображения с поверхности камня или металла под давлением.



бое значение жестам, изображая непропорционально большие руки, с выразительностью которых вполне могут поспорить лица его персонажей (двойной портрет «Ганс Титце и Эрика Титце-Конрат», 1909). После знакомства с Кирхнером стиль художника становится еще более экспрессивным. В нервной резкой манере написаны его работы библейской серии «Благовещение», «Исход в Египет» и «Распятие (Голгофа)», законченные в 1912 г. В 20-е гг. Кокошка постепенно отошел от жесткого экспрессионизма, вернувшись к импрессионистской красочности («Марсельская гавань», «Шамони и Монблан»). Со временем его роль в художественной культуре становилась все менее заметной.

«Нам совершенно безразлично, “понимают” нас или нет, — заметил как-то один из организаторов группы “Мост” Франц Марк, — мы внимаем лишь себе, не времени. Это справедливо, по крайней мере в искусстве, — только так можно “опережать” свое время ...». Но полностью «освободиться» от реальности экспрессионистам не удалось. Среди тех, кто не смог с безразличием отвернуться от жгучих проблем современности, — **Отто Дикс** (1819—1969), немецкий художник и график. Дикс родился в Унтермхаусе, под Герой, в семье литейщика. Образование получил в школе прикладных искусств в Дрездене. Главный и самый печальный жизненный опыт худож-



Отто Дикс. Большой город (триптих)



Отто Дикс. Война  
(триптих, центральная часть)



Отто Дикс.  
Семь смертных грехов

ник приобрел во время Первой мировой войны, в окопах которой провел несколько лет. Война стала главной темой его творчества. Более чем в ста портретах и рисунках Дикс запечатлел ее ужасы и мерзости, разработав для этого специальную технику — «кромсание на куски»: форма предмета разбивалась на отдельные составные части. В 20-е гг. художник создал антимилитаристскую графическую серию — триптих «Война» и свою самую известную работу «Полевые окопы», насыщенную негодованием и протестом. Современный город в произведениях этого времени предстает у Дикса в отталкивающих образах, вызывающих чувство омерзения («Большой город», триптих). В год прихода Гитлера к власти он создал полотно «Семь смертных грехов» — яркую карикатуру на диктато-



ра, изображенного в виде недоразвитого подростка, оседлавшего старуху-зависть. Жизнь художника в период нацизма была полна неожиданностей: в 1939 г. он побывал под арестом в связи с делом о покушении на Гитлера, а в конце войны оказался во французском плену, где писал портреты Шарля де Голля и иконы. Его лучшие работы, с поразительной точностью и болью передающие смерть, нищету, насилие, стали важнейшим историческим «документом» эпохи двух мировых войн, приговором злу и жестокости XX в.

В литературе экспрессионизм зародился позднее, чем в живописи, и выразился прежде всего в поэзии. У ее истоков стоял австрийский поэт **Георг Тракль** (1887—1914). За свою недолгую жизнь Тракль написал две небольшие книжки стихов — «Стихотворения» (1913) и «Сны Себастьяна» (1914), проникнутые трагическими мотивами. Подобно художникам-экспрессионистам, поэт не стремился к отражению действительности, его окружающей. «Поэтическая реальность» Тракля сплошь насыщена метафорами, предсказывающими всепожирающую катастрофу человечества в еще не начавшейся войне. Так, в стихотворении «Покой и молчание» говорится о похоронах солнца в голом лесу. Хоронят солнце те, кто, казалось бы, призван оберегать жизнь, — пастухи и пастыри. Ужасом веет от строк стихотворения «Зимние сумерки», посвященных современному городскому пейзажу:

В небе — мертвенный металл.  
Ржавью, в бурях завихренной,  
Мчат голодные вороны —  
Здесь край уныл и вял...  
Церкви, улицы, вокзал  
Тьмой объаты похоронной.  
Под мостом — ладья Харона<sup>1</sup>.  
В простынях — кровавый шквал.

*(Перевод В. Топорова)*

И все же иногда поэзия Тракля утрачивает мрачную предначертанность. Такова «Песнь о Европе», в финале которой намечается надежда на спасение:

---

<sup>1</sup> *Харбн* — в греч. мифологии перевозчик умерших через реки подземного царства до врат Аида.

О горькое время конца,  
Когда мы в чернеющих водах узрели каменный лик.  
Но любящие, осиянны, серебро своих век подымут —  
Единый род. Струится волной с заалевших подушек  
Ладан, и воскресших сладостно пение.

*(Перевод С. Аверинцева)*

В изображении отталкивающей фантазмагории зла поэзия экспрессионистов порой не знала границ. Огромная Офелия, с крысами, живущими в спутанных волосах, плывущая по реке между домами сгрудившихся городов, — таким увидел мир поэт **Георг Гейм** (1887—1912). Его считали лидером так называемого «черного экспрессионизма», запечатлевшего кошмары капиталистического города начала XX в. Поэт погиб рано — утонул в реке, провалившись под лед, что и было предсказано в одном из его стихотворений. Столь же пророческим кажется стихотворение Гейма «Россия» — отклик на промелькнувшее в немецкой печати сообщение о судьбе русских политкаторжан, сосланных в Сибирь:

За Верхоянском, средь безлюдной мглы,  
На каторжные загнаны работы,  
Угрюмые бредут седые роты,  
И день, и ночь гремят их кандалы...

Колонны возвращаются в бараки.  
Луна — тусклей ночного фонаря.  
Идут в снегу протоптанной тропюю.

Им зарево мерещится во мраке,  
И на шесте, над страшною толпою,  
Отрубленная голова царя!

*(Перевод Л. Гинзбурга)*

В конце Первой мировой войны произошел бурный всплеск экспрессионизма в **театральной драматургии**. Среди крупных ее мастеров — **Георг Кайзер** (1878—1945), обладавший прекрасным чувством сцены и всегда учитывавший реакцию зрителя на разви-

тие сюжета. К одному из своих сочинений драматург предпослал эпиграф: *«Но глубочайшая истина открывается лишь одиночке. И тогда она так огромна, что совершенно бессильна действовать»*. Пессимизм этих слов, как в зеркале, отражает содержание пьес Кайзера. В одной из них («С утра до полуночи») скромный чиновник-кассир под влиянием минутной слабости похищает крупную сумму денег. Он обретает возможность распоряжаться чужими судьбами, но открывает для себя порочную алчность людей, прикрытую лозунгами о всеобщем братстве.

Бунт против абсурдности мира, иррациональные состояния души, пораженной страхом и отчаянием, — все это ярко и глубоко воплотило **музыкальное искусство** экспрессионизма. Развитие этого направления в музыке связано с так называемой «нововенской композиторской школой», представленной именами Шёнберга, Берга и Веберна.

**Арнольд Шёнберг** (1874—1908) родился в Вене в еврейской семье. Он не получил систематического музыкального образования и долгое время добивался признания. Упорный труд и общение в профессиональной среде сделали из Шёнберга образованного музыканта-теоретика: в 1911 г. он издал в Вене «Учение о гармонии», и эта книга на долгое время стала основным учебным пособием для нескольких поколений музыкантов.

Языком экспрессионизма музыка Шёнберга заговорила в монодраме<sup>1</sup> **«Ожидание»** (1909), написанной на основе прозаического текста австрийской писательницы М. Папенхейм. Само название этого сочинения символично: тема ожидания (по-немецки *Erwartung*) ужасных событий, которые рано или поздно должны произойти, была одной из главных в искусстве экспрессионизма. Обратим внимание: с романтически очаровательного ожидания счастья, характерного для музыки XIX в., в произведениях Шёнберга словно спала лирическая оболочка. Оно стало мучительным кошмаром, душевной болезнью, запрограммированным движением к смерти. Как писал исследователь музыкального экспрессионизма М.Е. Тараканов, *«наследуя романтике, экспрессионисты устранили даже следы романтизации. Это все равно, что вынуть из романтической традиции ее живую душу»*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Монодрама — сценическое произведение для одного актера.

<sup>2</sup> Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 24.

Женщина, измученная трехдневным отсутствием возлюбленного, бежит по ночному лесу в состоянии безотчетного страха, предчувствуя беду, пугаясь даже лунного света. Она приближается к одинокому заколоченному дому и наталкивается на мертвое тело — это любимый ею человек. Таков сюжет монодрамы «Ожидание». В нем, по сути, нет никакого действия, все сосредоточено вокруг переживаний героини, ее зрительных и слуховых галлюцинаций. Монодрама состоит из четырех сцен, которые, сменяя одна другую, идут без перерыва. Шёнберг полностью подчинил вокальную партию героини выразительности полного напряженности текста. Мелодическая линия состоит из кратких мотивов, постоянно прерываемых паузами, передающими тяжелое дыхание несчастной женщины. В музыке преобладают то угнетенно-пессимистические, то крикливо-лихорадочные интонации.

После Первой мировой войны Шёнберг активно работает над своей новой системой композиторской техники — **додекафонией**, принесшей ему мировую известность<sup>1</sup>. Он предложил композиторам полностью отказаться от привычной организации музыки в пользу так называемых серийных композиций. Серия — это сочетание 12 неповторяющихся тонов, откуда и произошло название «додекафония». Изложив серию в начале сочинения, композитор далее с помощью различных приемов комбинирует эти звуки, не слишком задумываясь о тех «духовных откровениях», к которым ранее стремилось музыкальное искусство. Неслучайно среди творцов XX в. система Шёнберга, отвергавшая музыку в жесткие умозрительные звучности и строгий математический расчет, встретила больше противников, нежели сторонников. В будущем додекафония стала не основным, как предполагал ее создатель, но лишь одним из многих способов музыкальной композиции<sup>2</sup>.

После прихода к власти германских нацистов Шёнберг эмигрирует во Францию, а затем в США. Среди последних его сочинений наибольший резонанс у слушателей вызвала кантата «Уцелевший из **Варшавы**» — отклик композитора на уничтожение евреев в варшавском гетто. В музыке звучит протест против насилия и смерти. Само сочи-

---

<sup>1</sup> Шёнберг послужил прообразом композитора Адриана Леверкюна, героя романа Тома-са Манна «Доктор Фаустус».

<sup>2</sup> Додекафония в сочетании с другими средствами музыкальной выразительности встречается в музыке российских композиторов А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной и других.

нение воспринимается как страстная антивоенная обвинительная речь и приговор нацизму. Кантата написана для хора (мужские голоса), оркестра и чтеца. Повествование идет «от первого лица» — свидетеля событий, случайно избежавшего смерти. В сочинении перемежаются воспоминания-галлюцинации бывшего узника концлагеря с реальными сценами жизни тех страшных лет. Заканчивается музыка молитвой. Это кульминационная вершина кантаты.

Последовательным учеником и сторонником идей Шёнберга был **Альбан Берг** (1885—1935). Ему принадлежат всего 13 опусов<sup>1</sup> сочинений, но среди них немало музыки, вошедшей в золотой фонд мировой художественной культуры: опера «Воцтек», Концерт для скрипки с оркестром, Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13 духовых инструментов.

Берг родился в Вене в семье коммерсанта, который не задумывался о музыкальном образовании сына. Переломным моментом его биографии стали знакомство и занятия с А. Шёнбергом, открывшим в Берге огромную одаренность. Первая мировая война первоначально вызвало у молодого композитора взрыв патриотизма: он ушел добровольцем в армию. Однако военная реальность быстро уничтожила всякие иллюзии: Берг постиг «изнанку войны», возненавидел убийство и насилие. Под влиянием этих настроений композитор пишет оперу «Воцтек», взяв за основу пьесу Г. Бюхнера.

Сочинение Бюхнера, немецкого писателя начала XIX в., связано с его личными впечатлениями от громкого уголовного дела: бедный парикмахер по имени Иоганн Войцек в порыве ревности убил свою жену. Мытарства реального простого человека, познавшего голод, холод, безденежье, отчаяние, получили в драме силу художественного обобщения. Однако состраданию к ближнему в пьесе почти не было места. Это уловил Берг, превратив свое сочинение в чудовищно-гротесковую картину мучения человека, в напряженное ожидание страшной трагедии. Его персонаж, названный в опере Воццеком, — слабая, затравленная личность, вырванная из привычного круга жизненных представлений и отверженная всеми. Он подобен многим «маленьким» людям, блестяще представленным в фильмах Чарли Чаплина «Золотая лихорадка», «Огни большого города»,

---

<sup>1</sup> Опус (лат. opus) — термин, обозначающий сочинения композитора при их порядковой нумерации. В одном опусе может быть несколько пьес.



«Новые времена» и др. Учитывая необычность сюжета, который следовало воплотить в музыке, Берг полностью отказался от традиционных оперных номеров, заменив арии монологами, а дуэты диалогами. Музыка «Воццека» соткана из острых диссонирующих звучаний, передающих эмоции, душевную борьбу и глубокую боль. Герои оперы говорят на разных «музыкальных языках»: песенном, декламационном и так называемом *Sprechstimme*<sup>1</sup> — ритмической декламации, фиксирующей особые разговорные эффекты: кашель, фальцет, смех и др.

Финал оперы исполнен глубокого философского смысла. На сцене уже нет ни погибшего в болотной трясине Воццека, ни убитой им Мари. Их место заняли дети, беззаботно увлеченные своими играми. Один из них кричит осиротевшему ребенку Мари: «Ты! Твоя мать мертва». Но разве может понять смысл этих страшных слов трехлетний малыш? Напомнив о детях, композитор дает людям надежду на более доброе «завтра», и в этом он оказался гораздо выше и гуманнее экспрессионистской традиции.

---

<sup>1</sup> Прием *Sprechstimme* изобретен А. Шёнбергом в вокальном цикле «Лунный Пьеро».

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Расскажите, когда и где зародился экспрессионизм. Были ли у него предшественники? В чем суть этого направления?
2. Можно ли считать, что экспрессионизм — одно из самых пессимистичных явлений мировой художественной культуры? Почему?
3. Чем отличается художник-импрессионист от художника-экспрессиониста? Есть ли сходство в жизненных и эстетических позициях представителей этих направлений?
4. Расскажите о картине Э. Мунка «Крик». Почему это полотно считают претечей экспрессионизма?
5. Какие средства художественной выразительности используют художники-экспрессионисты для того, чтобы передать мучительную боль, тоску, страх, одиночество в «кошмарном мире»?
6. Составьте рассказ о наследии Э. Л. Кирхнера, Э. Нольде, О. Кокошки. Что общего в их творческой манере? Эпиграф рассказа: «Эта жизнь проклятая, невыносимая...» (А.П. Чехов. «Три сестры»).
7. *«Печаль многосложна. И многострадальность человеческая необъятна. Она обходит землю, склоняясь, подобно радуге, за ширь горизонта, и обличья ее так же изменчивы, как переливы радуги, столь же непреложен каждый из ее тонов в отдельности, но смежные, сливаясь как в радуге, становятся неразличимыми, переходят друг в друга», — писал американский писатель-романтик XIX в. Эдгар По. Можно ли отнести его слова к тем образам, что создали в своей живописи художники-экспрессионисты? В чем разница в понимании «многострадальности человеческой» искусства XIX в. и начала XX в.? Расскажите о работах художника О. Дикса.*
8. Российский искусствовед Б. Зингерман писал: *«Мир предстал в этом искусстве мрачным и разорванным. В спектак-*

*лях выхваченные внезапным лучом света из мистической темноты предстали люди с бледными лицами-масками, с лихорадочной, часто невнятной речью, потрясенные вспышками своих горячечных страстей». О каком театре здесь идет речь?*

9. Прочитайте отрывок из стихотворения Г. Тракля:

Леса осенние шумят на закате  
Оружием смерти, и поля золотые,  
И синее море; над ними  
Темное катится солнце, ночь встречает  
Мертвых бойцов, сумасшедшие жалобы  
Их изувеченных губ.

*(Перевод Г. Патгауза)*

Какая действительность рисуется автору стихов? Какие образы здесь противопоставлены? Расскажите о творчестве этого поэта.

10. Какие мысли поэзии Г. Гейма вам запомнились? Почему поэта причисляли к «черному экспрессионизму»?
11. Почему композиторская школа, в которую входили А. Шёнберг и его ученики, названа в истории музыки «нововенской»? вспомните, кто являлся представителем венской композиторской школы и каким идеалам служили эти мастера?
12. В чем различие образа ожидания у романтиков и экспрессионистов? Какие чувства вызывает музыка монодрамы А. Шёнберга «Ожидание»?
13. Что такое додекафония? Кто изобрел эту систему композиции?
14. Прочитайте драму Г. Бюхнера «Войцек» и послушайте отрывки из оперы А. Берга «Воццек». Какими средствами рисуют судьбу «маленького человека» писатель и композитор?
15. Сравните музыку кантаты А. Шёнберга «Уцелевший из Варшавы» с полотном П. Пикассо «Герника». В чем общность этих произведений?

## Тема 5

---

# Мир реальности и мир «новой реальности»: традиционные и нетрадиционные направления в искусстве конца XIX — начала XX в.



Скончалось небо! Я к тебе бегом, земное!  
Да будет идеал, свиреп как грех, забыт  
Страдальцем, нынче там взыскующим покоя,  
Где на соломе скот людской блаженно спит!

*С. Малларме*

Полный сладких годов, цветодевственный рог изобилья  
Скрыла Гея-Земля. Небо пусто давно, а под ним —  
Только визги машин, грохотание автомобиля.  
Только сумрак и дым.

Опаляя деревья и вызов бросая лазури,  
Просит крови и жертв огнедышащий зверь-паровоз.  
Целый мир обезумел, и рухнуть великой культуре  
В довременный хаос.

*С. Соловьев*

Умерли все боги — такой приговор нравственному состоянию человечества вынес немецкий философ Фридрих Ницше (1844—1900), один из духовных «наставников» зарубежной художественной культуры XX в. Глобальные изменения, которые произошли в миропонимании европейского общества на грани XIX и XX столетий, выразила не только философия. Антигуманный облик грядущей цивилизации, сформированной эпохой стремительного научно-технического прогресса, интуитивно уловили и воплотили в произведениях искусства те, кто не дождался ужасов Освенцима и Хиросимы. Не ведая об истинных масштабах общечеловеческих катастроф, они, дети предшествующего XIX в., мучительно расставались с романтическими идеалами. Одни мастера, оставаясь преданными традиционным представлениям об искусстве, мечтали как можно точнее, реалистичнее запечатлеть стремительно меняющуюся жизнь, превращавшую «Робеспьеров в лавочников» (А.И. Герцен). Другие отвергли эстетические нормы романтизма и реализма и устремились на поиски новых путей и нетрадиционных средств художественной выразительности, все далее уходя от образов действительности с ее духовной деградацией и нестабильностью.

Рассмотрим разные, порой противоречащие друг другу направления. Начнем с реализма<sup>1</sup>.

Реалистическая литература<sup>2</sup> конца XIX — начала XX в. отразила тот момент истории, когда, по словам прозорливого Томаса Манна, *«европейская интеллигенция впервые выступила против ханжеской морали своего викторианского буржуазного столетия»*. И если Бальзак создал реалистический роман в свете «двух великих истин — религии и монархии», то писатели последующего поколения видели действительность в свете процветающих «антигероев» — дельцов и лавочников, что само по себе означало «гибель целостного че-

---

<sup>1</sup> *Реализм* (от лат. *realis* — вещественный, действительный) — широкое понятие, означающее воплощение правды жизни в искусстве различных стилей и эпох. В данном случае имеется в виду конкретное направление в художественной культуре XIX—XX вв., для которого характерны объективность отображения действительности, воспроизведение типичных характеров, конфликтов, ситуаций с позиций авторского идеала.

<sup>2</sup> Более подробно зарубежная литература изучается в соответствующем специальном курсе.



ловческого образа» (Н.А. Бердяев). Крупнейшие мастера реализма — Ги де Мопассан, А. Франс, Р. Роллан, Э. Золя во Франции; Д. Р. Киплинг, О. Уайльд, Б. Шоу в Англии; Т. Манн и Г. Манн в Германии — имели особый взгляд на жизнь, нередко кажущуюся мрачным клубком неразрешимых противоречий. Крайнюю степень «реализации» действительности на страницах прозаической литературы составил натурализм<sup>1</sup> конца XIX в. «Жизнеподобное» начало в сочинениях прошлых лет было превращено писателями этого направления в самодовлеющую основу. Натурализм оказал глубокое влияние на таких писателей, как Золя, Мопассан, Т. Драйзер, Г. Манн.

**Эмиль Золя (1840—1902)** продолжил традицию реалистической французской литературы. Сын итальянца и француженки, он родился в Париже. В молодые годы писатель испытал большую нужду, с трудом зарабатывая себе на жизнь журнальными и газетными статьями. Первые сочинения Золя опубликовал в 60-х гг., и они не отличались своеобразием. Поиск собственной манеры письма привел к натурализму.

Творческое наследие Золя многообразно. Трудом всей его жизни стала 20-томная эпопея «Ругон-Маккары» — серия романов, запечатлевших социальные коллизии жизни Франции в период с 1851 по 1871 г. Золя считал, что сущность человека и его судьба полностью предопределены социальной средой, бытом, физиологией. В романах он рассказал историю четырех поколений одной семьи, изучив на этом примере «вопросы крови и среды». Следуя идеям натурализма, писатель беспристрастно изобразил биологически естественное поведение людей в эпоху разложения духовных устоев общества, члены которого поклоняются лживым нравственным идеалам. Столь же хладнокровно вскрывал писатель «язвы» современной ему жизни в романах «Чрево Парижа», «Накипь», «Нана», «Дамское счастье», «Деньги», «Жерминаль», «Земля».

Жизненный и творческий путь другого французского классика, **Ги де Мопассана (1850—1893)**, был краток: прожив 42 года, лишь 10 лет он отдал писательскому труду. Родом из дворянской семьи, Мопассан начал литературную деятельность еще в лицее, но первый

<sup>1</sup> *Натурализм* (от лат. *naturalis* — природный, естественный) — направление в европейской и американской литературе и искусстве последней трети XIX—начале XX вв., устремленное к беспристрастному воспроизведению реальности, уподобляя художественное творчество научному исследованию.

свой рассказ опубликовал только в 1875 г. Известность писателю принесла повесть «Пышка» (1880), о которой О. Флобер сказал: *«Это подлинный шедевр; я настаиваю на этом слове; шедевр композиции, сатиры и наблюдательности»*. В творческом наследии Мопассана выделяются короткие рассказы, многообразные по тематике, отличающиеся тонкостью жизненных наблюдений: сборники новелл «Заведение Телье», «Мадемуазель Фифи», «Дядюшка Милон» и др. В романах «Жизнь», «Милый друг», «Пьер и Жан» писатель трезво анализирует действительность, приводящую к измельчанию личности, утере духовной цельности.

Центральная тема сочинений Мопассана — любовь, нередко лишенная всякой романтической возвышенности. Задолго до «сексуальных открытий» искусства XX в. писатель показал развитие страсти и откровенно описал эротические сцены.

В последние годы жизни Мопассан страдал от пессимизма и страха смерти. Умер он в больнице для умалишенных.

Отличие от Мопассана **Анатоль Франсу** (1844—1924) с юности было присуще здоровое и жизнерадостное мировосприятие. Его отец, Франсуа Тибо, держал недалеко от Лувра на набережной Сены книжную лавку, куда нередко заглядывали знаменитые писатели и критики. Там проводил свое время и Анатоль. Любовь к книжным знаниям сохранилась у него на всю жизнь. Его сочинения отличаются философской глубиной, интеллектуальной весомостью и языковой привлекательностью. Горячо любя Францию, писатель избрал псевдоним Франс.

Из 80 лет жизни 65 Анатоль Франс отдал литературному труду. В круг больших европейских писателей он вошел после выхода в свет романа «Преступление Сильвестра Боннара» (1881), где главный герой обликом и жизненными взглядами весьма напоминал самого автора. Сильвестр Боннар, страстный библиофил, погруженный в редкие книги, и порядочный человек, вдруг сталкивается с реальной жизнью, с заурядностью, грубостью, тупостью уличной толпы. Несмотря ни на что, он убежден: *«На земле существуют, чтобы любить добро и красоту и давать волю всем желаниям, если они благородны, великодушны и разумны»*. Философия романа, человечная и возвышенная, рождена ностальгией по истинным ценностям бытия. Дань прошлому — лирическая задушевность и добродушный юмор, дань настоящему — тихая грусть — окрашивают страницы книги.

В последующие сочинения Франса, в частности в романы «Суждения господина Жерома Куаньяра» и «Современная история», проникает дух скепсиса и иронии. И уже совсем злая карикатура на человеческое общество предстает в «Острове пингвинов» — романе-памфлете (1908), где автор утверждает: *«жизнь каждого народа — не что иное, как смена бедствий, преступлений и безумств»*. Персонажи этого произведения предстают в виде пингвинов — глупых существ, населяющих затерянный остров. Их превращение в людей — ошибка выжившего из ума монаха, принявшего птиц за людей и окрестившего их. Люди-птицы старательно создают свою «пингвинью» цивилизацию, в основе которой лежит зловеший, по мысли писателя, принцип частной собственности — источник всякого зла и насилия.

С годами взгляды писателя на жизнь стали гораздо мрачнее. Его самая печальная книга — роман «Восстание ангелов» (1913). Она написана под влиянием общения с русскими революционерами, посещавшими писателя на вилле Саид. В романе представлен бог Иалдаваоф — символ государственной власти, и ангелы, восставшие против тирании, олицетворявшие бунтарей. Старый и умудренный опытом писатель не верил в разумность революционных потрясений. Об этом он со всей откровенностью поведал еще в романе «Боги жаждут» (1912), посвященном событиям Великой французской революции. Столь же прямо, обозрев человеческую историю, Франс заявил о том, что современность — это ад, но с этим адом надо мириться. Революции ничего не меняют, и в мире все остается по-старому.

В июле 1913 г. Франс побывал в Петербурге и Москве. Под впечатлением поездки он писал русскому композитору К.А. Лядову: «Что касается русской мысли, такой свежей и такой глубокой, русской души, такой отзывчивой, такой поэтической по самой своей природе, — то я уже давно проникся ими, восторгаюсь ими и люблю их».

Писатель, отождествившийся всем своим творчеством на жгучие проблемы культуры XX в., — таким предстает **Ромен Роллан** (1866—1944), автор романов, художественно-публицистических сочинений «Героические жизни», посвященных Микеланджело, Л. Толстому, М. Ганди, музыковедческих трудов (книги «Музыканты прошлых дней», «Музыканты наших дней»). Родился писатель в городе Кламси (Бургундия) в семье нотариуса. С молодости он проявлял особые способности к музыке, интересовался живописью, с горечью наблюдая

упадок высокой художественной мысли у современных авторов. В 1887 г. он отправил письмо Л.Н.Толстому с просьбой ответить на мучившие его вопросы, каким должно быть истинное искусство. В ответ Роллан, никому не известный французский студент, получил 38 бесценных страниц толстовского письма, оказавшего огромное влияние на его творчество. Позднее Роллан писал: «Я никогда не забуду отеческой помощи, оказанной мятущемуся юноше, каким я был тогда».

Одно из лучших произведений Р. Роллана — «Жан-Кристоф». Написанная в жанре «романа-потока» (так называли во Франции многотомное сочинение, посвященное жизни одного героя), книга повествует о судьбе композитора в буржуазном обществе. На страницах десяти томной эпопеи Роллан сталкивает Жана-Кристофа с представителями разных общественных кругов, рисует его в гуще событий эпохи. Роман изобилует размышлениями о современном искусстве, отличается интеллектуальной насыщенностью и эмоциональностью.

В **английской литературе** конца XIX в. романтизм не спешил сдавать свои позиции. Многие писатели, отвергая серую прозу будней, переносили своих героев в обстановку, требующую исключительного мужества, в экзотические страны или фантастические миры. Представителями этого направления — в литературоведении его часто называют «неоромантизмом» — были Р.Л. Стивенсон и А. Конан-Дойл.

Самый популярным сочинением **Роберта Луи Стивенсона** (1850—1894) и сегодня остается «Остров сокровищ» (1883). Сюжет романа насыщен романтикой опасных приключений в поисках клада. Однако увлекательная фабула не заслонила волнующую писателя проблему столкновения двух нравственных жизненных позиций — чести, достоинства, благородства и низменной жажды наживы.

**Артур Конан-Дойл** (1859—1930) прославился своими рассказами о сыщике-любителе Шерлоке Холмсе и его неизменном спутнике докторе Ватсоне.

Шерлок Холмс «родился» в 1887 г. в повести «Этюд в багровых тонах». Затем в течение почти 20 лет читатели с нетерпением ожидали все новых приключений полюбившегося детектива. Одним из лучших среди них следует признать «Собаку Баскервиль», где лихо закрученная интрига сочетается с глубиной психологических характеристик героев и романтической поэтичностью.

Среди других сочинений Конан-Дойла внимания заслуживают научно-фантастические повести («Затерянный мир», «Отравленный

пояс»), где выведен выразительный образ ученого, профессора Челленджера.

*«Жизнь — слишком едкая жидкость, она разрушает искусство, она, как враг, опустошает дом»* — с такими оригинальными мыслями вошел в английскую литературу **Оскар Уайльд** (1856—1900). В противоположность процветающим идеалам реализма и натурализма Уайльд утверждал, что настоящее искусство всегда было ложью, красивой сказкой. В поисках доказательств он уверял, что лондонские туманы открыли импрессионисты, а русский нигилизм сформирован романами И.С. Тургенева.

Впрочем, самому писателю эти парадоксальные философские убеждения пошли на пользу. В 1891 г. Уайльд опубликовал роман «Портрет Дориана Грея». Книга повествует о человеке, продавшем, как когда-то доктор Фауст, душу дьяволу в обмен на молодость и красоту. Герой романа, красавец Дориан Грей, неожиданно обнаружил тайну своей жизни: старость не касается его лица, но зато изменения времени отражаются на его портрете. Он спешит насладиться выпавшим счастьем, погружаясь в разврат. И на портрете запечатлеваются черты низменных пороков и страстей, съедающих его душу. В финале Дориан Грей, пытаясь уничтожить свой безжалостный «двойник», убивает себя. Как говорил Уайльд, портрет олицетворял в его сочинении совесть, которую нельзя уничтожить.

В наши дни чрезвычайно популярными остаются занимательные, полные тонкого юмора пьесы Уайльда, неоднократно служившие основой экранизации в кино и на телевидении. Обратим внимание: вскрыв лицемерие и фальшь английского respectable общества, писатель не стремится к реалистическому финалу. Его пьесы заканчиваются красивым хэппи эндом, приятно греющим душу зрителей. Так, в драме «Идеальный муж» Уайльд «выводит на чистую воду» всеми уважаемого обаятельного политического деятеля, разбогатевшего ценой должностного преступления. Однако мистер Чилтерн (так зовут героя) спасен от тюрьмы, а его милая добропорядочная жена все прощает своему исправившемуся супругу.

Особое место в английской литературе занимает **Джозеф Редьярд Киплинг** (1856—1936), творческое наследие которого огромно и многообразно. Киплинг родился в Бомбее, в Индии, бывшей в то время английской колонией. Тема Востока стала центральной в творчестве писателя.



Киплинг был сторонником колониализма, считая, что белые принесут в далекие земли мир, процветание, культуру. В «Балладе о Востоке и Западе» он настойчиво повторяет:

Запад есть Запад, Восток есть Восток.  
И с места они не сойдут,  
Пока не предстанет небо с землей  
На страшный Господень суд...

Сегодня Киплинг известен прежде всего как создатель образа Маугли, человеческого детеныша, ставшего властителем джунглей («Книга Джунглей», 1894; «Вторая книга Джунглей», 1895). Повествование о Маугли проникнуто любовью к нетронутой природе, где царят простые и естественные ценности и универсальный закон братства, выраженный в кличе героя: «Мы одной крови, вы и я».

В 1890-е гг. начался творческий путь крупнейшего английского драматурга **Бернарда Шоу** (1856—1950). Он вошел в историю литературы как создатель драмы-дискуссии, в центре которой — столкновение разных идеологий («Дома вдовца», «Профессия госпожи Уоррен», «Тележка с яблоками» и др.) Изображая жизнь, Шоу был насмешлив даже там, где речь шла о вполне серьезном. Драматург не признавал жанра трагедии в ее классическом виде, так как был убежден, что человек не должен страдать. Самым утонченным видом искусства Шоу считал комедию; правда, героям его пьес всегда было тесно в сугубо комедийных рамках. Поэтому в сочинениях Шоу комическое легко перерастает в трагикомическое, а смешное сочетается с глубокими размышлениями о жизни.

Наиболее популярной пьесой драматурга является «Пигмалион» (1912). Ее заглавие — напоминание о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваяв статую Галатеи, влюбился в нее. Афродита, богиня любви, вняла мольбам отчаявшегося художника и оживила его творение. Пьеса Шоу — современный вариант мифа. Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, что за несколько месяцев он обучит уличную торговку цветами правильной английской речи и сделает из нее «герцогиню». Превращение главной героини Элизы в леди, по мысли драматурга, опровергает утвердившееся мнение о непреодолимости социальных барьеров. Шоу безгранично верил, что в бу-

душем культура и знания уничтожат пропасть, отделяющую «класс от класса и душу от души».

В преддверии XX в. в литературу **Германии** вошло поколение писателей, чьи сочинения, в отличие от их современников — писателей-экспрессионистов, продолжали развивать традиции европейской гуманистической культуры, с реалистической точностью фиксируя ее гибель.

Род Маннов принадлежит к старинному торговому патрициату. Во второй половине века из этой семьи вышли два известных писателя — братья Генрих и Томас Манны.

**Генрих Манн (1871—1950)** в юности начал изучать торговое дело, но вскоре понял, что рожден писателем. Художник реалистического направления, он занял по отношению к окружающей его действительности позицию разоблачителя. Размышляя о социально-нравственных проблемах Германии, писатель с сарказмом заклеил и кайзеровский милитаризм, и буржуазный стиль жизни. Один из ярких образов, созданных Г. Манном, — фабрикант Дидерих Геслинг, центральный персонаж романа «Верноподданный» (1914). Геслинг груб и невежествен, но зато вполне лоялен к идеям шовинизма, которые, как известно, породили немецкий фашизм. На примере его биографии писатель показывает, как жалкий филистер, ничтожный трус становится эксплуататором и делает политическую карьеру.

В 30-е гг. умудренный опытом писатель создает диологию «Юность и зрелость короля Генриха IV», где наконец-то нашел идеал искомого главного героя, носителя разума и прогресса — «гуманиста с мечом в руке».

Кризис культуры и христианской нравственности — основная тема творчества **Томаса Манна (1875—1955)**. Во многих своих сочинениях писатель с сожалением констатировал вырождение или исчезновение гуманных человеческих отношений, на смену которым приходит неприкрытый индивидуализм, основанный на «праве сильного». Назвав традиции европейской культуры, возвышающей такие качества, как честность, благородство, любовь к ближнему «бюргерством», Т. Манн пытался осмыслить необратимый процесс исчезновения духовных устоев из жизни современного общества.

Наиболее ярко причины гибели бюргерства раскрыты в романе «Будденброки» (1901). Писатель показывает, как ориентация на старинные «дедовские» взаимоотношения приводит к краху богатую и

знатную семью, делает ее неконкурентоспособной в условиях волчьих законов рынка. Для понимания концепции романа чрезвычайно важен мотив изменения духовного мира Будденброков, которые от поколения к поколению становились все более утонченными и все менее жизнеспособными. Дельцов-предпринимателей, которые вытесняют Будденброков и им подобных с исторической сцены, Т. Манн обличает в неприкрыто резкой форме, утверждая, что совести у них «не больше, чем у разбойников на большой дороге».

Как мы убедились ранее на примере импрессионизма и экспрессионизма, **нетрадиционные направления** в искусстве конца XIX — начала XX в. рождались как «противодвижение» романтизму и реализму. Становление новой художественной образности в то время нередко связывали с понятием «**декаданс**», или «**декадентство**» (от франц. *décadence* — упадок, разложение). Это слово было введено в обиход французским поэтом-романтиком **Теофилом Готье** (1811—1872) при анализе искусства римской античности, воспевающего утонченные наслаждения жизни. Однако позднее термин стали употреблять более широко для обозначения явлений культуры, бросающих вызов общепринятым нравственным и эстетическим ценностям.

*«Когда вещь становится полезной, она перестает быть прекрасной... Живопись, скульптура, музыка не служат абсолютно ничему»,* — утверждал Готье. Он, как и его единомышленники, составившие поэтическую группу «Парнас»<sup>1</sup>, объявил себя приверженцем «чистого искусства». «Парнасцы» видели в художественном творчестве лишь забаву, наслаждение, игру ума, своеобразный наркотик, дающий возможность отрешиться от неприглядностей жизни.

Близко к «парнасцам» примыкал французский поэт **Шарль Бодлер** (1821—1867), автор нашумевшего поэтического сборника «Цветы зла», поразившего современников глубиной исповедального самоанализа и филигранной отточенностью стиха. Ничего равного по пронзительной обнаженности противоречащих образов прекрасного и безобразного французская поэзия ранее не знала. В стихах Бодлера запечатлелись метания между добром и злом неприкаянной души, живущей ощущением земного ада, но исполненной надежды найти спасительный приют:

---

<sup>1</sup> Название утвердилось в 1866 г. В группу «Парнас» входили модные парижские поэты Леконт де Лиль, Теодор де Банвиль, Катулл Мендес и другие.

В один ненастный день, в тоске нечеловечьей,  
 Не вынося тягот, под скрежет якорей,  
 Мы всходим на корабль, и происходит встреча  
 Безмерности мечты с предельностью морей.

Что нас толкает в путь? Тех — ненависть к отчизне,  
 Тех — скука очага, еще иных — в тени  
 Цирцеинных ресниц оставивших полжизни —  
 Надежда отстоять оставшиеся дни...

На облако взгляни: вот облик их желаний!  
 Как отроку — любовь, как рекруту — картечь, —  
 Так край желанен им, которому названья  
 Доселе не нашла еще людская речь.

(«Плавание». Перевод М. Цветаевой)

Искусство «парнасцев» и Бодлера предвосхитило **символизм**<sup>1</sup> — первое из декадентских течений, возникшее во **Франции**.

Свой манифест символисты опубликовали в 1886 г. К этому времени французское общество уже заговорило о новом течении, облик которого определился после серии очерков Поля Верлена, назвавшего символистов «проклятыми поэтами».

Интуитивно постичь и передать с помощью образов-символов скрытую от глаз сущность мироздания, проникнуть в тайны сознания — эти сверхсложные философские проблемы пытались решить в своих произведениях поэты-символисты, отвергая ненавистную буржуазную нравственность и религиозную мысль, но ничего не предлагая взамен. Быть может, поэтому в их сочинениях много пессимизма, апокалиптических<sup>2</sup> предсказаний, тоски, отчаяния, грез и галлюцинаций. Порой «проклятые поэты» упились своей способностью изысканно обрисовать самые ужасные образы действительности. Но чаще всего их занимала не реальность, а «выражение невыразимого» — идеальной потусторонней Красоты.

<sup>1</sup> *Символизм* (от греч. symbolon — знак) — направление в европейском и русском искусстве 1870—1910-х гг., представители которого стремились с помощью символа выразить интуитивно постигаемый смысл явлений материального и духовного мира, воплотить его вневременную идеальную сущность.

<sup>2</sup> *Апокалипсис* (от греч. apokalypsis — откровение). Откровение Иоанна Богослова — одна из книг Нового Завета Библии, содержащая пророчества о конце света.

Символисты много размышляли о природе поэзии, сделав вывод, что «музыка стиха» наиболее точно передает полуощущения, намеки, отзвуки мистических миров. Они придали своим строкам зыбкие, неясные очертания путем искусно подобранных аллитераций (повторения однородных согласных) и ассонансов (созвучия гласных букв). Долой логику и реализм, да здравствуют загадочные музыкальные символы, таящие в себе глубинную многозначность и высший духовный смысл! Эти идеи нашли вполне законченное воплощение в наследии Верлена, Рембо, Малларме.

**Поль Верлен** (1844—1896) начал свой творческий путь с утверждения «Я родился романтиком». Но со временем его поэзия становилась все более музыкально-утонченной, передавая оттенки смутных состояний души. Лирика Верлена составляет несколько книг. Среди них «Сатурновские стихотворения» (1866), «Галантные празднества» (1870), «Мудрость» (1881), «Далекое и близкое» (1884). Один из лучших сборников поэта носит «музыкальное» название — «Романсы без слов» (1874). Стихотворения этого цикла чаще других печатались в России, где изысканный автор имел немало поклонников. Прекрасным переводчиком Верлена был русский символист Федор Сологуб, сумевший глубоко проникнуть в его полный пессимизма поэтический мир:

Меня не веселит ничто в тебе, Природа:  
Ни хлебные поля, ни отзвук золотой  
Пастушеских рогов, ни утренней порой  
Заря, ни красота печального захода.

Смешно искусство мне, и Человек, и ода,  
И песенка, и храм, и башни вековой  
Стремленье гордое в небесный свод пустой,  
Что мне добро и зло, и рабство, и свобода!

Не верю в Бога я, не обольщаюсь вновь  
Наукою, а древняя ирония, Любовь  
Давно бегу ее в презренье молчаливом.

Устал я жить, и смерть меня страшит. Как челн  
Забывтый, зыблемый приливом и отливом,  
Моя душа скользит по воле бурных волн.      («Тоска»)



В юности **Артю́р Рембо** (1854—1891), так же как и Верлен, полагал, что истинным поэтом может быть только романтик. Впрочем, присущее Рембо нигилистическое бунтарство помогло быстро расстаться с романтическими иллюзиями. По воспоминаниям современников, вся его натура излучала раздражение и едкую иронию. Рембо становился то вызывающе циничным, то саркастически пессимистичным. Он нарек себя «поэтом-ясновидцем» и писал свои стихи в состоянии галлюцинаций и искусственно вызванных с помощью наркотиков грез.

«Озарения» — так назывался цикл «стихотворений в прозе», созданный в период «ясновидения». Ни один из фрагментов этого сочинения не может найти адекватную интерпретацию в силу своей необычайной сложности и многозначности. Ряд стихотворений цикла написан стихом, свободным от каких-либо традиционных «норм».

Произведения Рембо высоко ценили русские поэты-символисты. По словам В.Я. Брюсова, в его смятенной и страстной лирике *«много мальчишеского задору, много безумных видений... но есть и неподражаемая непосредственность чувств, тонкая наблюдательность и неожиданное, в возрасте поэта, мастерство слова»*. Остается добавить, что в стихах Рембо нередко парадоксально сплетаются контрастные образы. И в этом сочетании легко угадывается французская поэтическая традиция соединять «цветы зла» — отвратительное с прекрасным:

Когда на детский лоб, расчесанный до крови,  
Нисходит облаком прозрачный рой теней,  
Ребенок видит въявь склоненных наготове  
Двух ласковых сестер с руками нежных фей.  
Вот, усадив его вблизи оконной рамы,  
Где в синем воздухе купаются цветы,  
Они бестрепетно в его колтун упрямый  
Вонзают дивные и страшные персты.

Он слышит, как поет тягуче и невнятно  
Дыханья робкого невыразимый мед,  
Как с легким присвистом вбирается обратно —  
Слюна иль поцелуй? — в полуоткрытый рот...

Пьянея, слышит он в безмолвии стоустом  
Биенье их ресниц и тонких пальцев дрожь,  
Едва испустит дух с чуть уловимым хрустом  
Под ногтем царственным раздавленная вошь...

(«Искательницы вшей». Перевод Б. Лившица)

«В моем Разуме — дрожь Вечного», — писал **Стефан Малларме** (1842—1898), самый видный представитель французского символизма. Первые стихи, довольно традиционные, поэт опубликовал в 1862 г. Но уже через два года он сказал: «...я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики... рисовать не вещь, но произведенный ею эффект. Стихотворение в таком случае должно состоять не из слов, но из намерений, и все слова ступшевываются перед впечатлением...» Подобное противопоставление «вещи», иначе говоря, реальности, и эффекта — субъективного впечатления, знаменовало начало символистского пути, по которому смело и решительно пошел Малларме, уверенный в том, что именно его творчество призвано выразить *«таинственный смысл существования»*. Направив свой дар для достижения поставленной цели, Малларме все более удалялся от действительности в субъективный зашифрованный мир символов, где каждое слово окутано многозначной тайной и каждая строка имеет особое, скрытое значение. Он мечтал создать поэзию, воплощающую Вечность, искал стихосложение, отражающее совершенство абсолютной, надреальной Красоты. Техническая сторона работы над словом отнимала у Малларме слишком много времени; по этой причине работоспособный поэт написал за свою жизнь всего лишь 60 стихотворений. Каждое его сочинение — тщательно обдуманная композиция, насыщенная аббревиатурами<sup>1</sup>, инверсиями<sup>2</sup>, изъятием глаголов, что, по мысли поэта, служило идее постижения духа Вечности. Таков сонет «Гробница Эдгара По», написанный в 1876 г.:

Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначала,  
Грозя, заносит он сверкающую сталь  
Над непонявшими, что скорбная скрижаль  
Царю немых могил осанною звучала.

---

<sup>1</sup> Аббревиатура — от итал. сокращение.

<sup>2</sup> Инверсия (от лат. *inversio* — перестановка) — в лингвистике изменение обычного порядка слов, составляющих предложение.

Как гидра некогда отпрянула, вясь,  
От блеска истины в пророческом глаголе,  
Так возопили вы, над гением глумясь,  
Что яд философа развел он в алкоголе.

О, если туч и скал осиял тяжкий гнев,  
Идее не дано отлиться в барельеф,  
Чтоб им забвенная отметилась могила,

Хоть ты, о черный след от смерти золотой,  
Обломок лишнего в гармонии светила,  
Для крыльев Дьявола отныне будь метой.

(Перевод И. Анненского)

Один из современников, ранее восхищавшийся мастерством Малларме, в год смерти поэта воскликнул: «Следовать Малларме — это безумие». Действительно, уже в начале XX в. символистские предвестия «конца цивилизации» и декадентский пессимизм вытесняются ощущением необъятных перспектив жизни в новом индустриальном мире. В 1918 г. от имени молодого поколения писателей со статьей-манифестом «Новый дух и поэты» выступил **Гийом Аполлинер**<sup>1</sup> (1880—1918).

Статья фактически завершила недолгий творческий путь Аполлинера, самого знаменитого французского поэта начала «атомного века». Внебрачный сын польки и итальянского офицера, поэт считал себя «гражданином мира», открытым всем веяниям и модам. Но все же среди многоликих художественных течений он избрал символизм, продолжив поиски неуловимой «новой реальности». Под «новой реальностью» поэт понимал прежде всего нетрадиционную форму стиха, передающую энергичный пульс новорожденного XX столетия. Большинство сочинений Аполлинера составили два сборника — «Алкоголи» (1913) и «Каллиграммы» (1918). Их содержание говорит о крайней степени свободы мыслей, форм, слов. Царство «новой реальности» создано Аполлинером за счет отказа от любых традиций, в том числе от разграничения прозы и поэзии. Он первым стал писать стихи без знаков препинания, и это новшество было подхвачено боль-

<sup>1</sup> Настоящее имя Вильгельм Аполлиарис Костровицкий.

шинством французских поэтов. Резкие скачки мыслей, перебой логики, сопоставление обычно несопоставимых явлений, шокирующие фантастические образы (например, Иисус Христос представляется в виде летательного аппарата) — все это действительно создает ощущение мощного прорыва к загадочным берегам «нового искусства», куда вскоре устремятся многие мастера XX в. В качестве примера приведем стихотворение «Сумерки»:

В саду где привиденья ждут  
Чтоб день угас изнемогая  
Раздевшись догола нагая  
Глядится арлекина в пруд

Молочно белые светила  
Мерцают в небе сквозь туман  
И сумеречный шарлатан  
Здесь вертит всем как заправила

Подмостков бледный властелин  
Явившимся из Гарца феям  
Волшебникам и чародеям  
Поклон отвесил арлекин

И между тем как ловкий малый  
Играет сорванной звездой  
Подвешенный под хриплый вой  
Ногами мерно бьет в цимбалы  
Слепой баюкает дитя  
Проходит лань тропой росистой  
И наблюдает карл грустя  
Рост арлекина трисмегиста  
(Перевод Б. Лившица)

Бельгийский поэт **Эмиль Верхарн** (1855—1916) придал декадентскому пессимизму смысл тотального отрицания и неверия. Мотивами гибели, унылого увядания наполнены его сборники «Вечера» (1887), «Крушения» (1888), «Черные факелы» (1890). В поэзии Верхарна вспыхнули кошмары «сомнамбулических зорь», родились

«дамы в черном» и «черные боги», зажглись «черные факелы» человеческого безумия. Кажется, будто все существо поэта населено чудовищами, терзающими его душу и днем и ночью. Позднее, в 90-е гг., зло в поэзии Верхарна обретает более реальные общественно-значимые черты. «Социальная трилогия» — условное название трех сборников, связанных с темой деревни («Поля в бреду»), образами города («Города-спруты») и будущего (драма «Зори»). Трагическое восприятие действительности, присущее поэту, обернулось в этих сочинениях описанием жизненных кошмаров. Волею воображения в его стихах родился город-спрут, пожирающий своих детей. Создание этого образа обеспечило Верахарну славу поэта-урбаниста<sup>1</sup>, сумевшего за грудой металла и камня разглядеть «душу города» — клубок человеческих страстей и борений:

В городах из сумерка и черни,  
 Где цветут безумные огни;  
 В городах, где мечутся, беснуясь,  
 С пеньем, с криками, с проклятьями, кипя,  
 Как в котле, — трагические толпы;  
 В городах, внезапно потрясенных  
 Мятежом, иль паникой, — во мне,  
 Вдруг прорвавшись, блещет и ликует  
 Утысячеренная душа.  
 Лихорадка с зыбкими руками,  
 Лихорадка в буйный свой поток — меня  
 Увлекает и несет, как камень, по дорогам.  
 Разум меркнет,  
 Сердце рвется к славе или к преступленью,  
 И на дикий зов одинокупной силы  
 Я бегу из самого себя.  
 («Толпа». Перевод М. Волошина)

Другой знаменитый бельгиец **Морис Метерлинк** (1862—1949) вошел в историю европейского символизма прежде всего как драматург. Наиболее плодотворный период его творчества совпал с «гранью веков». Драматургический дебют Метерлинка состоялся с публика-

<sup>1</sup> *Урбанизм* — в искусстве обращение к жизни больших индустриальных городов.



цией пьесы «Принцесса Мален». Восторженные отзывы прессы об этом сочинении мгновенно превратили начинающего автора в известного писателя, а его имя оказалось связанным с рождением символистской «новой драмы»<sup>1</sup>.

«Торжественный диалог живого существа и его судьбы» — так представил «новую драму» Метерлинк в книге «Сокровища смиренных» (1896). Он назвал свой театр «статическим», или «театром молчания». Отдавая дань декадентскому отрицанию традиций, Метерлинк подверг сомнению основы классического драматического искусства. Он пришел к выводу, что истинную трагедию, разыгрываемую на сцене, следует искать не в борьбе одной личности с другой и не в столкновении различных желаний, а «в самом факте жизни», в повседневной трагической ее сути. Метерлинк убежден: не поступок и не крик выражают плач сердца, а молчаливые невидимые страдания человека. Вот почему его пьесы лишены активного внешнего действия. По этой же причине драматург придает особое значение «второму диалогу», когда за оболочкой привычных слов актеров скрывается символистский подтекст, говорящий о постоянной боли души.

Пьесы «Непрошенная», «Слепые», «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид», написанные в начале 90-х гг., подтвердили славу Метерлинка как драматурга нового направления. В его творчестве окончательно утверждается символистская образность, говорящая о фатальной зависимости человека от всемогущей судьбы, играющей им, словно куклой. Так, в драме «Там, внутри» (1894) главным действующим лицом является Смерть. Содержание пьесы говорит о том, что только ребенок не знает страха небытия. Все остальные живут, не задумываясь о неизбежном конце, а значит, жестоко обманывают себя<sup>2</sup>.

Всемогущий Рок, правящий миром, принимает в пьесах Метерлинка разнообразные личины. В драме «Пеллеас и Мелизанда» (1892), позднее увековеченной прекрасной музыкой оперы Клода Дебюсси, судьба выступает в виде всепоглощающего чувства, безотчетного, необъяснимого и мучительного. Любовь юной и прекрасной Мелизан-

---

<sup>1</sup> История «новой драмы» связана с творчеством Г. Ибсена, К. Гамсуна, А. Стриндберга, Г. Гауптмана.

<sup>2</sup> Утонула молодая девушка. Ее семья — отец, мать, ребенок, две сестры — еще не знают о несчастье. Во дворе их дома появляются старик и незнакомец, который нашел утопленницу. «У каждого человека есть немало поводов, чтобы не жить», — говорит старик, испытывающий глубокое сострадание к семье, спокойно сидящей внутри дома. Он заходит в дом и сообщает о случившемся. Пьеса завершается словами: «Ребенок не проснулся!».

ды, жены престарелого принца Голо, к его младшему брату Пеллеасу приводит героев к гибели. В поединке со страстью персонажи пьесы так же беспомощны, как и в поединке со смертью. «*Она не могла жить, она родилась неизвестно зачем, и она умирает, неизвестно почему*», — так говорит врач о болезни Мелизанды, которая, потеряв возлюбленного, зачахла в одночасье от печали и тоски.

Пьеса-сказка Метерлинка «Синяя птица» (1905) особенно популярна в России. В ставшей классической постановке Московского художественного академического театра она лишена мистической двусмысленности и звучит ликующим гимном жизни, красоте, душевному здоровью. Неслучайно этот спектакль считается самым «детским» среди «взрослых» пьес современных зарубежных авторов.

Жизнь многих поэтов-символистов сложилась неудачно: большинство из них не получили признания в своем отечестве (так, Верлен — некоронованный «король» символистов — жил, как нищий, спивался, опускался и умер на больничной койке в полном одиночестве). Некогда «ругательный» термин «декадентство» со временем вышел из употребления, однако открытия символистов в сфере «новой реальности» не пропали втуне. Усилиями бунтарски настроенных творцов в разных странах сложился мощный пласт европейской художественной культуры XX в., получивший название **модернизм**<sup>1</sup>.

Предтечей модернизма в живописи стал **постимпрессионизм**.

Мастера, которых сегодня именуют постимпрессионистами, не имели общей декларативной программы. Их объединяло только отношение к импрессионизму, своему «прародителю», из источника которого каждый художник почерпнул важные для себя творческие идеи.

**Поль Сезанн** (1839—1906) жил в Провансе замкнутой жизнью отшельника, и со временем его имя обросло многочисленными легендами. Лишь в 1895 г. торговец картинами уговорил мастера послать свои работы на столичную выставку. 150 полотен Сезанна потрясли парижан. Он сразу был признан вождем нового поколения живописцев. Сезанн не стремился к «дематериализации действительности», как многие его современники-символисты. Однако реализм тоже был чужд художнику, воспринимавшему мир сквозь призму чистых красок и простых форм. Чуждый всяким декларациям и теориям, Сезанн тем

<sup>1</sup> *Модернизм* (от лат. *modernus* — новый, современный) — общее обозначение различных творческих школ и направлений, претендующих на тотальное новаторство и порвавших с какими-либо традициями прошлого.



Поль Сезанн.  
Натюрморт с драпировкой



Поль Сезанн. Портрет  
мадам Сезанн в оранжерее

не менее оставил несколько замечаний относительно своего метода: «*Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра, надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок*».

Сезанн избегал картин со сложными сюжетами. Чаще всего художник писал портреты друзей, автопортреты, натюрморты. Более всего он был озабочен пластическим богатством предметов и их цветовыми соотношениями. Так, в эрмитажном полотне «Натюрморт с драпировкой» (1899) ясно противопоставлены три элемента — фрукты, полотняная скатерть и изломанная четкими складками штора. Один из самых выразительных образов Сезанна — «Портрет мадам Сезанн в оранжерее» (1891). Пространство в этой картине создается с помощью цвета, органично совпадающего с благородным душевным складом изображенной женщины. Прием абстрагирования от реальности, найденные Сезанном, позднее был развит его многочисленными последователями.

К постимпрессионизму относят и крупнейшего голландского художника **Винсента ван Гога** (1853—1890), одаренного острым чувством трагического. Живопись была для Ван Гога способом воплощения своего внутреннего «я», вместившего боль одиночества, мучительные страдания, проблески радости и надежды. Творческая деятельность мастера охватывает всего 10 лет, протекала она в



*Винсент ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом*



*Винсент ван Гог. Спальня художника в Арле*

невыносимых условиях нищеты и прогрессирующего психического заболевания, порождая приступы отчаяния. Не секрет, что в состоянии безумия Ван Гог отрезал себе ухо, о чем говорит и его известное полотно («Автопортрет с перевязанным ухом»), созданное в 1889 г. Но все перипетии жизни не снижали поразительной работоспособности художника, его энергичной устремленности к самовыражению в творчестве.

Полотна Ван Гога отличаются и экспрессивной нервозностью. Образный строй его полотен звучит как мощный «оркестр» кричащих цветовых диссонансов, гибких беспокойных мазков, сгущенного колорита и динамичных линий. С повышенной эмоциональностью он воспринимал и людей, и природу, и обыденные вещи. Под кистью художника самые простые предметы обретают трагические черты и наполняются горькой безнадежностью («Хижины», 1890; «Спальня художника в Арле», 1888).

В Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве находится знаменитое полотно Ван Гога «Красные виноградники в Арле» (1888). Сочетание чистых пурпурных, буро-красных, киноварных, малиновых, оранжевых, черных и синих цветов создают напряженный колорит картины, привле-





*Винсент ван Гог.  
Красные виноградники в Арле*



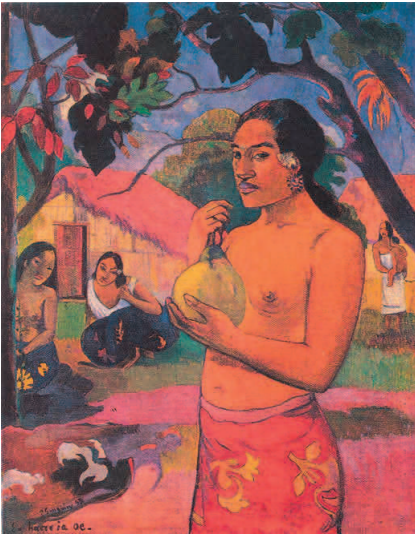
*Винсент ван Гог.  
Ночное кафе в Арле*

кающей почти гипнотической пластической выразительностью. Трагедию человеческой души раскрывает работа «Ночное кафе в Арле» (1888), где мрачная атмосфера передает настроение гнетущего одиночества.

При жизни Ван Гог не пользовался известностью, слава пришла к мастеру уже после его смерти.

Самостоятельным, оригинальным путем шел в искусстве **Поль Гоген** (1848—1903). Его судьба была необычной: в скитаниях провел художник большую часть своей жизни. Живописью он стал заниматься очень поздно, в тридцатилетнем возрасте оставив службу в банке. В поисках собственной манеры письма Гоген обращался то к японской гравюре, то к египетской архаике, то к примитивному первобытному искусству. Наконец он «нашел себя», поселившись вдали от Европы, где под тропическим солнцем Полинезии и Антильских островов, в особенности на Таити, открыл мир красочный и безмятежный. В своих таитянских работах Гоген фиксирует простые и понятные жизненные ситуации и настроения аборигенов, наполняя поэзией, казалось бы, обыденные сюжеты. Особое внимание художник придавал колориту — носителю настроений и ощущений. Первозданная тропическая природа — пурпурно-розовые пески, коралловые рифы, лазурное море — дышит покоем вечности. Столь же торжественно-недвижны персонажи гогеновских полотен — дикари с бронзовой ко-





Поль Гоген. Женщина, держащая плод



Поль Гоген. Две сидящие таитянские женщины

жей, словно застывшие в своих пластичных позах («Женщина, держащая плод», 1893; «А, ты ревнуешь?», 1892; «Две сидящие таитянские женщины», 1892). «Новая реальность» Гогена — это абсолютная гармония человека и природы в том экзотическом мире, куда



Поль Гоген. Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?

лишь изредка доносятся нотки тревожных размышлений о судьбах человечества («Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?», 1897).

**Анри де Тулуз-Лотрек** (1864—1901) вошел в историю постимпрессионизма как тонкий колорист, мастер гибкого энергичного рисунка, автор многочисленных пастелей, эстампов, литографий и афиш, запечатлевших быт парижской богемы. Родом из знатной французской аристократической семьи, он был инвалидом (в детстве сломал обе ноги), найдя отдохновение души в искусстве. Его творчество сформировалось в специфической художественной среде Монмартра и парижского «полусвета». Ироничный наблюдатель, Лотрек зорко подмечал и показной ночной блеск большого города, и его реалии в свете дня — нищету, страдания, несчастья. Имя художника навечно переплелось с пестрой жизнью театров, балаганов, варьете, и, конечно же, знамени-



*Анри де Тулуз-Лотрек. Танец в Мулен-Руж*



того кафе «Мулен-Руж», обитатели которого — танцовщицы, певцы кабаре, «ночные бабочки» — стали моделями его работ.

Успех пришел к живописцу с созданием театральных афиш, превращенных кистью мастера из обычных объявлений в художественные творения, невольно привлекающие взгляд своими яркими, преувеличенно эксцентричными, порой язвительными образами. Исследователи справедливо считают, что с творчества Лотрека началась современная традиция рекламы и крупного городского плаката, «вписанного» в атмосферу бурлящего индустриального полиса.

В Париже на Осеннем салоне 1905 г. были выставлены картины группы художников, удививших искушенную французскую публику резкостью и смелостью сочетания ярких цветов, примитивностью форм. Критик Луи Воксель назвал молодых бунтарей «дикими», вследствие чего все направление получило несколько странное и неуклюжее название «**фовизм**»<sup>1</sup>.

Душой фовизма был, несомненно, **Анри Матисс** (1869—1954) — живописец яркого дарования, наделенный тонким вкусом. Матисс воспринимал жизнь с радостью и оптимизмом, а в творчестве стремился к красочной гармонии и внутренней умиротворенной тишине. Он говорил: *«Картина должна спокойно висеть на стене. Не следует вызывать у зрителя беспокойство и смятение,*

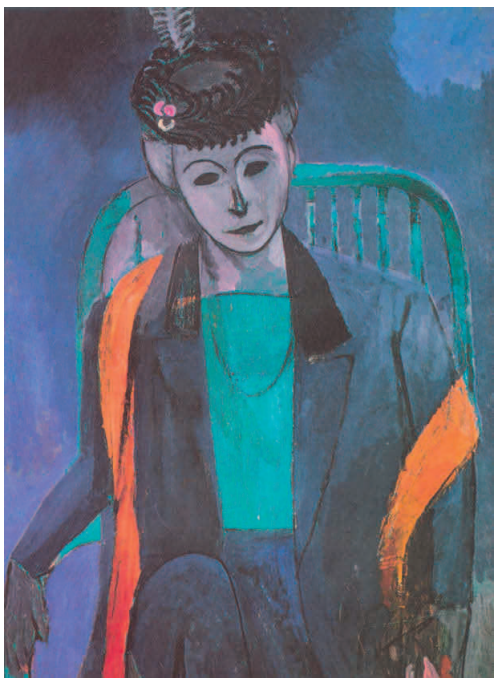
<sup>1</sup> *Фовизм* (от франц. fauve — дикий) — течение во французской живописи, существовавшее в 1905—1907 гг. Фовистов (А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо, А. Дерен, Р. Дюфн, М. Вламинк) объединяло стремление к эмоциональной стихийности открытого цвета и к остроте ритма. Для работ фовистов характерно обобщение объемов, пространства и рисунка.



*Анри де Тулуз-Лотрек.  
Певщица Иветт Гильбер*



*Анри Матисс. Танец*



Анри Матисс.  
Портрет жены художника



Анри Матисс.  
Красная комната

надо осторожно привести его в такое состояние, чтобы он не ощущал потребности раздвоиться, выйти из себя. Картина должна доставить глубокое удовлетворение, отдых и чистейшее наслаждение обремененному сознанию». Освобождая зрителя от тревожащего потока мыслей, художник отказался от многих традиций живописи, от сложных форм и сюжетной повествовательности. Мотивы полотен Матисса удивляют своей простотой: цветы, пестрые ткани, обнаженные или полуобнаженные женщины... Царствует плоскость, объем предметов лишь чуть намечен. Настроение создается с помощью контрастного сопоставления тонов, сочных и ярких. Лаконичная условность и декоративность — так можно охарактеризовать стилистику многих картин художника: «Портрет жены художника», «Розовая скатерть», «Музыка», «Танец». Подобная живопись не рассчитана на углубленное толкование. Она приглашает к созерцанию любимой Матиссом радостной простоты и «чистой» красоты.

Что же заставило критиков и любителей искусства остро реагировать на фовизм? Прежде всего они интуитивно почувствовали главное — углубление разрыва между живописью и видимой реальностью. Предметы окружающего мира не исчезли с полотен фовистов, но они утратили свое смысловое значение, превратились в носителей цвета. Например, в картине Матисса «Красная комната» (1909), вещи, заполняющие пространство, отделены друг от друга тонкими контурными линиями. Они расположены вне законов перспективы, на плоскости, старательно подчеркнутой единством крас-

ного цвета, окрашивающего стены, пол, ска-  
терть, мебель.

К группе фовистов принадлежал **Морис де Вламинк** (1876—1958), творческая манера которого отлична от манеры Матисса. Его полотна отличает повышенная экспрессия, выраженная с помощью цвета — напряженных, резких колористических «аккордов». И портреты, и пейзажи Вламинка — взволнованные, будоражащие, подчеркнута динамичные («Оливы», 1905; «Девушка в шляпе в светло-желтых тонах», 1906; «Деревня», 1918; «Окрестности Шартра», 1930; «Хижины», 1933; «Старое дерево», 1939).

Гораздо ближе Матиссу **Амадео Модильяни** (1844—1920), мастер портрета и обнаженной натуры. Работы Модильяни привлекают изысканной красотой. Лица с миндалевидными глазами, вытянутые пропорции тела, обведенные четким контуром, делают полотна художника легко узнаваемыми. Какие бы настроения ни выражал мастер, его линии безупречно изящны, а красочная гамма радует глаз некрикливыми переливами оранжевого, серого, синего и голубого тонов. Полотна Модильяни «умеют» правдиво «говорить» о глубоко личном настрое художника. Так, в работе «Большая обнаженная» (1913—1914) рисунок «плывет» в каком-то замедленном темпе, уловив и зафиксировав состояние полного покоя, доминирующего в творческом процессе мастера. В картине «Обнаженная» (1920) господствует иное чувство: судорожно сжатое тело обрамлено линией, ломающейся под углом. От образа веет безотчетной тревогой, которую, по всей видимости, испытывал художник в момент создания полотна. Печаль и меланхолия также были

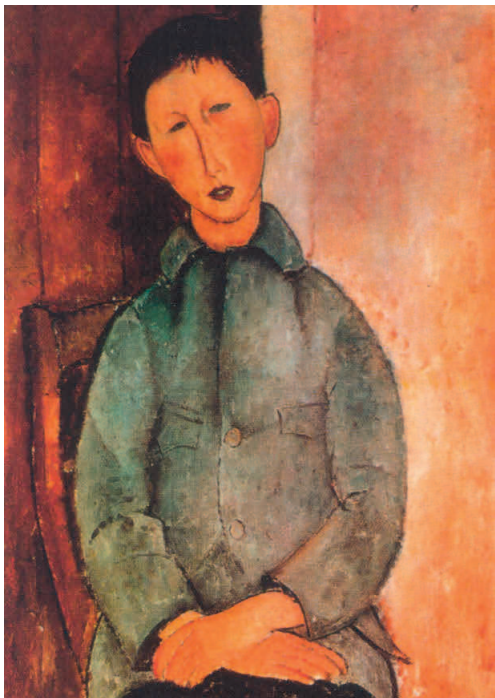


*Морис де Вламинк.  
Девушка в шляпе  
в светло-желтых тонах*

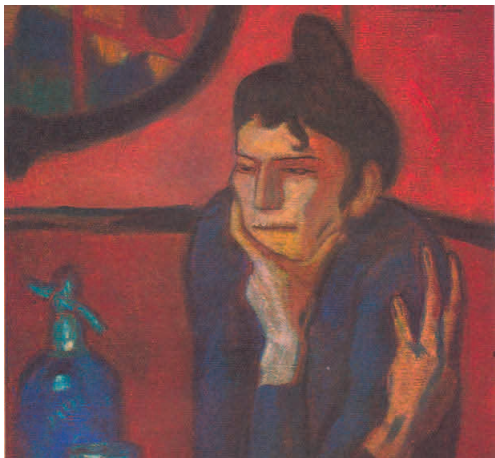


*Амадео Модильяни.  
Большая обнаженная*





Амадео Модильяни.  
Мальчик в синей блузе



Пабло Пикассо.  
Любительница абсента

верными спутниками Модильяни, достаточно взглянуть на его знаменитое творение «Мальчик в синей блузе» (1918).

В еще большей мере отошел от традиционных форм искусства кубизм<sup>1</sup>. Современники видели в кубизме революционный отказ от «условностей оптического реализма» в угоду новому художественному видению действительности сквозь призму геометрических фигур (куб, конус, цилиндр). Название «кубизм» возникло из негативной оценки работ этого направления, названных критикой «скопищем кубиков». Теоретиками и создателями кубизма были Пабло Пикассо и Жорж Брак.

Французский художник испанского происхождения Пабло Пикассо (1881—1973) впервые появился на Монмартре, привычном месте обитания художественной богемы Парижа, в 1900 г. Парижский воздух и общение с выдающимися французскими живописцами благоприятно повлияли на начинающего художника — уже в 1901 г. начался так называемый «голубой период» его творчества. Работы этого времени окрашены в элегические голубые тона, на них появились характерные персонажи: задумчивые женщины, хрупкие болезненные дети, акробаты и комедианты. Обращают на себя внимание печальная сосредоточенность их лиц, невидящие глаза, говорящие о полном смирении, покорности судьбе («Старый нищий с мальчиком», 1903). Среди лучших картин

---

<sup>1</sup> Кубизм (от франц. cube — куб) — течение в изобразительном искусстве первой четверти XX в. Развивалось во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис) и других европейских странах. В основе кубизма — эксперименты с конструированием объемных предметов на плоскости, разложение сложных форм на простые.

этого времени — «Любительница абсента» (1901 г., находится в Эрмитаже). Испитое угловатое лицо, сумрачный опустошенный взгляд, нервные руки с непомерно длинными пальцами выдают трагичность судьбы одинокой женщины, ее внутреннюю ожесточенность.

С 1904 по 1906 г. длится «розовый период» в творчестве художника. В его полотнах зазвучали тонкие поэтические настроения, переданные изысканной гаммой розово-золотистых и серебристо-голубых тонов. Нервный и точный рисунок, которым в совершенстве владел Пикассо, придает его полотнам утонченную неповторимость («Семья комедиантов», 1905).

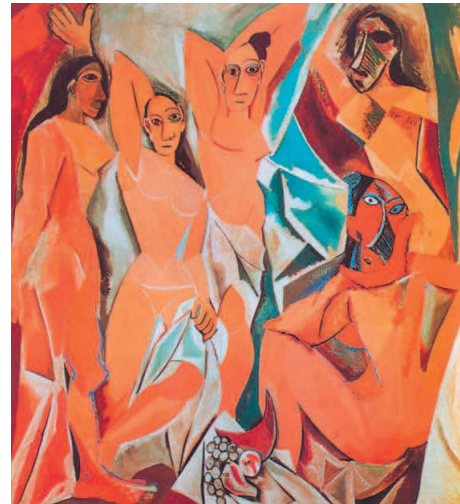
Одна из самых любимых в России картин Пикассо — «Девочка на шаре» (1905 г., хранится в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Тонкая, пластичная, несколько угловатая девочка олицетворяет хрупкость и незащищенность красоты в жестокое мире. Угрюмый, застывший атлет подчеркивает выразительность детского образа.

Наследие Пикассо поражает: как один и тот же художник мог писать в разных манерах<sup>1</sup>. Возможно, это объясняется тем, что непосредственная и по-испански горячая реакция на впечатления жизни заставляли мастера искать все новые формы творческого самовыражения. К 1907 г. художественный язык Пикассо начинает стремительно меняться; чистота и хрупкость исчезают с его полотен, усиливаются приемы деформа-

<sup>1</sup> Этой особенностью Пикассо напоминает другого великого испанца — Ф. Гойю, способного писать одновременно полные трагизма офорты и очаровывающие красотой женские образы.



Пабло Пикассо. Девочка на шаре



Пабло Пикассо. Авиньонские девицы



Пабло Пикассо. Герника

ции образов. Картина «Авиньонские девицы» (1907) открыла **кубистический период** в творчестве художника. Из этого полотна словно «выкачан» воздух, розовые фигуры резвящихся женщин прижаты к плоскости, раздробленной на мелкие планы голубого, синего и коричневого цветов. Гротесковые образы подчеркнута геометричны, необъемны, нарочито заострены.

В 1907 г. в мастерскую Пикассо пришел молодой художник **Жорж Брак (1882—1936)**. Объединив усилия, живописцы разработали основы кубизма, памятуя о том, что еще Сезанн призывал видеть природу сквозь геометрию шара, конуса и цилиндра. Пикассо и Брак были уверены, что, отбросив реалистическую натуру, модель, перспективу, правдоподобие светотеневой игры, геометрически разложив предметы на плоскости, они открыли «первоэлементы» вещей, по-новому взглянули на живопись. Так, в картине Пикассо «Три женщины» (1909) традиционные образы «трех граций» представлены в виде объемно-геометрической конструкции, исполненной в тяжелых темно-коричневых и оливково-бурых тонах.

Позднее Пикассо отошел от «классического» кубизма. Особое место среди его произведений занимает панно «Герника», написанное под впечатлением зверского разрушения испанского города фашистскими бомбардировщиками в 1937 г. Над этой картиной художник

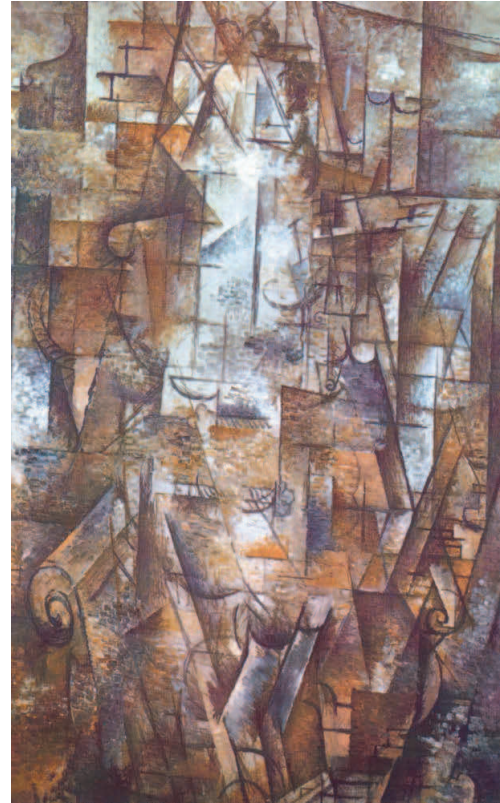


работал очень долго. Он делал множество эскизов, добиваясь изображения, держащего зрителя в эмоциональном напряжении. И достиг искомого эффекта. Полотно громадных размеров (350 × 782 см) кажется бесконечным. Представленные в виде абстрактных символов обезумевшие люди мечутся в судорогах ужаса и страха, взывают о помощи, но ждаты ее неоткуда. Смысловую определенность — «иди и смотри!» — придает картине властная рука женщины со светильником, словно ворвавшаяся в пространство полотна из другого мира. Образы «Герники» излучают ненависть к злу и насилию, предостерегая человечество от грядущих военных катастроф. Пережив две мировые войны, художник создал эмблему жизни — рисунок «Голубь мира», вселяющую надежду на лучшую участь потомков.

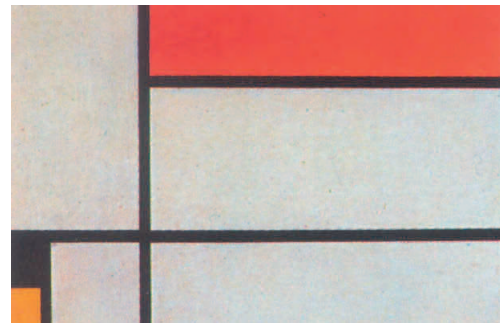
Наиболее крайнее течение модернизма — **абстракционизм**<sup>1</sup> — возникло в 10-х гг. XX столетия. Сложился абстракционизм в живописи, скульптуре и графике, творцы которых отказались от изображения реальных предметов и явлений. Основоположниками течения считаются Пит Мондриан, Василий Кандинский, Казимир Малевич (о двух последних мастерах речь пойдет в третьем разделе, посвященном русской художественной культуре).

**Пит (Питер Корнелис) Мондриан** (1872—1944) родом из Голландии, писал абстрактные полотна с 1915 г. Ему принадлежат многочисленные беспредметные композиции без названий, под номерами или бук-

<sup>1</sup> *Абстракционизм* — направление в изобразительном искусстве XX в., отказавшееся от реальности, как предмета творчества. Возникло в 10-х гг., наибольшее распространение получило в 40—60-х гг.



Жорж Брак.  
*Портрет женщины в кресле*



Пит Мондриан.  
*Картина 1*

вами. Художник утверждал, что *«нет ничего конкретнее, чем линия, цвет, плоскость»*, придавая при этом особое значение равновесию вертикалей и горизонталей. Многие полотна Мондриана представляют собой комбинации прямолинейных геометрических фигур, раскрашенных в основные цвета спектра — синий, красный, желтый, дополненные, по мысли художника, «нецветами» — черным, белым и серым, и разграниченные черной контурной линией. Создавая «новую образность», Мондриан желал выразить мистическую «чистую реальность», свободную от каких-либо привнесенных человеческих переживаний и эмоционального восприятия мира.

Как мы убедились, абсурдный мир без Бога, где, как утверждал еще Ф.М. Достоевский, «все дозволено», предстает в модернистской интерпретации в виде уродливых, распадающихся на куски, лишенных цельности образов. Особый символический смысл дисгармонии Вселенной запечатлел **сюрреализм** (от франц. *surreulisme* — сверхреализм), провозгласивший источником искусства подсознание человека, его сновидения, галлюцинации, инстинкты, освобожденные от контроля разума. Теоретиком, или «папой», как тогда говорили, сюрреалистов стал французский поэт и врач-психиатр **Андре Бретон** (1898—1965) — личность деятельная и фанатично убежденная в своей правоте. В манифестах сюрреалистов, которые издавал Бретон вместе со своими сподвижниками с 1924 г., в частности, говорилось: *«Сюрреализм не побоялся стать догмой абсолютного бунта, тотального неподчинения, саботажа, возведенного в правило, и если он чего-либо ожидает, то только от насилия. Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу»*.

Освобождение от морали и призывы к бессмысленному насилию — характерный итог духовных исканий сюрреалистов, в творчестве которых во весь голос заговорила языком искусства знаменитая теория психоанализа Фрейда и философский фрейдизм. Здесь необходимо сделать специальное пояснение.

Австрийский психолог **Зигмунд Фрейд** (1856—1939) открыл для науки подсознательные, инстинктивные области человеческого «я». Он утверждал, что низменные сексуальные влечения индивидов, «загнанные» контролем разума и нравственными «табу» вглубь подсознания, являются как фундаментом жизнедеятельности, так и основным стимулом творчества.



Завороженный научными доказательствами фрейдизма, Бретон призвал художников по-новому высветить «сверхреальность», скрытую в тайниках подсознания. Он рекомендовал начинающим авторам «абстрагироваться от внешнего мира», писать автоматически и быстро, «без заранее намеченной темы», освободив себя от какого-бы то ни было контроля со стороны рассудка. В 1924 г. сюрреалисты откликнулись на смерть Анатоля Франса безобразным памфлетом «Труп», где возвестили о «празднике похорон» таких «преступников», как логика, реализм, роман. В качестве примера умершего искусства в памфлете приведен отрывок из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»; в качестве образца нового творчества — сюрреалистическое «стихотворение», составленное из отрывков вырезанных из газет заголовков.

Первым «классическим» сюрреалистическим произведением Бретона стали «Автоматические поля» (создано совместно с Ф. Супо). Крайне бессвязное сочинение дробится на детали — «обломки» мыслей, в которых доминируют произвольные ассоциации. Многие образы откровенно эротичны; в других отражаются грезы или сновидения. Приведем отрывок из стихотворения «Занавески»:

Ловушки души после гашения калорифера  
 белого меридиан таинств  
 Шатун корабля  
 Занавеска  
 Красивые водоросли севшие на мель  
 имеются всех цветов  
 Содрогания возвращаясь вечером  
 Две головы как чаши весов

*(Перевод Л. Андреева)*

В литературе сюрреализма свой след оставили французские писатели Луи Арагон и Поль Элюар, мексиканский поэт Октавио Пас. Однако уже к концу 20-х г. большинство писателей отвернулись от этого экстремистского направления. Но сюрреализм выжил! Он получил новое дыхание в живописи француза Ива Танги, бельгийца Рене Магритта, испанца Сальвадора Дали.

В **сюрреалистической живописи** любая композиция воплощает тот или иной комплекс подсознательного, несет иррациональный смысл. Порой фотографическая точность элементов окружающего мира, взятых в абсурдных сочетаниях, служит основной цели этого



Сальвадор Дали.  
*Постоянство памяти*



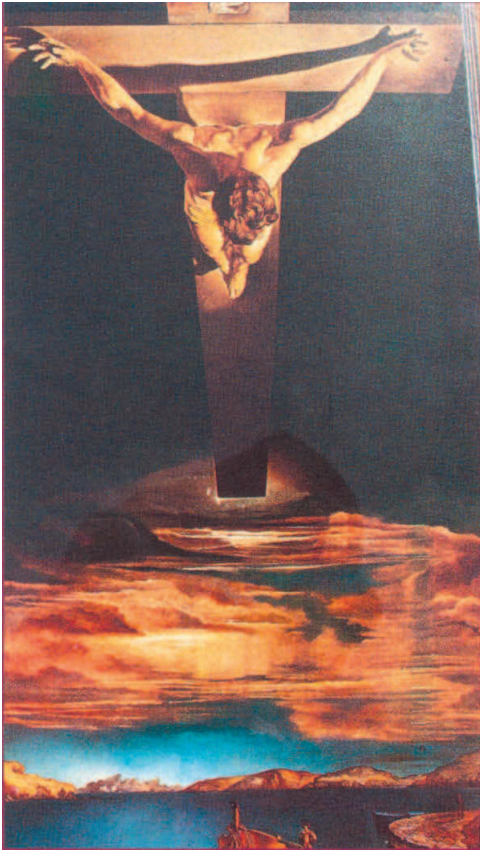
Сальвадор Дали.  
*Предчувствие гражданской войны*



Сальвадор Дали. Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения

искусства — поставить под сомнение привычные (слишком привычные!) представления о реальности. В картинах сюрреалистов твердые предметы растекаются, мягкие твердеют, все живое тронута тленом, гниет и разлагается, а безжизненное обретает признаки бытия. Нередка художники эстетизируют «сладострастные объятия смерти» и воспевают эротику в ее самых физиологичных формах.

В творчестве испанского живописца **Сальвадора Дали (1904—1989)** сюрреализм нашел наиболее законченное и талантливое выражение. Этот человек некогда был изгнан из дома, много бродяжничал, сидел в тюрьме. В своей среде слыл мистификатором и любителем парадоксов. Со временем он стал самым знаменитым представителем современной живописи, за картины Дали платили немислимо высокие гонорары. При



Сальвадор Дали.  
Христос св. Иоанна на кресте



Сальвадор Дали. Открытие Америки  
Христофором Колумбом

этом мастер не переставал удивлять своих поклонников экстравагантностью и остроумием. *«Как вы хотите понять мои картины, когда я сам, который их создаю, их тоже не понимаю»*, — таков был ответ Дали на вопрос о «загадках» его полотен.

Как художник Дали очень разносторонен, неистощим на диковинные выдумки. Он с поразительной легкостью писал огромные полотна, оформлял театральные постановки и кинофильмы, сотрудничал с домами моды, рисовал витрины и создавал интерьеры магазинов. Его работы выполнены не только технически безупречно, но и с явным математически точным расчетом аналитика, имеющего пре-





Сальвадор Дали.  
Рождение божества



Сальвадор Дали.  
Лов голубого тунца

красное представление о психологии восприятия публикой того или иного сюжета. Ряд полотен Дали передает напряженную обстановку усиливающегося атомного психоза 40-х гг. («Атомный Нерон»). Известность Дали принесли такие его картины, как «Распльвшееся время» (1930), «Постоянство памяти» (1931), «Открытие Америки Христофором Колумбом» (1959), «Рождение божества» (1960) и др. Очень эффектны огромные полотна художника, посвященные религиозной теме («Мадонна порта Лигата», 1949; «Христос св. Иоанна на кресте», 1951; «Тайная вечеря», 1955).

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Вспомните, какие исторические события последней трети XIX — начала XX в. произошли в Европе? Влияла ли нестабильная общественная ситуация на развитие художественной культуры? Какие «пророчества» мыслителей XIX в. сбылись в XX в.?
2. Почему были отвергнуты идеалы романтизма? Какие явления художественного творчества отразили превращение «Робеспьеров в лавочников»?
3. Дайте общую характеристику реализма в литературе конца XIX — начала XX в. Какие писатели этого направления вам наиболее близки?
4. Как вы представляете нетрадиционные направления в европейском искусстве конца XIX — начала XX в.? Что такое декадентство?
5. Расскажите о сборнике стихов Шарля Бодлера «Цветы зла». Какой смысл заключен в этом необычном названии? Почему Бодлера принято считать предшественником символизма?
6. Стихотворение Поля Верлена «Ночное зрелище» начинается следующими строками:

Ночь. Дождь. Вдали неясный очерк выбит;  
В дождливом небе старый город зыбит  
Разводы крыш и башенных зубцов.  
Пустырь. Костыль с тенями мертвецов,  
Без угону пляшущих чакону,  
Когда с налету их клюют вороны,  
Меж тем как волки пятки им грызут.

*(Перевод Б.Л. Пастернака)*

Какое мироощущение скрыто в приведенных строках?



7. Прочитайте отрывок из стихотворения Артюра Рембо «Офелия»:

*На черной глади вод, где воды спят беспесечно,  
Огромной лилией Офелия плывет,  
Плывет закутана фатою подвенечной.  
В лесу далеком крик: олень замедлил ход.  
По сумрачной реке уже тысячелетья  
Плывет Офелия, подобная цветку;  
В тысячелетие, безумной, не допеть ей  
Свою невнятицу ночному ветерку.  
Лобзая грудь ее, фатою прихотливо  
Играет бриз венком ей обрамляя лик.  
Плакучая над ней рыдает молча ива.  
К мечтательному лбу склоняется тростник <...>  
И вот поэт твердит, что ты при звездах ночью  
Сбираешь свой букет, в волнах, как в цветнике,  
И что Офелию он увидал воочью  
Огромной лилией, плывущей по реке.*

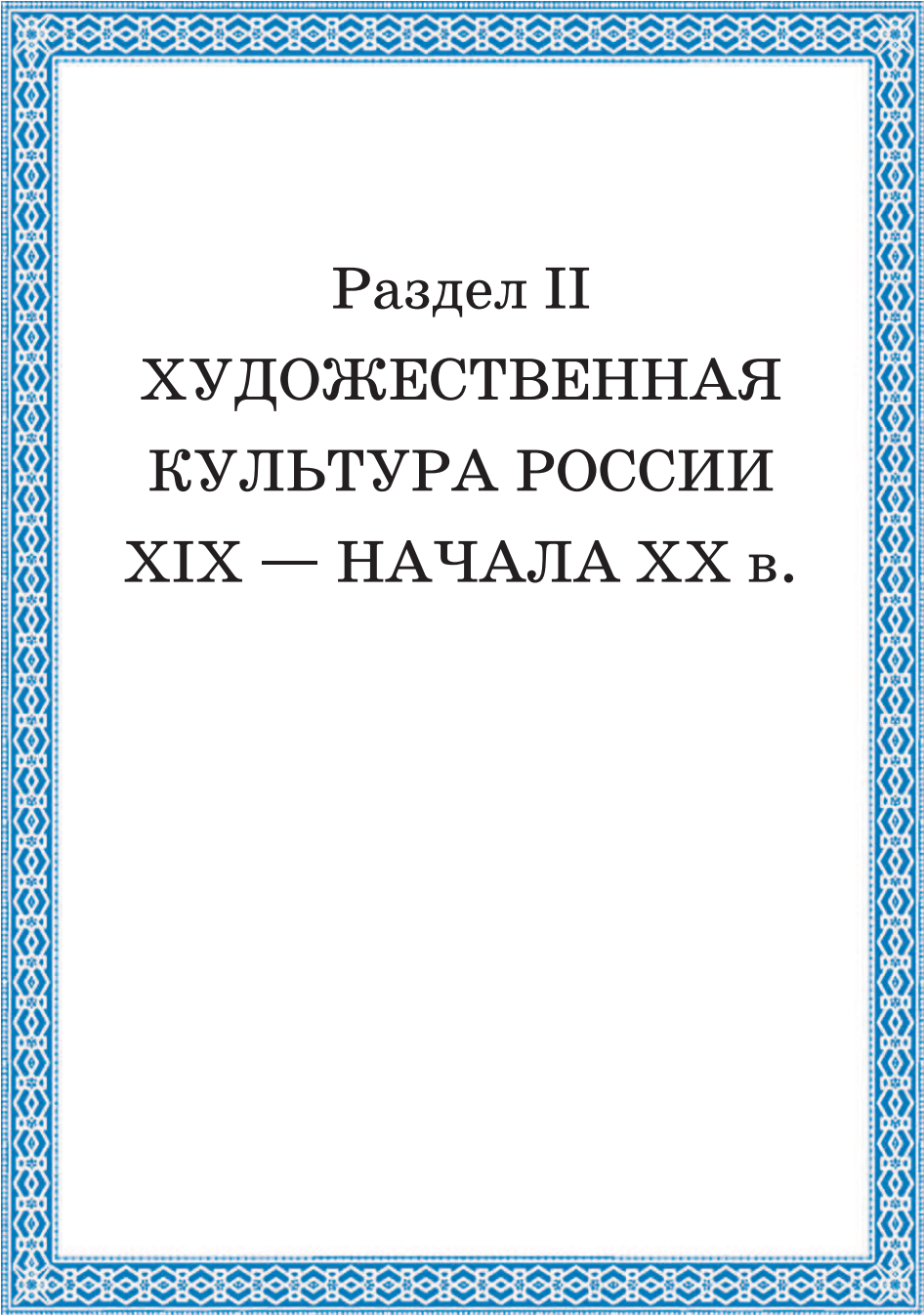
(Перевод Б. Лившица)

С помощью каких символов передает поэт «вечный» шекспировский образ?

8. Почему Малларме считается «королем символизма»? Какие новшества ввел Малларме во французскую поэзию?
9. Что означала «новая реальность» в трактовке Г. Аполлинера?
10. М. Метерлинк был основоположником символистской драмы. Какие пьесы драматурга вы знаете? Почему его театр называется «театром молчания»?
11. Что такое модернизм? Почему постимпрессионистов принято считать предшественниками модернизма? Расскажите о работах П. Сезанна и П. Гогена.
12. В. ван Гог полагал, что время смягчает краски, и призывал «не бояться класть их смело и резко». В письме к

брату и сестре он утверждал, что *«от искусства в наши дни требуется нечто исключительно живое, сильное по цвету, напряженное»*. Как реализованы эти мысли в его живописи?

13. Какие идеи лежат в основе творчества фовистов? Расскажите о картинах А. Матисса. Можно ли считать его полотно «новой реальностью»?
14. Чем вам запомнились образы художника А. Модильяни? Какие настроения привносит мастер в свои полотна?
15. Что такое кубизм? Кто стоял у истоков кубизма?
16. Расскажите о творчестве П. Пикассо.
17. О чем говорят сюрреалистические произведения искусства? Каких художников-сюрреалистов вы знаете?
18. *«Все, что придумали мы, сюрреалисты, уже есть у Рафаэля. Все наши открытия — крохотная, почти неприметная находка художника, сознательно найденная им частица его тайных и явных откровений. Но все в Рафаэле так цельно, так едино и целостно, что мы не видим эту частицу отдельно»*, — сказал мастер парадоксов Сальвадор Дали. Можно ли действительно сравнивать полотна Рафаэля с картинами самого Дали, или слова художника — очередное скандальное высказывание, рассчитанное на активное неприятие и осуждение? Какие работы Дали вам интересны?
19. Какую живопись называют абстрактной? Кто из художников впервые прельстился выразительными возможностями беспредметности?



Раздел II  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА РОССИИ  
XIX — НАЧАЛА XX в.

## Тема 6

---

# Фундамент национальной классики: шедевры русской художественной культуры первой половины XIX в.



И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал...  
*А.С. Пушкин*

Люблю я грусть твоих просторов,  
Мой милый край, святая Русь.  
Судьбы унылых приговоров  
Я не боюсь и не стыжусь.  
*Ф.К. Сологуб*

«Легче, кажется, познать Вселенную, чем Россию», — заметил наш современник, писатель В.Г. Распутин. И продолжил: «Быть русским, да еще русским думающим, — тяжелая судьба, и едва ли когда-нибудь она станет легче». С этих слов мы начинаем разговор о русской художественной культуре XIX в. не случайно. Великое классическое наследие созидалось несколькими поколениями русских художников, каждый из которых всеми силами своей души и таланта стремился понять и познать Россию, ее историческую миссию в судьбах народов мира, ее национальную специфику. Кажется, что наши писатели, живописцы, композиторы, театральные деятели добровольно взвалили на свои плечи непосильную ношу — быть главными духовными наставниками и учителями русского народа, чувствуя себя ответственными за его будущее. Их размышления о пути России были разительно несхожими, порой прямо противоположными. Но в главном творцы классического искусства были едины — в своем желании видеть Родину процветающей и свободной страной, несущей человечеству пример следования евангельским заветам. Неслучайно во все времена процесс нравственного «самопознания», характерный для русской культуры, протекал в попытках ответить на «главные русские вопросы»: что же такое русская мысль (А.С. Хомяков), русское воззрение (И.С. Аксаков), русский ум (А.А. Григорьев), русский народный дух (В.С. Соловьев), русская идея (Н.А. Бердяев). В первую половину XIX в. на этом поле столкнулись в противоборстве два основных потока развития общественной мысли. Их принято называть славянофильство и западничество<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Споры славянофилов и западников начались после выступления П.Я. Чаадаева с критикой исторического опыта России («Философические письма», «Апология сумасшедшего»). Среди славянофилов-философов выделяются имена А.С. Хомякова, братьев И.В. и П.В. Киреевских, К.С. и И.С. Аксаковых, Ю.Ф. Самарина, А.М. Кошелева. К «западникам» примыкали радикально настроенные В.Г. Белинский, А.И. Герцен, историки Т.Н. Грановский и К.Д. Каверин, литераторы и публицисты В.П. Боткин, П.В. Анненков, А.Д. Галахов, И.И. Панаев и другие.



**Славянофильство** — национально-ориентированное, отчасти культурно-охранительное движение в отечественной философской теории. Его представители ценили прежде всего своеобразие исторического опыта России, устойчивые черты национального менталитета, развитое православное сознание народа. Они отвергали мечты о «революционном обновлении России» и «несбыточном равенстве», отстаивая такие непреходящие нравственные ценности, как уважение к православной вере, почитание власти, данной людям Богом, патриархальное «устройство» русской земли. Наследие славянофилов питало творчество тех русских мастеров искусства, что выступали под лозунгами патриотизма, защиты родной культуры от иноземного (прежде всего европейского) влияния.

На другом полюсе мнений — в лагере **западников** — формировались модернизаторские, революционно-освободительные идеалы, направленные на расширение культурного кругозора России, на выход из «тупика» ее национального пути. «Западники», ориентируясь на достаточно общие представления о критериях общественного прогресса, старались разрушить казавшиеся им искусственными границы, отделяющие Россию от цивилизаций европейского образца.

Славянофильство и западничество оказали мощное и непосредственное влияние на развитие русской художественной мысли. Однако нетрудно заметить, что философские «крайности» не слишком вдохновляли творцов русского классического искусства. Живым светочем русской классики был гений А.С. Пушкина, «всемирная отзывчивость» которого была порождена универсальной способностью отражать сквозь призму «русского духа» идеи и образы культур других народов, как восточных, так и западных. Именно равновесие «своего» и «чужого» позволило русским художникам достойно преодолеть ранний опыт «русской европейскости» XVIII столетия и создать шедевры, вошедшие в золотой фонд мировой художественной культуры.

В первую половину XIX в. отношение к европейским традициям у отечественных мастеров было весьма избирательным. Художественная интеллигенция ценила строгость и стройность классицизма, эмоциональную насыщенность и непосредственность чувств романтизма. Прочные позиции завоевал в русском искусстве и реализм. Вместе с тем многие отечественные мастера, по сути, не принадлежат ни к одному из современных им европейских художественных направлений.

«Плетение стилей» — классицизма, романтизма, реализма — характерно для А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, К.П. Брюллова и О.А. Кипренского, М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского. Эти и многие другие русские классики свободно ориентировались в разных стилях, решая в своем творчестве прежде всего те задачи, которые имели национальную и общественную значимость.

Особое место в художественной жизни России первой половины XIX в. занимала **литература**<sup>1</sup>. Литературное слово выполняло в культуре страны миссию не только эстетическую, но и философско-политическую. Современность все прочнее входила в мир поэзии и прозы, стимулируя развитие реалистической образности. Впрочем, романтизму также была отдана дань; у его истоков стоял **Василий Андреевич Жуковский** (1783—1852), создатель философской лирики и великолепных баллад («Людмила», «Светлана», «Ивиковы журавли» и др.). Творчество поэта запечатлело мир неординарной личности декабристской эпохи, убежденной в том, что счастье свое человек создает сам, и ценность человеческой личности определяется не происхождением, чинами или богатством, а нравственной свободой.

Изяществом и особым чувством прекрасного отмечено наследие прямого предшественника Пушкина — **Константина Николаевича Батюшкова** (1787—1855). Его поэзия проникнута радостью бытия. Батюшков воспевает земные наслаждения, которые даруются человеку духовно свободному и независимому. Лирика поэта-декабриста **Константина Федоровича Рыльева** (1795—1826) подчинена политическим идеалам и интересам. Широкую известность получили думы Рыльева «Смерть Ермака», «Иван Сусанин», стихотворение «Гражданин», поэма «Войнаровский», созданные в традициях романтизма, прославляющие гражданственность и жертвенность во имя Отечества.

К самым могучим проявлениям русского духа отнес критик В.Г. Белинский знаменитую комедию **Александра Сергеевича Грибоедова** (1795—1829) «Горе от ума». В ней необычайно ярко отразились типичные противоречия российской жизни — противостояние взглядов консервативного, не слишком образованного московского барства и молодого поколения дворян, исповедующих прогрессивные либеральные идеи.

---

<sup>1</sup> Поскольку русская литература XIX в. достаточно подробно изучается в соответствующем школьном курсе, в данном разделе даны лишь самые общие сведения о писателях, внесших весомый вклад в развитие отечественной художественной культуры.

Безусловно, правы те исследователи, которые начинают отсчет «золотого века» нашей культуры с творчества **Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837)**. Пушкин — это целая эпоха в развитии русского искусства, отголоски которой слышны и сегодня. Его наследие раскрывает богатство национального духовного опыта, прозрения и озарения, глубину интеллектуальной мысли и сердечность чувств русского человека.

О сочинениях Пушкина написано огромное количество книг, статей, учебников, поскольку каждое поколение литераторов пытается открыть «своего Пушкина», еще не прочитанного и не разгаданного. Не повторяя общеизвестных истин, обратим внимание лишь на две темы, зазвучавшие в творчестве поэта и оказавшие огромное влияние на развитие русской художественной культуры последующего времени.

В 1831 г. были опубликованы «Повести Белкина», проникнутые щемящим сочувствием к «маленьким людям». В будущем *тема «маленького человека»* станет одной из важнейших в русской литературе, живописи, музыке, театральной драматургии. Другая пушкинская тема прозвучала в «Евгении Онегине» и связана она с «Татьяны милым идеалом», *с русским типом любви как подвига, как меры жизни и смерти, покаяния и очищения*. Именно такая любовь, самоотверженная и долготерпимая, вдохновляла многих русских художников XIX—XX вв.

Размышления о трагичности человеческой жизни, философско-религиозные искания высших ее ценностей, мучительные сомнения и духовные озарения, протест против дисгармонии «мира сего» и страдания тоскующей по идеалу романтической души — все это сплелось в многогранном творчестве **Михаила Юрьевича Лермонтова (1814—1841)**. Взор поэта обращен то на современность («Герой нашего времени»), то на события российской истории («Бородино»), то на «суровый край свободы» Кавказ («Кавказский пленник»). Не анализируя здесь наследие поэта, выделим главное. Лермонтову было дано острое ощущение контрастных начал бытия, извечного противостояния добра и зла, противоборства гордыни (демонизма) и смирения, милосердия, любви (В.О. Ключевский назвал это чувство «формулой русского религиозного настроения»). Поэтому в его творчестве сочетаются полярные образы страстного бунтарства (поэмы «Мцыри», «Демон») и просветленного духовного умиротворения. Среди лермонтовских стихов-молитв, есть и такие бессмертные строки:

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездой говорит...

Открытие творчества **Федора Ивановича Тютчева** (1803—1873) принадлежит Пушкину. Тютчев был чужд злободневности и «прозе жизни», его муза обращена к «вечным» темам и образам. Именно ему принадлежит удивительно точная, лаконичная и яркая поэтическая оценка «русской идеи»:

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

Фантастику и гротеск, сатиру и религиозную проповедь, суровый морализм и социальные утопии — все это можно найти в творчестве **Николая Васильевича Гоголя** (1809—1852). В 1835 г., будучи автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки», повестей «Миргород» и «Тарас Бульба», Гоголь создал насыщенную гротескными образами комедию «Ревизор», направленную на нравственное перевоспитание русского общества. Размышления о национально-религиозном характере русского человека (поэма «Мертвые души») привели писателя к мысли о праве личности на внутреннюю духовную свободу («Выбранные места из переписки с друзьями»).

Под влиянием сочинений Гоголя сформировались важнейшие установки русского **критического реализма**, эстетика так называемой «натуральной школы» — одного из самых ярких направлений в развитии отечественной словесности 40-х гг. XIX в.<sup>1</sup> Сам термин *реализм* тогда еще не употреблялся, но представления о естественности, «натуральности» отражения действительности в художественных образах уже вполне сложилось. В то время начинали свой путь в литературе великие русские писатели Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, А.И. Герцен, Д.В. Григорович. При всем разли-

---

<sup>1</sup> Впервые понятие «натуральная школа» в негативном смысле употребил журналист Ф.В. Булгарин. В.Г. Белинский, подхватив термин, придал ему иное — положительное — смысловое значение, подразумевая под «натуральностью» реализм и правду жизни.

чии творческих натур, их объединяло общее стремление к правдивому воплощению социальных явлений и людских характеров. Обличение темных сторон российской действительности, обращение к миру «маленького человека», к образам «униженных и оскорбленных» обогатили не только русскую литературу, но и дали новые импульсы развитию всех видов искусства.

Исторические параллели наиболее зримо прослеживаются в развитии литературы и музыки. Так же, как с именем А.С. Пушкина связаны основы русской классической словесности, с творчеством М.И. Глинки (1804—1857) связаны истоки русской музыкальной классики. Так же, как М.Ю. Лермонтов и Н.В. Гоголь, опираясь на пушкинское наследие, раскрыли новые горизонты в развитии отечественной литературы, младший современник и ученик Глинки А.С. Даргомыжский продолжил процесс формирования национальной музыки. И если в истории литературы принято выделять прекрасных поэтов пушкинской плеяды, то в музыке не менее значимо творчество даровитых современников Глинки — А.А. Алябьева, А.Н. Верстовского, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилева — творцов русского классического романса.

Перефразируя известные слова о Пушкине — «солнце русской поэзии», — **Михаила Ивановича Глинку** (1804—1857) часто называют «солнцем русской музыки». Его творчество, основанное на духовных традициях русской культуры, определило пути развития музыкального искусства России XIX в. Продолжая дело своих прямых предшественников, композиторов эпохи Просвещения (Березовского, Пашкевича, Фомина, Бортнянского и др.), Глинка возвысил русскую музыку до вершинных достижений мирового искусства, придал идее национального музыкального самовыражения общечеловеческий характер.

Композитор всегда был «вне политики», но все же события Отечественной войны 1812 г. и трагедия декабристов не могли не тронуть его сердце. Глинка считал своим высшим долгом возвеличить в музыке образ русского народа, показать его духовное богатство и лучшие нравственные качества. Идеалом красоты для композитора была русская народная песня. Широко известны его слова: «*Создает музыку народ, а мы, художники, ее только аранжируем*». Вслушиваясь с детства в родные напевы, композитор позднее обобщил их в своих сочинениях — операх, симфонических увертюрах, романсах. В на-



родных песнях Глинка, подобно А.Н. Радищеву, услышал не только приятные слуху мелодии, но и воплощение внутреннего «я» нации.

Глинка родился в селе Новоспасское Смоленской губернии, и его детские годы протекали в провинции. Серьезно заниматься музыкой он стал, будучи учеником петербургского Благородного пансиона. В то время профессиональных музыкальных учебных заведений в России еще не было, и будущий композитор брал частные уроки у иностранных музыкантов, среди которых был и знаменитый фортепианный педагог Дж. Фильд. Одно время воспитателем Глинки был друг Пушкина В.К. Кюхельбекер.

Известность пришла к композитору в конце 20-х гг. с созданием романсов на стихи А.С. Пушкина. Мелодии Глинки («Не искушай», «Не пой, красавица, при мне» и др.) зазвучали во всех петербургских салонах. Но пришедшая слава не обольщала композитора — он понимал необходимость продолжения профессиональной учебы. Четыре года, проведенные Глинкой в Европе, и занятия со знаменитым берлинским педагогом З. Деном принесли свои плоды. Глинка вернулся в Россию зрелым музыкантом и приступил к сочинению оперы «Жизнь за царя» (сюжет был подсказан В.А. Жуковским, либретто создал «усердный литератор из немцев» барон Г.Ф. Розен<sup>1</sup>).

Премьера «Жизни за царя» состоялась 27 ноября 1836 г. Эта дата вошла в историю русской культуры как день рождения национальной музыкальной классики. Свою первую оперу Глинка назвал «отечественной, героико-трагической». Сочинение посвящено глубоко патриотической теме: герой гибнет, защищая Россию. В основу сюжета положен реальный исторический факт — подвиг костромского старосты Ивана Сусанина, спасшего ценой своей жизни царя Михаила Романова и его семью от расправы польских шляхтичей.

Идея народного подвига и беззаветной преданности Отчизне звучна многим героико-патриотическим страницам отечественного искусства. До Глинки к трагическим событиям Смуты начала XVII в. обращались многие авторы, но ни одному из них не удалось, подобно Глинке, передать «сонастроенность» души простого крестьянина с теми глобальными историческими задачами, которые решала в то время Русь, расстающаяся со своим средневековым прошлым и уве-

---

<sup>1</sup> В СССР опера шла с текстом С.М. Городецкого под названием «Иван Сусанин». Это название, как и текст, многие театры сохраняют и сегодня.

ренно глядящая в будущее. Образ Сусанина в музыке лишен какой-бы то ни было искусственной значительности. Глинка, работая над оперой, сделал в плане сценария характерную пометку: «Роль Сусанина вообще написать как можно проще». Следуя этому замыслу, он наделил своего героя вполне реальными чертами, живыми человеческими чувствами. При этом образ Сусанина не утратил истинного нравственного величия и трагизма.

Народные сцены, обрамляющие оперу, поражают своей монументальностью и напоминают огромные старинные фрески. Шедевром эпилога является хор «Славься», выражающий чувство всенародного ликования и торжества победы над захватчиками.

Другая вершина творчества М.И. Глинки — опера «**Руслан и Людмила**». Ее премьера состоялась ровно через шесть лет после премьеры «Жизни за царя», 27 ноября 1842 г. В основу сюжета положена юношеская поэма Пушкина, вдохновленного образами древнерусских сказок и «преданий старины глубокой». Не меняя канвы пушкинского текста, Глинка внес в него некоторые изменения: снял налет шутливой иронии и наделил своих героев глубокими и сильными характерами. Полнее, чем в поэме, в опере показаны великолепие и пышность древнего Киева; и если у Пушкина описание княжеского пира занимает всего 17 строк, то у Глинки этот праздник стал грандиозной массовой сценой.

«Руслан и Людмила» — первая в русской музыке эпическая опера, созданная в традициях русских былин. Композитор не сталкивает, но сопоставляет силы действия (положительные герои, несущие добро и любовь) и силы противодействия (злая фантастика) на основе неспешного развертывания событий, запечатленных в законченных музыкальных картинах.

**Оркестровое наследие** Глинки невелико по объему. В ряду сочинений для симфонического оркестра — «Камаринская», «Арагонская хота», «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», «Вальс-фантазия». И каждая из этих программных пьес является шедевром русского классического симфонизма.

**Александр Сергеевич Даргомыжский** (1813—1869) принадлежит к младшим современникам Глинки. Размышляя о творчестве этого мастера, приходишь к выводу, что самые значительные его достижения связаны с синтезом речевых и музыкальных интонаций. Опираясь на слово, на конкретный эпизод из жизни или театральную сцену

ку, композитор находил средства их реалистического «прочтения» в звуках. Неслучайно своеобразным манифестом творчества Даргомыжского считаются его слова: *«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»*. Под правдой композитор понимал точную передачу внутренних состояний человека в его музыкальном «портрете».

Большое место в наследии Даргомыжского занимает камерная вокальная музыка, им написано около 100 романсов и песен. Даргомыжского вдохновляла поэзия А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.М. Языкова, А.А. Дельвига. Многие романсы композитора отмечены чертами благородной сдержанности чувств («И скучно, и грустно», «Мне грустно» и др.). Особое место в его творчестве занимают сатирические песни на стихи поэтов-«искровцев»: «Старый капрал», «Червяк» (стихи П.Ж. Беранже в переводе В.С. Курочкина), «Титулярный советник» (стихи П. И. Вайнберга). В них затронуты самые болезненные общественные проблемы — социальное неравенство, духовное рабство, униженное и бесправное положение «маленького человека».

Первой русской оперой после «Руслана и Людмилы» критика называла оперу Даргомыжского «**Русалка**» (1855), созданную на основе неоконченной пьесы Пушкина. История крестьянской девушки, соблазненной и брошенной богатым князем, предстает в музыке как глубокая трагедия, где сталкиваются по-шекспировски сильные страсти.

Роль Даргомыжского в истории русской художественной культуры чрезвычайно велика. Не обладая масштабностью гения, этот мастер расширил и углубил те высокие принципы реализма и гуманизма, которые подхватили композиторы последующих десятилетий.

Если литература и музыка являли отход от классицистских традиций XVIII в., **архитектура** продолжала развиваться в русле классицизма, углубляя то лучшее, что было найдено в предшествующую эпоху. Поэтому первую треть XIX в. в зодчестве России именуют периодом **зрелого («высокого») классицизма**, или **русским ампиром**.

Пожалуй, никогда ранее строительство двух столиц — Петербурга и Москвы — не приобретало такого размаха, как в то время. Строились, причем очень интенсивно, и губернские города. На протяжении нескольких десятилетий стиль архитектуры в принципе не менялся, но в этом единстве не было однообразия. Зодчие находили все новые и

---

<sup>1</sup> «Искра» — еженедельный сатирический журнал революционно-демократического оппозиционного направления. Издавался в 1859—1873 гг. в Петербурге поэтом В.С. Курочкиным и художником-графиком Н.А. Степановым.

новые градостроительные решения, подчиняя их эстетическим представлениям о классической красоте и композиционной логике. В Петербурге завершается формирование основных площадей — Дворцовой, Адмиралтейской, Сенатской. Пострадавшая от пожара 1812 г. Москва обновляет Красную площадь, благоустраивается и вся территория вокруг Кремля. Быстро растут особняки и восстанавливаются в более привлекательном виде старые московские дома.

Одаренным мастером, осуществившим в русской архитектуре переход от XVIII к XIX в., был **Андрей Никифорович Воронихин** (1759—1814). Главным делом его жизни явился Казанский собор в Петербурге (1801—1811). Зодчий задумал этот храм как дворец с большой колоннадой, которая образовала на Невском проспекте, главной магистрали города, полукруглую площадь. В то время когда сооружали Казанский собор, в северной столице активно трудился швейцарский зодчий **Тома де Томон** (1760—1813). Томон приехал в Россию вполне сложившимся профессионалом, имеющим опыт работы в Италии и диплом Парижской академии. Славу Томону на берегах Невы принесло сооружение петербургской Биржи (1805—1810), расположенной на стрелке Васильевского острова. Биржа изменила облик столицы. Четко очерченное, окруженное со всех сторон колоннами, здание как бы соединило в единый ансамбль дома и дворцы набережных Невы, придав центру города завершенный, целостный вид.



*Казанский собор. Архитектор  
А.Н. Воронихин*



*Адмиралтейство.  
Архитектор А.Д. Захаров*

Главной фигурой в архитектуре начала XIX в. считается **Андрей Дмитриевич Захаров** (1761—1811). Выпускник Петербургской Академии художеств и ученик известных французских зодчих, Захаров вошел в историю русской культуры прежде всего как автор проекта Адмиралтейства, строительство которого было завершено в 1823 г., уже после смерти мастера. Композиция здания поражает логичной последовательностью. В П-образную конфигурацию вложены как бы два объема — один внешний, большой, другой внутренний, меньших размеров. Главный фасад вытянулся вдоль образовавшейся Адмиралтейской площади, боковые же фасады направлены к Неве, где они завершаются двумя одинаковыми павильонами. В середине здания — мощный куб с прорезанной в нем аркой, над кубом поднимаются ввысь другие объемы, завершенные гордо взвившимся шпилем, сооруженным еще по проекту И.К. Коробова. Адмиралтейство богато украшено скульптурой (система которой была придумана самим Захаровым) с блеском выполненной ваятелями Ф.Ф. Щедриным, И.И. Тербениным, С.С. Пименовым и В.И. Демут-Малиновским. Подбор сюжетов скульптуры связан с функцией морского ведомства, поэтому виды Петербурга как столицы морской державы соседствуют в ней с образами греческих богов, управляющих стихиями, с аллегориями морей и рек.

После войны 1812 г. когда Россия переживала торжество своей великой победы, выдвигается мощная фигура зодчего **Карла Ивановича Росси** (1775—1849). Свои главные ансамбли мастер создает в течение двух десятков лет, увлекая идеями крупной комплексной застройки и других архитекторов. Среди выдающихся творений Росси в Петербурге: Михайловский дворец (ныне Русский музей), завершенный в 1825 г., ансамбль Александринского театра (1828—1834), комплекс Сената и Синода (1829—1834).

Самым строгим и последовательным приверженцем классицизма в русской архитектуре той эпохи был **Василий Петрович Стасов** (1769—1848). Он построил в Петербурге Павловские казармы на Марсовом поле (1816—1819), Императорские конюшни (1816—1823), триумфальные ворота, соборы, оформил интерьеры Зимнего дворца после пожара 1837 г. и завершил сооружение Смольного монастыря, начатого Растрелли.

В 30-е гг. XIX в. в архитектуре ампира наблюдаются черты кризиса. Интерес к строгости и стройности классицизма был исчерпан, новое же родилось не скоро. В числе самых известных сооружений





*Михайловский дворец в Петербурге. Архитектор К.И. Росси*

этого времени — Исаакиевский собор, возводившийся французским мастером А.А. Монферраном четыре десятка лет — с 1818 по 1858 г. В формах собора преобладают тяжеловесность и помпезность, а многочисленные пестрые декоративные украшения явно препятствуют целостному восприятию художественного образа.

Несколько иную картину являет архитектура Москвы. Здесь специфической чертой градостроительства было соединение новых зданий со средневековыми сооружениями, многие из которых к началу XIX в. пришли в полную негодность, другие же пострадали от пожара 1812 г. Среди московских зодчих выделяется **Осип Иванович Бове** (1784—1834). Он в полной мере обладал масштабным видением городских ансамблей и умел органично включить современную архитектуру в сложившиеся старинные постройки. Первым примером такого соединения стала Красная площадь. При реконструкции она была очищена от мелких лавок и ветхих домишек. На центральной оси Красной площади в знак памяти о событиях 1612 г. установили памятник Минину и Пожарскому (скульптор И.П. Мартос, 1804—1818). Усилиями Бове была увековечена и другая славная победа русских воинов в Отечественной войне 1812 г.: на площади нынешнего Белорусского вокзала возвели Триумфальную арку (позднее перене-



*И.П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому*



*Триумфальные ворота в Москве. Архитектор О.И. Бове.*

сена на Кутузовский проспект), увенчанную шестеркой лошадей (скульптор И.П. Витали).

Скульптура первой половины XIX в. продолжала оставаться частью архитектурных сооружений в соответствии с классицистскими установками Академии художеств, откуда вышли наиболее известные ее представители. В их числе упомянутый выше **Иван Петрович Мартос** (1752—1835) и **Борис Иванович Орловский** (наст. фам. Смирнов, 1792—1838), автор статуй русских полководцев Кутузова и Барклая-де-Толли, установленных перед боковыми проездами Казанского собора в Петербурге. Знаменитым скульптором 30—50-х гг. был **Петр Карлович Клодт** (1805—1867). Славу мастеру принес монументально-декоративный ансамбль на Аничковом мосту в Петербурге (1833—1850). В традиционный для классицизма образ скульптор привнес страстный романтический порыв, стихийную безудержность. Работа Клодта говорит о том, что и в ваянии середины века начинает ощущаться утеря классицистской строгости. Ей на смену приходят идеи, созвучные как романтичному, так и реалистическому направлению в развитии русской культуры. В этом отношении показателен памятник **И.А. Крылову**, завершенный Клодтом в 1855 г. Перед нами не парадный портрет, а, скорее, реалистическое жанровое изображение, увеличенное до размера, подобающего памятнику. Образу, имеющему поразительное сходство с моделью, сопутствуют конкретные бытовые дополнения — изображения животных

на постаменте (выполнены жанристом-рисовальщиком А. Агиным), некогда очеловеченных в бессмертных строках басен.

Путь от «русской европейскости» XVIII в. (творчество Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского и др.) к вершинам отечественной классической живописи XIX в. был отмечен освоением двух стилей — **романтизма** и **реализма**. Их сочетание открыло неисчерпаемые возможности постижения жизни и проникновения во внутренний мир человека.

Мастером, которому было подвластно воплощение высоких духовных порывов своих современников, считается **Орест Адамович Кипренский** (1782—1836). Художник верил в лучшие человеческие качества, в способность личности жить в гармонии со своим окружением. И эту веру он отразил во многих портретах, где запечатлел духовное богатство прекрасных людей вне зависимости от их сословного положения. Таковы изображения Е.С. Авдулиной, Ф.А. Голицына, Е.В. Давыдова, мальчика Челищева, В.А. Жуковского. Лучшим произведением художника считается портрет А.С. Пушкина (1827), о котором весьма довольный поэт сказал:

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

Крупнейшим русским романтическим художником, мастером пейзажа, был **Сильвестр Феодосиевич Щедрин** (1791—1830), сын скульптора Ф.Ф. Щедрина, племянник знаменитого пейзажиста XVIII в. С.Ф. Щедрина. По окончании Академии художеств в Петербурге Щедрин в качестве пенсионера уезжает в Италию, где пишет пейзажи



О.А. Кипренский.  
Портрет мальчика  
Челищева



О.А. Кипренский.  
Портрет Екатерины Авдулиной





В.А. Тропинин.  
*Кружевница*

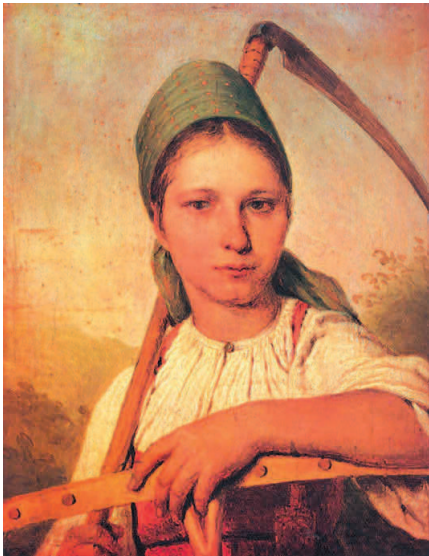


В.А. Тропинин.  
*Портрет Павла Васильева,  
музыканта-любителя*

в классицистском духе. Со временем художник все более проникается идеей передать в красках естественность и цельность окружающего мира. Он первым в русской живописи перешел к опытам на пленэре, стремясь отразить на полотне поэтичность природы и световоздушную среду в ее тончайших серебристых оттенках. Жанровые мотивы, встречающиеся в его работах, всегда как бы растворены в пейзаже, что соответствует представлениям мастера о гармонии взаимоотношений человека с природной средой (серия «Террасы в Сорренто», 1825—1828; «На острове Капри», 1826, и др.).

Крепостное происхождение портретиста **Василия Андреевича Тропинина** (1776—1857) повлияло на его судьбу. Академию художеств в Петербурге по прихоти барина ему окончить не удалось. В работах 20-х гг. художник придерживается традиций классицизма, дополняя их собственным отношением к модели и детально продуманными ее характеристиками (портреты П.А. Булахова, 1823; А.С. Пушкина, 1827; и др.)

В 1823 г. Тропинин получает вольную и вступает на путь свободного художника. Выставив в Академии художеств ряд своих полотен («Кружевница», 1823; «Портрет художника Е. О. Скотникова», 1821; и др.), он становится академиком, но от преподавательской работы отказывается. Оставшиеся годы жизни Тропинин проводит в Москве. Здесь он создает свои лучшие произведения — многочисленные женские образы («Девушка со свечой», «Женщина в окне (Казначейша)», «Девушка с горшком роз» и др.). С большим вниманием и любовью рисовал художник простых русских людей



А.Г. Венецианов.  
*Крестьянка с косой и граблями*



А.Г. Венецианов. *На пашне. Весна*

(«Старик крестьянин», «Ямщик, опирающийся на кнутовище», «Крестьянин, обстригающий костыль», «Странник» и др.) Разнообразие портретной живописи Тропинина не заслоняет главного в его наследии — умения увидеть за самой непритязательной внешностью глубоко нравственный, чистый облик своих героев и героинь, а за «обычным» выражением лица — ум, добросердечность и осмысленное отношение к жизни (портрет Павла Васильева).

Живописец, график и педагог **Алексей Гаврилович Венецианов** (1780—1847) по праву считается родоначальником бытового жанра в русском изобразительном искусстве. Ученик В.Л. Боровиковского, Венецианов начал свой творческий путь с создания портретов крестьян и сцен из их жизни («Гумно», 1823; «Спящий пастушок», 1824; «Крестьянка с косой и граблями», «На пашне. Весна», «На жатве. Лето», 1820-е гг.). Его работы, созданные в российской глубинке (деревня Сафонково Тверской губернии), имели шумный успех. Зрители чутко уловили, что с образами несколько идеализированных крестьян в русское искусство входит новое мощное направление, смысл которого — правдивое отражение жизни, простых людей.





*К. Брюллов. Всадница*



*К. Брюллов. Ю.П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини*

В 1830 г. царь Николай I назначает Венецианова придворным живописцем с хорошим жалованьем. Однако ни исторические, ни мифологические сюжеты художнику не удавались. До конца своих дней он не перестал изображать российское крестьянство, предпочитая простонародные образы официальным направлениям салонного придворного искусства.

Высшие достижения русской живописи первой половины XIX в. связаны с творчеством К.П. Брюллова, А.А. Иванова и П.А. Федотова.

В даровании **Карла Павловича Брюллова** (1799—1825) сошлись мощный темперамент, профессионализм и уникальная работоспособность. Казалось все, что делал художник, давалось ему легко и просто. Однако за гениально легкой кистью скрывались каждодневная привычка к труду, жажда совершенствования и долгое вынашивание замысла.

Судьба Брюллова сложилась так, что, попав в Италию двадцатилетним юношей, он навсегда привязался к этой солнечной стране. Свой последний покой художник тоже обрел на одном из римских кладбищ. Итальянские мотивы звучат во многих его полотнах: «Итальянское утро» (1823), «Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» (1827), «Итальянский полдень» (1827) и др. Великолепным чувством прекрасного проникнуты его портреты-картины «Всадница» (1832), «Ю.П. Самойлова с воспитанницей и арапчонком» (1832—1834), «Ю.П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» (1824) и др.

Главное произведение Брюллова — «Последний день Помпеи». Над этим огромным полотном мастер работал в течение трех



*К. Брюллов. Портрет графини Е.П. Салтыковой*



*К. Брюллов. Портрет сестер Шишмаревых*

лет, с 1830 по 1833 гг. Замысел у художника возник значительно раньше, в 1827 г., после посещения развалин Помпеи, погибшей в результате извержения вулкана Везувия. На первый взгляд работа написана с соблюдением строгих правил классицизма. Однако очевидно, что в сухую схему мастер привнес живое ощущение истории и знание психологии человека. В картине выделены две сферы. Одна из них — слепая стихия, грозный неумолимый рок, сметающий все на своем пути. Вторая — образы страданий, страха, жертвенной любви к ближним.

Силой выразительности и страстности полотно «Последний день Помпеи» произвело на публику ошеломляющее впечатление. Вернувшись на родину, в Петербург, Брюллов познал вкус славы. Он становится самым модным и дорогим художником; его дружбы ищут сильные мира сего и самые знаменитые мастера искусств. Но здоровье Брюллова постепенно ухудшается. Вглядимся в его «Автопортрет», созданный за три года до смерти. Полотно передает облик неординарно-





*К. Брюллов. Последний день Помпеи*

го, умного, но усталого человека, испытавшего искушение славой и оставшегося самим собой.

Современник Брюллова **Александр Андреевич Ива́нов** (1806—1858) при жизни не получил должного признания. По окончании Академии художеств в Петербурге Иванов уехал в Италию, где прожил до конца дней. Он возвратился на родину лишь за полтора месяца до смерти, чтобы вернуть России свое гениальное полотно «Явление Христа народу», которому отдал 20 лет жизни (1837—1857).

В основу картины положено евангельское предание о явлении Спасителя перед людьми, принимающими крещение в водах реки Иордан от новозаветного пророка Иоанна (Крестителя). Известно, что религиозные сюжеты далеко не всегда «удобны» для воплощения в живописи



А.А. Иванов. Явление Христа народу

си, тем более в живописи реалистической. Затаенность, отвлеченность, сокровенность библейских текстов гораздо больше соответствуют символическим изображениям (как, например, в древнерусской иконописи). Это прекрасно понимал Иванов, который и не стремился к реалис-





П.А. Федотов.  
Портрет  
Надежды Петровны Жданович



П.А. Федотов.  
Сватовство майора (фрагмент)

тической «иллюстрации» евангельского текста. Условность пространства полотна и барельефность его образов говорят о мистическом вневременном смысле происходящих событий. Живые же лица героев картины приближают древний сюжет к современному взгляду на людское сообщество, для которого, как и встарь, «нет пророка в своем Отечестве».

Павел Андреевич Федотов (1815—1852) является родоначальником критического реализма в русском изобразительном искусстве. Будучи офицером, он начал рисовать сценки из полковой жизни, батальные эпизоды, карикатуры, портреты. Художнику не приходилось выдумывать темы, он черпал их из жизни, подмечая ее смешные и драматичные «мелочи». Заметим, что сатира Федотова никогда не была злой, а обличительный пафос сочетается в его работах с представлениями о повседневных, порой забавных сторонах действительности («Свежий кавалер», 1846; «Разборчивая невеста», 1847; «Сватовство майора», 1848). Небольшие по размеру портреты художника отмечены поэтичностью образов и чистотой красок (портрет Н.П. Жданович).

Слава Федотова была недолгой. Причастный к делу петрашевцев<sup>1</sup>, он подвергся гонениям со стороны цензуры и прессы. Последние годы жизни художник провел в полной нищете, с обострившейся тяжелой психической болезнью. Поздним его работам присущи черты безысходного трагизма («Вдовушка», «Анкор, еще анкор», «Игроки»).

<sup>1</sup> *Петрашевцы* — общество разночинной, революционно мыслящей молодежи в Петербурге. Его члены встречались на «пятницах» у М.В. Петрашевского. Арестованы в 1849 г. (По делу петрашевцев был осужден Ф.М. Достоевский.)



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Какие «главные вопросы» русской жизни стали темой искусства первой половины XIX в.? Какие основные направления в развитии русской художественной культуры этой эпохи вы можете назвать? Актуальны ли проблемы, волновавшие русское общество того времени, в наши дни?
2. Расскажите о «пушкинской эпохе» в развитии русской художественной культуры.
3. Сопоставьте содержание приведенного выше четверостишия Ф.И. Тютчева с идеей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Каких позиций по отношению к историческому пути России придерживаются эти авторы?
4. Охарактеризуйте «гоголевский период» в развитии русской литературы. Кто из русских художников и композиторов был близок идеям «натуральной школы»?
5. Расскажите о творчестве М.И. Глинки. Какие сочинения наиболее ярко характеризуют классика русской музыки?
6. Музыкальный критик XIX в. В.Ф. Одоевский в статье об опере Глинки «Жизнь за царя» написал: *«С оперой Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период — период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положила руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»*. Поясните, о какой «новой стихии» говорит критик.
7. Как понимать слова А.С. Даргомыжского *«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»*? Расскажите о наследии этого композитора.
8. В чем отличие магистральных путей развития литературы, музыки, живописи первой половины XIX в. по срав-

нению с развитием архитектуры того же времени? Составьте сообщение о наиболее известных русских зодчих этого времени.

9. Кто стоял у истоков русского классического изобразительно-го искусства?
10. Что объединяет В.А. Тропинина с его современником А.Г. Венециановым? Расскажите о наследии этих художников.
11. В чем уникальность творчества К.П. Брюллова? Составьте рассказ о содержании полотна «Последний день Помпеи».
12. Сравните творческие индивидуальности А.А. Иванова и П.А. Федотова. Какие течения в развитии русской культуры выразили эти художники?
13. Русский публицист И.С. Аксаков сказал о Н.В. Гогле так: «...художник, заставивший всю Россию смеяться по своему произволу, был человек самого серьезного характера, самого строго настроения духа..., писатель, так метко и неумолимо каравший человеческое ничтожество, был самого незлобливое нрава и сносил без малейшего гнева, все нападки и оскорбления... едва ли найдется душа, которая бы с такой нежностью и горячностью любила добро и правду в человеке и так глубоко и искренно страдала при встрече с ложью и дрянью человека. Как на нравственный подвиг, требующий чистого деятеля, смотрел он на свои литературные труды...» Подумайте, какие произведения русских мастеров первой половины XIX в. являют пример общественного служения и нравственного подвига?
14. Составьте сообщение о путях развития русской художественной культуры первой половины XIX в., взяв в качестве эпиграфа следующие строки Ф.М. Достоевского: «Притяжение и отталкивание от Европы, а отсюда двойственность русской души, ее интуитивное стремление остаться самостоятельной, принявшей в себя два мира, Восток и Запад...».

## Тема 7

---

# Художественная культура России пореформенной эпохи: вера в высокую миссию русского народа



Как ни тепло чужое море,  
Как ни красна чужая даль,  
Не ей поправить наше горе,  
Размыкать русскую печаль!

*Н.А. Некрасов*

Вся молодая Россия только лишь о вековых  
вопросах теперь и толкует.

*Ф.М. Достоевский*

Пореформенный период, точкой отсчета которого стала отмена крепостного права царским манифестом 1861 г., является уникальным этапом в развитии русской художественной культуры. Никогда ранее искусство не участвовало столь страстно и горячо в социальных и культурных борениях. Никогда ранее слово «народ» не было «ключевым» для творчества русских мастеров. Народничество — это не только наиболее влиятельное общественное течение второй половины XIX в., но и самая распространенная в среде художественной интеллигенции идеология, своего рода образ мыслей. «Хождение в народ» (выражение М.А. Бакунина) стало символом самоотверженности умных и просвещенных людей, готовых к личным жертвам ради процветания своего Отечества. Идеализация крестьянства, сочувствие нищим и бесправным слоям населения, неприятие западноевропейского буржуазного пути развития, вера в «особенную статью» России — все это было общим для народнического движения. Однако «светлое будущее» нашей страны деятели пореформенной эпохи видели весьма по-разному. Обратимся к высшим достижениям русского классического искусства этого времени. Начнем с краткого обзора литературы, творцы которой сумели отразить на страницах своих сочинений не только животрепещущие национальные, но и вечные общечеловеческие проблемы.

**Николай Алексеевич Некрасов (1821—1877)** вошел в историю как «печальник горя народного», как признанный лидер народнической поэзии. Отражая судьбы крестьянства, поэт отождествлял себя с беднейшей Россией, с ее нищетой и неизбывным народным горем («Размышления у парадного подъезда», «Орина, мать солдатская»). Он видел свое предназначение в том, чтобы разбудить крестьянина, дать ему надежду на возможность светлой и безбедной жизни. С творчеством Некрасова в русскую культуру вошел новый образ России — могучей, но одновременно стонущей, страдающей. Любовью к «обильной», «убогой» и «бессильной» русской земле проникнуты его поэмы «Крестьянские дети», «Мороз, Красный нос», «Коробейники». Венчает творчество Некрасова поэма «Кому на Руси жить хорошо»



(1866—1876), раскрывающая читателю красоту духовного мира простого русского человека.

Расцвет классической литературы пореформенной эпохи связан с жанром романа, с произведениями И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого.

Творческие искания **Ивана Сергеевича Тургенева (1818—1883)** начались в 40-х гг. XIX в. Тогда писатель был увлечен народническими доктринами («Записки охотника»). Но ход революционных событий во Франции 1848 г. изменил его позиции. Осознание взаимоисключающего смысла гуманного реформаторского и кровавого революционного путей развития общества стало поводом для размышлений в последующих сочинениях писателя. Тургенев не мог не видеть, как гибнут нравственные ценности, издавна пестуемые русской дворянской интеллигенцией, не мог не замечать, какое важное место занимают разрушительные нигилистические настроения в жизни современного общества («Накануне», 1859). Еще до реформы 1861 г. им был задуман роман «Отцы и дети», раскрывающий со всей обнаженной прямоотой антагонизм дворянских либералов и «новых людей» — революционеров-разночинцев. Позднее писатель вновь и вновь возвращается к теме «поколебленного быта» России, когда «новое принималось плохо, старое всякую силу потеряло». Идейным борениям «шестидесятников» посвящены его романы «Дым» (1867) и «Новь» (1877). Стоит подчеркнуть, что, не видя рационального начала во взглядах разночинцев, Тургенев тем не менее с симпатией показывает человеческие качества молодых ниспровергателей устоев, их смелость, самоотверженность, подвижничество.

Взгляды **Ивана Александровича Гончарова (1812—1892)** также весьма расходились с идеалами разночинной интеллигенции. Он видел будущее России в активной практической деятельности всех членов общества, в реализации таланта умных и образованных русских предпринимателей. Героями его главных романов «Обыкновенная история» (1847), «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869) стали выходцы из дворян, живущие в мире мечты, иллюзий, далеких от действительности. Гончаров подчеркивает в характерах своих персонажей черты барства, избалованности, инертности, паразитизма. В русской литературе наиболее популярного гончаровского героя, Обломова, можно считать последним в череде «лишних» людей. Умение вывести житейские ситуации за рамки обыденности, увидеть за деталями быта

крупные общественно-политические проблемы делает романы писателя актуальными и в наше время.

*«Творят жизнь люди веры. Это те, которые называются мечтателями, утопистами, юродивыми, — они же пророки, истинно лучшие люди и вожди человечества»*, — сказал о **Федоре Михайловиче Достоевском** (1821—1881) В.С. Соловьев. Романы Достоевского — вне времени. Писатель обладал уникальным пророческим даром и особой способностью к анализу движений человеческой психики. В художественном мире его сочинений сплелились в нерасторжимое целое самые жгучие и больные проблемы России с вечными общечеловеческими «проклятыми вопросами» жизни и смерти, греха и покаяния.

Писатель вошел в русскую литературу, минуя период ученической «пробы пера». Реалистическое восприятие действительности освободило его от идеализации бедности. «Маленького человека» Достоевский видит совершенно иным, нежели его великие предшественники, без всякой романтизации и идеализации («Бедные люди», 1846). Неизвестно, как сложилась бы судьба писателя, не познай он, оказавшись на каторге, воочию всю глубину людских страданий. Каторга изменила взгляды Достоевского, утвердив его во мнении, что зло проистекает не только от общества, но прежде всего — от самого человека. В этом он резко разошелся с революционерами-«шестидесятниками».

Писатель был убежден, что его сочинения должны служить пониманию философии человека, его противоречивой духовной природы; следовательно, герои романов должны быть «рупорами определенных идей», которые не всегда разделяет сам автор. Достоевский раскрывает характеры своих персонажей как особые психологические миры, звучащие самостоятельным «голосом» в полифонии других человеческих голосов<sup>1</sup>. Типические ситуации Достоевский видел в сенсационных, катастрофических случаях жизни и в неординарных поступках героев. Заглянуть в тайники души в моменты высшего напряжения и потрясения человека — вот одна из главных задач, которые решал писатель на страницах своих великих романов «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871—1872),

---

<sup>1</sup> Впервые на «полифоничность» романов Ф.М. Достоевского указал М.М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского».

«Братья Карамазовы» (1879—1880). Перефразируя слова, вложенные Достоевским в уста Алеши Карамазова, можно сделать вывод: лейтмотивом сочинений писателя был «русский вопрос», «есть ли Бог и есть ли бессмертие».

Писатель-реалист, создатель своеобразной философии и педагогики **Лев Николаевич Толстой** (1828—1910) видел свое предназначение в критике и пересмотре общественно-исторического и религиозно-этического опыта людей. Блистательный путь писателя в литературе начался с трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» и с «Севастопольских рассказов». С 1863 по 1869 г. Толстой работает над романом-эпопеей «Война и мир». В основе романа лежит глубинная проблема самоопределения неординарной личности в водовороте грандиозных исторических событий. В романе сталкиваются не только две армии и две нации, но и «две правды», которые олицетворяют извечный вселенский конфликт добра и зла.

В сочинении нашли отражение и более «заземленные» философские взгляды Толстого, обусловленные идеализацией патриархального крестьянства России. Писатель, придерживаясь народнических позиций, определяет добродетели своих героев по степени их близости к народным истокам, земле и крестьянской жизни.

Роман «Анна Каренина» (1874—1876) посвящен личной трагедии героини, которая, по мысли писателя, связана с неправильным устройством общества, его безнравственностью. Многослойность этого сочинения не заслоняет лучших страниц, связанных с историей сильного любовного чувства, способного преодолеть все преграды: словесные, психологические, религиозные. Толстой убежден, что любовь, как талант, дается далеко не всем людям. И он защищает право женщины любить и быть любимой.

В последнем романе Толстого «Воскресение» (1889—1899) концентрируются тревожные мысли автора о будущем русского народа. Сочинение насыщено жаждой духовного преображения и отражает высоты и заблуждения толстовского вероучения.

По богатству литературной жизни во второй половине XIX столетия Россия не знала равных. В разнообразном наследии пореформенной эпохи выделяются драматургия А.Н. Островского (1823—1886), проза Н.С. Лескова (1831—1895), сатирические шедевры М.Е. Салтыкова-Щедрина (1826—1889); несколько позднее, в 80—90-е гг., реалистическую линию в развитии русской словесности подхватили

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. На излете XIX столетия особое место в отечественной литературе занимает творчество **Антон Павловича Чехова (1860—1904)**, который стал подлинным «исследователем души» своих современников, открыл новые пути в развитии мировой драматургии (пьесы «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Не менее впечатляющими достижениями отмечено отечественное **изобразительное искусство**, которое, подобно литературе, было непосредственно связано с общественной жизнью, влияло на нее, являясь проводником принципиально важных политических идей и нравственных установок.

Здесь необходимо сделать пояснение. Ко второй половине XIX в. функция живописи в российском обществе коренным образом изменилась. Если ранее она служила идее украшения жизни и была призвана прежде всего радовать глаз гармонией форм и совершенством красочных решений, то в пореформенный период эстетический момент (красота лица, обстановка, туалет уже не считался главным. Художникам казалось гораздо более важным правдиво запечатлеть на холсте мир бедности, бесправия, нищеты, критически взглянуть на традиционную народную жизнь, глубоко выразить чувства и переживания представителей самых разных сословий. Неприятие общественных порядков, способность «заболеть» несовершенством и несправедливостью жизни — все это являлось характерной чертой русской живописи пореформенного периода и говорит о сопричастности ее творцов судьбе России и русского народа. Вера в учительскую миссию искусства и его социальную воспитательную значимость способствовала рождению блестящей плеяды художников — мастеров *классической реалистической живописи*.

У истоков новой художественной школы стоял **Василий Григорьевич Перов (1834—1882)**. Успех пришел к молодому мастеру с созданием картины «Сельский крестный ход на Пасху» (1861), а за дипломную работу «Проповедь на селе» по окончании Московского училища живописи, ваяния и зодчества он получил большую золотую медаль и право на заграничное пенсионерство. Живя в Париже, художник создал свои лучшие полотна, пронизанные состраданием к обездоленным соотечественникам («Проводы покойника», 1865;



*В.Г. Перов. Последний кабак у заставы*

«Тройка», 1866; «Утопленница», 1867; «Последний кабак у заставы», 1866). В 70-е гг. в творчестве Перова обличительные, социально значимые образы уступают место бытописанию («Птицеловы», «Рыболов», «Охотники на привале»).

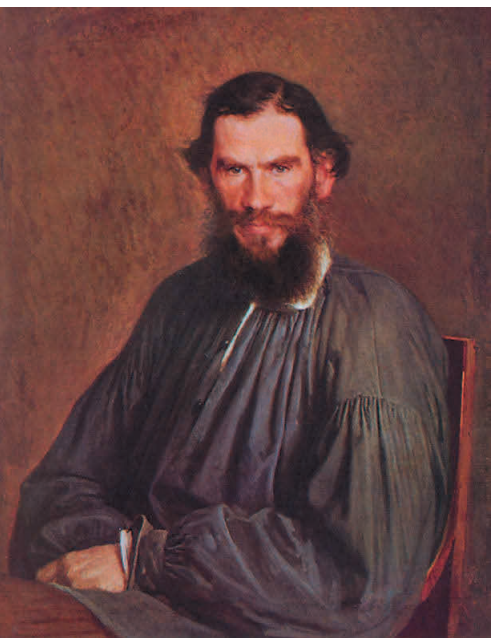
Огромную роль в развитии реалистического изобразительного искусства той эпохи сыграло объединение «**Товарищество передвижных выставок**», представители которого вошли в историю русской культуры под именем художников-передвижников.

История «Товарищества передвижных выставок» начинается в 1857 г., с так называемого «бунта четырнадцати». Группа выпускников петербургской Академии художеств во главе с И.Н. Крамским





И.Н. Крамской. Неизвестная



И.Н. Крамской. Л. Толстой

отказалась выполнить дипломную работу на мифологическую тему, далекую от российских проблем. Студентам пришлось покинуть Академию и создать независимую Артель художников (по типу коммуны, описанной в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать»), из которой позднее выросло «Товарищество». (В него в разное время входили Н.Н. Ге, И.Е. Репин, В.И. Суриков, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, И.И. Левитан, В.Г. Перов и другие художники.)

Возглавил содружество передвижников **Иван Николаевич Крамской** (1837—1887). Одаренный живописец, рисовальщик и художественный критик, Крамской отличался широтой взглядов, инициативностью и чуткостью ко всему новому. Наиболее ярко индивидуальность мастера, в отличие от других передвижников, проявилась в жанре портрета. Благодаря чуткому проникновению во внутренний мир человека, Крамскому удалось создать великолепную галерею портретов своих современников. На них изображены люди разных сословий — простые крестьяне («Полесовщик», «Крестьянин с уздечкой»), деятели культуры (П.М. Третьяков, А.С. Суворин), выдающиеся писатели и художники (Л.Н. Толстой, И.И. Шишкин, М.Е. Салтыков-Щедрин, В.Г. Перов). До сих пор взоры зрителей невольно задерживаются на полотне Крамского «Неизвестная», героиня которого пленяет гордой красотой и загадочностью.

В 1872 г. Крамской написал картину «Христос в пустыне», где в облике Иисуса Христа воплотил обобщенный образ человека-мыслителя, озабоченного судьбами мира.



*Н.Н. Ге. Тайная Вечеря*

**Николай Николаевич Ге** (1831—1894) стал членом сообщества передвижников после возвращения из Италии, куда был послан по окончании Академии художеств. За пределами родины мастер написал свое знаменитое полотно «Тайная Вечеря» (1863), где традиционная для академической живописи тема предстает в неожиданном ракурсе — как жанрово-бытовая сцена. По выражению Ф.М. Достоевского, в картине дана «обыкновенная ссора обыкновенных людей». Впрочем, именно эта «обыкновенность» пришлась по вкусу демократически настроенной российской публике, ценившей в те годы обы-



Н.Н. Ге. Что есть истина?



В.Е. Маковский. На бульваре

денность выше возвышенности, а правду житейских ситуаций — выше сложной философичности.

Еще больший успех имела картина Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871). В историческом факте борьбы за власть художник увидел прежде всего возможность показать психологически напряженную сцену столкновения двух разных личностей и противоположных жизненных позиций. Ге никогда не придавал особого значения точной передаче исторических событий. Даже в евангельских сюжетах («Что есть истина? Христос и Пилат», 1890; «Голгофа», 1892 и др.) его волнует прежде всего современное звучание «вечных» тем и образов. Отказавшись от академических канонов, художник наполняет свои полотна экспрессивной взволнованностью, пробуждающей чувство сострадания к Иисусу Христу — невинной жертве, — принявшему смерть во имя торжества высокой идеи.

Устремленность русского классического искусства к воплощению жизненной правды способствовала расцвету *жанровой живописи*. Поразительна широта, с которой художники охватили и запечатлели тогдашнюю действительность! В пестрой, многоцветной панораме



русской жизни, людских нравов, трагических и комических житейских ситуаций выделяются образы крестьян — длиннородых, в лаптях мужиков, повязанных пестрыми платками, в мешковатых одеждах баб, разоренных, с котомками за плечами бедняков, плохо одетых, но веселых ребятишек, прозябающих в городе выходцев из деревни: дворников, кочегаров, сторожей, бурлаков... Не менее достоверны и красочны изображения городского люда: важных купцов, дородных купчих, пышных купеческих дочек, приживалок, свах, ветереных модниц, гуляк, священнослужителей, чиновников... Русские художники не были «копировщиками действительности», безучастными к тому, что происходит вокруг. Не ограничиваясь ролью сторонних наблюдателей, они стремились выразить думы и чаяния народа, его надежды на лучшее будущее.

В начале 60-х гг. жанровая живопись становится небывало напряженной и драматичной. В ней преобладают мотивы разоблачения мрачных сторон жизни, вызывающих у зрителя гнев и возмущение (вспомним полотна В.Г. Перова). В известной картине **Владимира Егоровича Маковского** (1846—1887) «Свидание» страдания простого человека показаны в несколько смягченном виде, хотя очевидно, что мальчику, изображенному на полотне, живется в городе у хозяина несладко: на дворе холодная зима, а он босой стоит на каменном полу. Мать-крестьянка, смотрящая на своего лишенного детства ребенка, переполнена тоской. Она сидит, пригорюнившись, не в силах оторвать взгляд от несчастного малыша.

Печальной судьбе крестьянской женщины посвящена и другая известная работа Маковского «На бульваре» (1886—1887). Правда, конфликт между загулявшим в городе мужем и деревенской бабой воспринимается здесь скорее комически, благодаря уникальному дару художника воспроизводить бытовые ситуации с ласковым благодушием.

Передвижники умели подмечать подробности деревенского быта, знали нравы и обычаи патриархального крестьянства. В картине «Приход колдуна на деревенскую свадьбу» (1875) художник **Василий Максимович Максимов** (1844—1911) представил избу как сцену, observable из зрительного зала, на которой в многофигурной композиции показан ритуал свадебного обряда. Создание подобных «хороших картин» (выражение В.В. Стасова) требовало большого мастерства, точного воспроизведения бытовых деталей и, конечно же,



*К.А. Савицкий. Встреча иконы*

умения видеть жизнь «глазами народа», с присущей ему мудростью, душевной теплотой и терпением. Такова «хоровая» картина «Встреча иконы» (1878) кисти **Константина Аполлоновича Савицкого** (1844—1905). Перед чудотворной иконой собралось множество деревенских людей. Кто-то молится со страстью, с иступлением, кто-то смотрит на святой образ, словно в лицо родному человеку. Крестьяне переданы на полотне удивительно достоверно и с искренним сочувствием. Стоит добавить, что «хоровые» картины стали традицией в русской классической живописи.

Удивительные красоты природы всегда служили источником вдохновения для наших художников. Как сказал Н.А. Некрасов,



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

Поэзией любви к родным просторам проникнуты полотна многих художников XIX в., работавших в жанре пейзажа. Они не воспринимали природу как некий фон, не имеющий отношения к жизни человека. Через пейзаж мастера классической живописи стремились выразить движения души, устремленной, подобно русским далям, в неизведанное, тоскующей по свободе, счастью, любви.

Картина **Алексея Кондратьевича Саврасова** (1830—1897) «Грачи прилетели», продемонстрированная на выставке передвижников в 1871 г., со временем стала считаться образцом пейзажной живописи. Художнику удалось одному из первых в русском искусстве привнести в пейзаж мотивы живых человеческих эмоций.

По-иному видел и чувствовал природу **Иван Иванович Шишкин** (1832—1897). Художник любил подчеркивать былинную мощь русской земли, ее могучую непобедимость («Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», 1878; «Среди долины ровныя», 1883). Пейзажи Шишкина отличаются солнечностью, ясностью, радостным мироощущением («Полдень. В окрестностях Москвы», 1869).

В 1878 г. впервые была выставлена картина «Московский дворик» **Василия Дмитриевича Поленова** (1844—1927). На полотне — «сельская усадьба» в центре Москвы. Поленов с любовной теплотой запечатлел патриархальный быт старой столицы, тихий уголок которой он сохранил для истории.



*А.К. Саврасов. Грачи прилетели*



*И.И. Шишкин. Сосновый бор*



*В.Д. Поленов. Христос и грешница*



*В.Д. Поленов.  
Московский дворик*

Последующие работы мастера «Бабушкин сад» (1878), «Заросший пруд» (1879), закрепили за ним славу одного из лучших русских пейзажистов. Поленов обогатил русское изобразительное искусство христианскими религиозными темами, придав им современное звучание. Среди его многочисленных работ на евангельские сюжеты выделяется монументальное полотно «Христос и грешница» (1886—1887), где мастер заострил нравственно-психологический смысл происходящих событий.

В последние десятилетия XIX в. пальма первенства в портретной живописи, по общему мнению, принадлежала **Илье Ефимовичу Репину** (1844—1930). В число известных мастеров Репин выдвинулся еще в 70-е гг.





*И.Е. Репин. Бурлаки на Волге*

с созданием полотна «Бурлаки на Волге» (1870—1873), где воплотил обобщенный образ русского народа, согнутого тяжким трудом, но не унылого, не несчастного, а покоряющего своей могучей силой. Позднее мастер создал галерею портретов современников. В ней преобладают люди, полные здоровья и силы: все хрупкое, болезненное, слабое не привлекало художника. Понимание Репиным личности изображаемой персоны было всегда точным, а оценки характера — взвешенны и справедливы. Самый знаменитый свой портрет «Протодьякон» (1877) художник написал с чугуевского дьякона Ивана Уланова. Мощный образ огромного грубого мужика воплощен Репиным сочно и ярко. На первый взгляд в портрете вовсе отсутствуют религиозность и смирение. Однако думается, что именно подобные сильные люди были способны на подвижническую смерть



*И.Е. Репин. Мусоргский*



*И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии*

во имя идеи. Портрет напоминает о тех православных священнослужителях, что были в первых рядах на поле брани, и о тех, кто сложил свои головы в период русского раскола.

Перед глазами Репина прошли многие выдающиеся деятели России. Ему позировали политики, писатели, композиторы, артисты и художники, люди различных профессий и званий. Репин никогда не повторялся; он внимательно всматривался в каждый свой персонаж, выявляя его внутреннее состояние, настроение, мысли, оценивая не только телосложение человека, но и его осанку, костюм, манеры. Так, портреты А.Ф. Писемского и М.П. Мусоргского выполнены почти в одно время (1880 и 1881), но они разительно не схожи. Писатель Писемский сидит, ссутулясь и сжавшись в комочек, голова круглая, борода густая, как щетка. Глаза подстать позе — недоверчиво взирают



на зрителя. Композитор Мусоргский изображен с широко раскрытыми голубыми, но какими-то помутневшими глазами. Взгляд его доверчив, но скован внутренним душевным смирением: в то время музыкант был неизлечимо болен и до его смерти оставались считанные дни.

Среди жанровых работ Репина выделяется полотно «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883). В этой «хоровой» картине передана стихийная сила толпы, одержимой общим делом. По традиции времени художник особенно подчеркнул несправедливое разделение людей на нищих, обездоленных, и богатых, сильных, облеченных властью.

Пожалуй, никто из передвижников не раскрыл с такой убедительностью, как Репин, внутренний мир русских революционеров-«шестидесятников» с их пламенной верой в правоту собственных убеждений. Этой теме посвящены три работы мастера: «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди» и «Не ждали» (1884—1888). Наиболее глубоким по замыслу и психологическому строю является полотно «Не ждали», запечатлевшее сцену возвращения народника из ссылки в родной дом. В картине и щемящая боль, и немой вопрос: во имя чего нужно ломать жизнь себе и близким людям? Думается, что Репин не был готов к ответу. Он не судил подвижника идеи, а призывал быть милосердными к тем сынам России, что пожертвовали собой во имя народного блага.

Среди исторических полотен Репина запоминается «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», более известное под названием «Иван Грозный убивает своего сына» (1885). Картина с ее несколько театральной аффектацией вселяет в зрителя ужас и отвращение к кровопролитию.

Совершенно иной мир представлен в картине «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1891), где запечатлен момент коллективного «творчества» удалых вояк, сочиняющих свое знаменитое бранное послание султану Махмуду IV. Атмосфера этого полотна наполнена добрым народным юмором и жизнелюбием.

Выдающиеся достижения русской исторической живописи связаны с искусством **Василия Ивановича Сурикова** (1848—1916). Сибиряк по рождению, художник прекрасно представлял патрирхальные идеалы, формирующие из века в век мировоззрение русского народа. Три выдающихся полотна Сурикова передают переломные моменты истории допетровской, петровской и послепетровской эпох.



*В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни*



*В.И. Суриков.  
Меншиков в Березове*

Первая картина — «Утро стрелецкой казни» (1881). В ней, следуя традициям «хоровой» композиции, художник воспроизводит жизнь разномастной толпы, разделенной на два противостоящих лагеря. Один олицетворяет «Русь уходящую», допетровскую. Второй лишь намечен, хотя победа в социальном конфликте принадлежит именно ему — подчиненным Петру регулярным войскам. Пестрое скопление охваченного ужасом народа изображено на фоне древнего собора Василия Блаженного. Лучи восходящего солнца, пробивающиеся из-за горизонта, заставляют вспомнить знаменитое оркестровое вступление «Рассвет на Москве-реке» к опере М.П. Мусоргского «Хованщина».





*В.И. Суриков. Боярыня Морозова*

Вторая картина — «Меншиков в Березове» (1883) — своеобразный групповой портрет, в центре которого знаменитый сподвижник Петра I, некогда всеильный «полудержавный властелин». Создавая это полотно, Суриков сознательно отступил от некоторых исторических данных. Так, он изобразил «орла Петрова» и его дочерей в дорожных туалетах, хотя известно, что при аресте у семьи отобрали буквально все. Но эта «вольность» дала художнику возможность подчеркнуть трагедию богатейшего человека России, оказавшегося на старости лет в промерзлой избе наедине со своими тягостными думами.

Вершиной исторической живописи Сурикова по праву считается картина «Боярыня Морозова» (1887). Образ яркой раскольницы позволил художнику вновь вернуться к теме «Руси уходящей». Героиня по-



В.М. Васнецов. Богоматерь с младенцем.  
Роспись Владимирского собора в Киеве



В.М. Васнецов.  
Богатыри (фрагмент)

лотна, защищающая идеи старообрядцев, пугает своим фанатизмом. Аскетичная, изможденная, одетая в черное боярыня Морозова резко контрастирует с окружающей ее разномастной толпой. Она не встречает поддержки у большинства людей, а вызывает скорее любопытство и жалость.

В 90-е гг. Суриков, как и многие другие «шестидесятники», освобождается от трагического восприятия народной жизни. В его творчестве начинают преобладать темы, раскрывающие бесконфликтные бытовые ситуации («Взятие снежного городка», 1891) или исторические сюжеты («Покорение Сибири Ермаком», 1895; «Переход Суворова через Альпы», 1899). Последняя крупная работа мастера — «Степан Разин» (1907), декоративность и поэтический настрой которой соответствуют уже наступившему «серебряному веку», привнесшему в живопись много нового.

Среди мастеров, оставивших значительный след в истории русской культуры XIX в., выделяется **Виктор Михайлович Васнецов** (1848—1926). В письме к В.Д. Полену он писал: «Я верю, что нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела, как украшение храма, — это уже поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства...». Сам Васнецов отдал многие годы жизни росписи храмов; в их числе — Владимирский собор в Киеве, где работы велись в преддверии празднования 900-летия Крещения Руси. За 10 лет, с 1885 по 1896 гг., художник выполнил свыше 150 эскизов, по которым было написано 15 «картин» и 30 отдельных фигур, в том числе знаменитую «Богоматерь с младенцем». В иконописи Васнецова органич-



но сплелись традиционные религиозные мотивы с сочным, «ковровым» колоритом, характерным для русского народного творчества, а «вечные» христианские сюжеты зазвучали удивительно по-славянски.

Умение искусно использовать орнаментальность и красочность фольклора придает картинам Васнецова оттенок нарядной декоративности. Самым значительным его творением в светском искусстве стало полотно «Богатыри» (1881—1898), с эпической силой выразившее мощь и непобедимость русского народа. Любимые герои древнерусских былин — Добрыня Никитич, Илья Муромец, Алеша Попович — предстают на нем как воины-охранители, защитники родной земли. Поэзией сказки овеяно полотно «Аленушка» (1881), предвосхитившее «пейзаж настроений», расцветший в русской живописи позднее, в эпоху серебряного века.

Культурные веяния пореформенного периода ярко и своеобразно воплотила **архитектура**, где многолетнее господство европейского классицизма ушло в прошлое. Русские архитекторы не могли не испытать влияния народнических идей, оказавших столь мощное воздействие на всю художественную жизнь России. Поиски национальной самобытности привели к господству архитектурной эклектики — смешению мотивов европейского и древнерусского зодчества.

Одной из разновидностей эклектики был так называемый «псевдорусский стиль» — направление, имитирующее архитектурные элементы деревенских изб с резными украшениями и древнерусское узорочье (например, церковь, построенная в подмосковном имении Абрамцево в 1882 г.). Со временем



*Храм Вознесения  
(храм Спаса "на крови") С.-Петербург.  
Архитектор А.А. Порланд*



*Церковь в Абрамцево.  
Архитекторы  
В.М. Васнецов, В.Д. Polenov*

псевдорусский стиль стали признавать началом возрождения национальных архитектурных традиций. Во многих городах появились сооружения, украшенные, по выражению одного из современников, «мраморными полотенцами и кирпичными вышивками», повторяющими древнерусское узорочье. Таковы, например, здания Исторического музея (архитекторы А.А. Семенов и В.О. Шервуд), Городской думы (проект Д.Н. Чичагова) и Верхних торговых рядов (ныне ГУМ, архитектор А.Н. Померанцев), построенные в Москве в 80—90-х гг.; храм Вознесения «на крови», возведенный в 1882 г. в Петербурге (архитектор А.А. Порланд).

Выдающееся архитектурное творение в русле новой национальной традиции — храм Христа Спасителя в Москве, ставший в центре духовной жизни не только старой столицы, но и всей России. История храма трагична. Начинается она в 1812 г., когда французские войска, покидая Москву, оставили за собой грандиозное пепелище, зияющее на месте жилых зданий, торговых лавок и церквей. Один из очевидцев этого страшного зрелища писал: «Москвы больше нет!». Но, как мы знаем, древняя столица была возрождена буквально из пепла. Восстановительными работами ведал генерал-губернатор Ф.В. Ростовчин, стремившийся отстроить и Кремль, и Китай-город, и храм Василия Блаженного в первоначальном старинном виде. Тогда же в кругах, близких к императорскому двору, родилась идея увековечения подвига русского народа в Отечественной войне, а 25 декабря 1812 г. Александр I издал манифест о возведении храма Христа Спасителя. Строили собор всем миром на добровольные пожертвования. Автор проекта **Константин Андреевич Тон** (1794—1881) придал сооружению облик традиционной для русской культуры пятикупольной соборной церкви, прекрасной в своем грандиозном величии. Первый важный этап строительства был завершён в 1857 г.: собор освободили от лесов и приступили к его украшению — художественной росписи, отделке интерьеров и фасадов. Строительство храма превратилось в своеобразный филиал Академии художеств. Здесь прошли выучку и работали многие выдающиеся зодчие и художники. Большую часть горельефов для фасадов выполнил скульптор А.В. Лугановский. В работе принимали участие скульпторы Н.А. Рамазанов, П.К. Клодт, Ф.П. Толстой; художники А.И. Резанов, Л.В. Даль, И.Н. Крамской, В.И. Суриков, В.П. Верещагин, Ф.А. Бруни, К.Е. Маковский, И.М. Прянишников и другие. Освящение собора состоялось

в мае 1883 г. и было приурочено к коронации Александра III.

Храм Христа Спасителя простоял недолго. В 1931 г. он был взорван и разобран. На месте уничтоженной святыни планировали возвести огромный Дворец Советов, пирамида которого заканчивалась бы статуей В.И. Ленина. Вот как отреагировал на решение советских властей свидетель тех событий поэт Н.В. Арнольд, потомок знаменитого писателя С.Т. Аксакова:

Прощай, хранитель русской славы,  
Великолепный храм Христа,  
Наш великан золотоголовый,  
Что над столицею блистал!

По гениальной мысли Тона,  
Ты был в величии простой,  
Твоя гигантская корона  
Горела солнцем над Москвой.

С тобой умолкли отголоски  
Великого Бородина,  
Исчезли мраморные доски  
И с ними храбрых имена.<...>

Мне жаль художников и зодчих,  
Большой сорокалетний труд;  
И примириться мысль не хочет,  
Что храм Спасителя снесут.

7 января 1995 г., в праздник Рождества Христова, состоялась церемония закладки нового собора Христа Спасителя. Сегодня он гордо парит над Москвой, вселяя надежду на возрождение традиционных духовных ценностей России.



*Храм Христа Спасителя.  
Архитектор К.А. Тон*



*К.Е. Маковский. Явление Богоматери и апостолов преподобному Сергию.  
Эскиз росписи интерьера храма*





*А.М. Опекушин.  
Памятник А.С. Пушкину  
(Москва)*



*М.О. Микешин. Памятник  
«Тысячелетие России» (Новгород)*

Изменение облика русской архитектуры пореформенной эпохи неизбежно сказалось на развитии искусства **скульптуры**. Во второй половине века практически прекратилось финансирование строительства крупных дворцовых и общественных комплексов, сочетающих зодчество и ваияние. Но обрело право голоса направление, связанное с увековечением великих событий в истории России и памяти ее выдающихся сынов. Таковы памятники «Тысячелетию России» в Новгороде (1862) и Богдану Хмельницкому в Киеве (1888) скульптора **М.О. Микешина (1835—1896)**; А.С. Пушкину (1880), Александру II в Москве (1898) и М.Ю. Лермонтову в Пятигорске (1889) скульптора **А.М. Опекушина (1838—1923)**. Крупным мастером ваияния того времени был **М.М. Антокольский (1843—1902)**, тяготевший к историческим темам («Христос», «Смерть Сократа», «Спиноза», «Мефистофель», «Иван Грозный», «Ермак» и др.).

Полно и глубоко духовные искания русского общества той эпохи выразила **музыка**. В музыкальном искусстве выдвинулась блестящая плеяда композиторов, творчество которых вошло в золотой фонд мировой художественной культуры. Возвышению общественного статуса музыки способствовало бурное развитие музыкального образования и просвещения. Еще накануне реформ в Петербурге и Москве было создано Русское музыкальное общество (РМО) — первая крупная концертная организация, которую материально поддерживала императорская семья. Чуть позднее на основе музыкальных классов РМО родились первые русские консерватории: в 1862 г. в Петербурге (основа-



тель и директор А.Г. Рубинштейн) и в 1866 г. в Москве (основатель и директор Н.Г. Рубинштейн). Создатели высших музыкальных заведений руководствовались благородной целью европеизировать и упорядочить музыкальное образование в России, поставить его на крепкую профессиональную основу. Однако далеко не все музыканты приветствовали открытие консерваторий, считая, что их «немецкий дух»<sup>1</sup> несовместим с национальным развитием русской музыки. Приверженцы «почвенной культуры» композитор М.А. Балакирев и хормейстер Г.Я. Ломакин при поддержке критика В.В. Стасова открыли в Петербурге Бесплатную музыкальную школу (1862), где учебная работа, в отличие от консерваторий, играла далеко не первостепенную роль. Бесплатная музыкальная школа давала возможность всем любителям музыки из народа получить элементарные знания и простейшие навыки музицирования. Главным же в ее деятельности было проведение концертов просветительской направленности. Противоречия консерваторий и Бесплатной музыкальной школы смягчились лишь со временем.

Особую роль в музыкальной культуре пореформенного периода играл кружок петербургских композиторов, организованный **Мишием Алексеевичем Балакиревым** (1837—1910), вошедший в историю под названием «**Могучая кучка**» (определение В.В. Стасова). В «Могучую кучку» входили, кроме Балакирева, М.П. Мусоргский, Ц.А. Кюи, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, не получившие до этого профессионального музыкального образования. В лице Балакирева кучкисты нашли требовательного учителя, унаследовавшего традиции Глинки и Даргомыжского и сумевшего передать их своим питомцам. «Могучая кучка» во многом напоминала «Товарищество передвижных выставок»; Балакирев и его ученики находились под сильным влиянием народнических идей. «Кучкисты» свято верили, что национальное русское искусство произрастает из одного корня — народного творчества, и путь русского композитора связан прежде всего с **претворением в музыке образа народа, его истории, его нравственных идеалов и духовных установок.**

Идейным вдохновителем кружка был **Владимир Васильевич Стасов** (1824—1906) — талантливый критик, историк искусства, оста-

---

<sup>1</sup> Система профессиональной подготовки в первых русских консерваториях возникла во многом под влиянием традиций немецкого музыкального образования.

вивший заметный след в археологии, истории, филологии, фольклористике, музыкальной публицистике.

В славной плеяде «кучкистов» **Александр Порфирьевич Бородин** (1833—1887) выделяется своей уникальной одаренностью. Это был не только великий композитор, но и выдающийся исследователь в области органической химии. Раздвоение интересов между искусством и наукой было сутью композитора. Неповторимость его личности заставляет вспомнить титанов итальянского Возрождения и М.В. Ломоносова.

Бородин был незаконнорожденным сыном князя Л.С. Гедианова и простой дочери солдата (имя свое он получил от дворового человека Порфирия Бородина). С молодости будущий композитор тяготел и к музыке, которой занимался первоначально как любитель, и к химии. Еще будучи студентом Медико-хирургической академии в Петербурге, Бородин начал работать в лаборатории знаменитого ученого Н. Н. Зинина, но при этом не бросал композицию, сочиняя то фуги, то песни, то инструментальную музыку. Его жизнь кардинально переменялась в 1861 г., после знакомства с Балакиревым, который принял Бородина в свой кружок и указал на самые важные, «выигрышные», стороны его музыкального дарования. По совету Балакирева Бородин начал писать Первую симфонию, в которой состоялось почти что чудо: в своем первом крупном творении композитору удалось сразу сформировать основы собственного зрелого стиля. В чем они заключались?

Стиль Бородина можно определить понятием «музыкальный эпос». Подобно легендарному Баяну, он обладал поразительным умением неторопливо и подробно осветить в музыке «дела давно минувших дней», рассказать о событиях прошлого с объективностью ученого и вместе с тем художественно ярко и занимательно.

Первая симфония, премьера которой состоялась в 1869 г., имела шумный успех, окрыливший Бородина. Он берется сочинять сразу два крупных произведения — Вторую («Богатырскую») симфонию и оперу «Князь Игорь», сюжет которой был подсказан В.В. Стасовым. Однако научные интересы постоянно отвлекали Бородина от этой работы. В 70-е гг. ему удалось достичь блестящих научных результатов, сотрудничая с Д.И. Менделеевым и А.М. Бутлеровым. Бородин заведовал кафедрой в Медико-хирургической академии, организовал первые в России Женские врачебные курсы, занимался публицистикой. Повседневная общественная и педагогическая деятельность не позво-

ляли месяцами прикасаться к нотной бумаге. Вторая симфония была написана композитором лишь в 1876 г., опера же так и осталась незаконченной (была завершена его друзьями — Н.А. Римским-Корсаковым и А.К. Глазуновым).

В основу оперы «**Князь Игорь**» положен памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Приступая к работе, композитор отнесся к теме с основательностью ученого. Он изучал старинные летописи и даже посетил окрестности Путивля, где разворачивались описываемые в «Слове...» события.

Персонажи древнерусского мира словно оживают в опере. Правда, главного героя композитор представил иначе, нежели в литературном первоисточнике или других летописях, где князь Игорь показан честолюбивым и не слишком умным человеком. В опере Игорь — благородный герой, действующий не из корыстных побуждений, а во славу русской земли (достаточно вспомнить его знаменитую арию с повторяющейся темой «О дайте, дайте мне свободу»). Дополняет и оттеняет образ Игоря нежная, верная, мужественная Ярославна. В ее «Плаче», целиком основанном на тексте из «Слова...», композитор использовал интонации старинных причетов и народных протяжных песен.

Восток и Русь в «Князе Игоре» — два мира, извечно противостоящие, но непрерывно взаимодействующие. Пожалуй, самая популярная музыка оперы сосредоточена во втором, «половецком» акте, где умный и хитрый восточный деспот хан Кончак предлагает Игорю «вечную дружбу» и завлекает его половецкими плясками. Половецкие пляски — большой хореографический номер, обрамленный хором «Улетай на крыльях ветра», всегда вызывает смешанное чувство. Возникает недоумение: почему музыка непревзойденной красоты и силы, составляющая, по сути, кульминацию оперы, отдана половцам? Думается, на этот вопрос мы вряд ли найдем ответ, ведь композитор не успел завершить свое творение. Ясно одно: сцена, где Кончак и Игорь вместе наблюдают за буйным всплеском сладострастной энергии, является гораздо большим, нежели иллюстрацией роскошного ханского быта. Скорее всего, композитор показал здесь ту «губительную прелесть» Востока, что не только волнует, но и губит христианскую душу. Впрочем, если верить тем же преданиям и сказкам, восточное чародейство никогда не могло победить русских богатырей. Финал оперы, где Игорь возвращается в родной Путивль, подтверждает сказанное.

«Мусорянин» — так называли соратники по «Могучей кучке» **Модеста Петровича Мусоргского** (1839—1881) — гения музыкальной классики XIX в., наделенного потрясающим даром передавать в звуках людское горе, страдание, болезненное уродство, живописать такие характерные для русского человека контрастные «состояния души», как тихая покорность и мятежность, наивная вера и необузданное суеверие. Жизнь Мусоргского была полна скорбей и разочарований. Его музыка не нашла должного признания среди современников, и большая часть наследия композитора осталась неизвестной широкой публике. Новаторскую суть музыкального мышления Мусоргского не поняли и не приняли даже самые близкие друзья. Большинство из них считали композитора обычным неудачником, не сумевшим реализовать в творчестве свой великий талант. И лишь в XX в. началось триумфальное «открытие» Мусоргского, в наследии которого новые поколения композиторов стали черпать идеи, некогда опередившие свое время.

Искусство Мусоргского глубоко реалистично. Подобно многим мастерам пореформенной эпохи, он был оппозиционен к окружающей действительности и желал коренным образом изменить жизнь русского народа. Под словом «народ» композитор понимал прежде всего крестьянство, от которого воспринял стремление «жить по совести», сочувствие к бедности, воинственное неприятие социальной несправедливости. Он писал: *«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 для музыкального типа, пока не всю Русию исколоровили чугунки!»*. Именно поэтому композитор отказался от традиционных средств музыкальной выразительности и создал свой неповторимо своеобразный язык, сопоставимый не столько с современной музыкой, сколько с образами Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Перова, Репина, Сурикова.

Мусоргский родился в Псковской губернии, в селе Карево, в имении родителей. Его отец был сыном дворянина и крепостной крестьянки, что дало основание Мусоргскому идентифицировать себя с выходцами из среды простого народа. Родители уготовили своему сыну военную карьеру, и в 13 лет будущий композитор попал в петербургскую школу гвардейских подпрапорщиков, по окончании которой был направлен в гвардейский Преображенский полк. Но вскоре судьба



свела Мусоргского с Балакиревым, который стал его другом и непрекаемым арбитром в первых композиторских опытах. В 1858 г. Мусоргский отказывается от службы в армии, что обрекло его на полудициплярное существование до конца дней. Десятилетний этап — с 1858 по 1868 г. — явился периодом формирования зрелого стиля мастера. Его путь к вершинам мастерства был тернист не только в силу внешних обстоятельств жизни. Видимая мягкость характера композитора скрывала своенравную, страстную натуру, которая была поглощена решением философских глобальных проблем бытия и колоссальных «сверхзадач»: Мусоргский мечтал воплотить в звуках «всю правду жизни», показать средствами музыки духовную суть русского человека, оценить беспристрастным взглядом российскую историю. *«Прошлое в настоящем — вот моя задача»*, — говорил композитор, ступив на путь музыканта-летописца.

Оперу *«Борис Годунов»* на сюжет трагедии А.С. Пушкина Мусоргский начал писать в 1869 г. Работая над либретто, композитор сделал некоторые изменения. Как известно, в сочинении Пушкина большое место занимает развитие боярской интриги. Мусоргский, отбросив историю кремлевских борений, высветил в опере главную идею: несовместимость нравственных позиций русского народа и преступной царской власти. Народ у Мусоргского — главный двигатель истории, народ-творец, народ-судья. И если у Пушкина в конце пьесы «народ безмолвствует», то у Мусоргского в финальной сцене народ восстает и требует справедливости.

В *«Борисе Годунове»* впервые в русской музыке композитору удалось передать не только поведение, но и внутреннее психологическое состояние людской массы, попавшей в водоворот переломных событий Смутного времени. В опере есть народ, униженно молящий Бориса у стен Новодевичьего монастыря принять трон и корону, но заведомо равнодушный к происходящему (*«Митюх, а Митюх, чеве орем? Вона! Почему я знаю!»*). Есть народ, стонущий от голода у собора Василия Блаженного: *«Хлеба! Хлеба!»*. И есть безжалостная толпа в сцене крестьянского бунта под Кромами. Яркую самобытность народным образам придают фольклорные темы и интонации, широко используемые композитором (например, знаменитая песня беглого монаха Варлаама *«Как во городе было во Казани»*).

Герои оперы Мусоргского живут на сцене полнокровной жизнью, меняются, преображаются. Следуя правде истории, Мусоргский по-

казал не только Русь бунтующую, но и Русь молящуюся. Полнее всего религиозный мир выражен через образы Пимена — «монаха трудолюбивого», вынесшего от лица народа приговор царю-убийце Борису, и Юродивого — убогого, но чистого душою человека, нравственно возвысившегося над преступной властью: *«Нельзя молиться за царя-ирода, Богородица не велит»*.

С поразительной психологической точностью воплощены в музыке муки совести трагического героя — царя Бориса. Обратим внимание: на сцене не показано убийство царевича Дмитрия, и загубленный младенец существует лишь в полубезумном сознании царя и в рассказах окружающих его людей. Так что Борис, подобно героям Шекспира, показан не только как злодей, но и как жертва рокового стечения обстоятельств, погубивших сильную, неординарную личность.

В течение 70-х гг. Мусоргский усиленно работает над следующей оперой — **«Хованщина»**, в основе которой — история стрелецких бунтов конца XVII в. В паузах сочинения оперы он создал два песенных цикла на тексты А.А. Голенищева-Кутузова «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», где торжествует главное действующее лицо — Смерть. Последние годы жизни композитора были отягощены болезнью и горькой обидой на современников, не оценивших его музыку. Но творческий потенциал его не иссяк. В числе последних сочинений Мусоргского — фортепианный цикл **«Картинки с выставки»** — одно из самых популярных творений русской программной музыки, созданное под впечатлением работ художника В.А. Гартмана.

Умер Мусоргский в Николаевском военном госпитале (где И.Е. Репин и написал его знаменитый портрет). После смерти композитора оперу «Хованщина» завершил Н.А. Римский-Корсаков; он же сделал новую редакцию «Бориса Годунова», в которой опера в основном и ставилась на сценах.

Творческое наследие самого **Николая Андреевича Римского-Корсакова** (1844—1908) составляет одну из самых прекрасных страниц русской музыкальной классики. Его жизнь была примером сознательного отношения к музыкальному творчеству как к общественно-значимому делу.

Мировоззрение Римского-Корсакова сложилось под влиянием многовековых представлений русского народа о Боге, Вселенной, природе и человеку в их нераздельном единстве. Народную мудрость ком-

позитор постиг сквозь призму русского фольклора — песен, сказок, обрядов. Он поэтизировал народную жизнь и воплотил ее в возвышенно-прекрасных музыкальных образах, утверждая своим искусством вечную истину — торжество добра над злом. Главная часть наследия композитора — оперы. В них действуют цельные, умные, порой наивные герои, не знающие злобы, корысти, зависти. Они олицетворяют лучшие качества души человека, его безграничные творческие возможности, художественную одаренность, стойкость в беде, верность в любви. Слушая музыку композитора, поражаешься органичному сплетению в ней жизненно достоверного и фантастического, людского и «нелюди», иначе говоря, двоемирию. Соединяя сказочное и реальное, композитор воспекает истинные приоритеты народной жизни в гармонии природного и человеческого начал.

Римский-Корсаков родился в городе Тихвине Новгородской губернии, в семье старинного дворянского рода. Его предки дали России отважных военных, поэтому будущий композитор сначала не помышлял об иной профессии. В 1856 г. мальчика определили в морской корпус Петербурга, который он окончил через шесть лет в звании гардемарина. Однако встреча с Балакиревым изменила его судьбу: целеустремленный и образованный молодой моряк становится членом «Могучей кучки», и с этого времени музыка — главное дело его жизни.

На протяжении своего долгого творческого пути композитор создал пятнадцать опер, симфонические сочинения (в их числе сюита «Шехерезада»), романсы. Основное место в его наследии занимают **оперы**. Ранний период его творчества венчает опера «Псковитянка», успешная премьера которой состоялась в 1873 г. Двумя годами ранее композитор получил приглашение стать профессором Петербургской консерватории. Преодолев предубеждения юности против профессионального музыкального образования (характерные для учеников Балакирева), Римский-Корсаков начал не только преподавать, но и учиться, засев за бесконечные упражнения с целью совершенствования композиторской техники. В начале 80-х гг. он создал свой первый шедевр — оперу «Снегурочка» по одноименной пьесе А.Н. Островского. События оперы разворачиваются в идеальной сказочной стране, управляемой мудрым Берендеем, где народ-земледелец живет по законам нравственности в полной гармонии с окружающей природой. Композитору удалось воплотить в звуках историю удивительного превращения волшеб-

ного существа, дочери Весны и Мороза хрупкой Снегурочки в человека, испытавшего любовь и погибшего. Многие страницы оперы посвящены старинным языческим обрядам. Широко в ней использованы и подлинные народные песни. Например, в знаменитой сцене проводов Масленицы звучат три народные мелодии: «Каледа-маледа», «А мы Масленицу дожидаем» и «Далалынь, далалынь».

Римский-Корсаков обладал поразительной способностью создавать музыкальные картины, рисовать оркестровой звукописью<sup>1</sup> и морские глубины, и земные пейзажи. Помогал ему в этом «цветной слух» — природный дар «видеть» в красках ту или иную музыкальную тональность.

Еще будучи молодым военным моряком, Римский-Корсаков написал свое первое оркестровое полотно — симфоническую картину «Садко». Почти 30 лет спустя в одноименной опере он вновь вернулся к образу смелого и неунывающего новгородского гуслира, сумевшего силой своего музыкального таланта завоевать сердце Морской царевны, не убоившегося спуститься на дно океана в гости к Морскому царю. «Садко» можно считать образцом классической эпической оперы, где по законам былинного сказа неспешно обрисована древнерусская старина. В основе драматургии оперы — сопоставление бытовых сцен из жизни Новгорода с картинами Подводного царства. В музыкальных характеристиках реальных персонажей композитор уверенно и свободно обобщает интонации подлинных народных песен; в картинах же морского мира царит инструментальное начало — пряные гармонии, сложные, изысканные темы. Музыка волшебных сцен пленяет загадочной манящей красотой и тонким лиризмом.

Вершиной позднего творчества Римского-Корсакова является его опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), где композитор воплотил живое христианское народное мировосприятие. Действие оперы происходит в Древней Руси, в эпоху ордынского ига, и основано на столкновении двух противоборствующих сил — русского народа и татаро-монгольских захватчиков. Враги в соответствии с православными представлениями показаны как воплощение Божьего гнева, как духовное испытание, ниспослан-

---

<sup>1</sup> *Звукопись* — приемы, позволяющие «изображать» в музыке окружающий мир, имитировать его звучания (шум леса, рокот волн, пение птиц и др.)



ное людям за их грехи. Образы ордынцев композитор видит глазами русских людей, на долю которых выпали тяжкие испытания. Поэтому главной музыкальной характеристикой врагов служит не какая-либо восточная тема, а старинная русская народная песня «Про татарский полон». Именно она звучит в знаменитой оркестровой картине «Сеча при Керженце», рисующей симфоническими красками эпизод поражения китежан в битве с ордынцами.

Музыка **Петра Ильича Чайковского (1840—1893)** еще при жизни композитора ассоциировалась с величайшими достижениями русской и мировой художественной культуры. Она вместила всеобъемлющую информацию о душе человека, психологии его чувств, динамике страстей, полно и глубоко запечатлела стремление к счастью и невозможность его достижения в силу трагичности и конечности земного бытия. Воплощая людские эмоции, настроения и переживания, композитор сумел подняться на уровень обобщения философских и нравственных проблем, которые всегда волновали выдающиеся умы России: жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти.

Наследие Чайковского очень велико. Им создано десять опер, три балета, семь симфоний, более десятка оркестровых сочинений, инструментальные концерты, хоровая и фортепианная музыка, камерно-вокальные произведения. В каждой области композитор был новатором, хотя к реформаторству никогда не стремился. Используя традиционные для музыки XIX в. жанры, Чайковский находил возможность для их обновления. Он создал симфонию-трагедию, явился основоположником концерта-симфонии и симфонизированного русского балета.

Родился Чайковский в поселке Воткинске в семье дворянина, крупного горного инженера, директора Камско-Воткинских заводов. Когда мальчику было десять лет, его отправили в Петербург для учебы в Училище правоведения. После окончания училища Чайковский стал служить чиновником. Со временем эта работа все менее интересовала будущего композитора, а его любовь к музыке крепла с каждым днем. В 1862 г. он неожиданно для всех бросил службу и поступил учиться в только что открывшуюся Петербургскую консерваторию. Самостоятельная творческая деятельность началась для Чайковского в 1866 г., когда он принял предложение Н.Г. Рубинштейна стать профессором открывшейся Московской консерватории.

В московский период жизни Чайковский создает большое количество сочинений, принесших ему широкую известность. В их числе балет «Лебединое озеро», три первые симфонии, увертюры-фантазии для оркестра «Франческа да Римини» и «Ромео и Джульетта», Первый концерт для фортепиано с оркестром, Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо, цикл фортепианных пьес «Времена года». Вершиной творчества этого времени стали опера «Евгений Онегин» и Четвертая симфония.

В конце 70-х гг. благодаря дружескому участию и меценатской поддержке Н.Ф. фон Мекк, Чайковский смог отказаться от службы в консерватории и целиком посвятить себя творчеству. Он много путешествует. В 1888 г. состоялись его триумфальные гастролы по странам Западной Европы и Соединенным Штатам Америки.

Творчество позднего периода отмечено высшими достижениями Чайковского. В последние пять лет жизни он создает оперу «Пиковая дама», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», Шестую симфонию. В его музыке все больше проявляется высокая трагедийность, философичность, психологическая углубленность, глубоко осознанный гуманизм.

Всегда ощущая отсутствие домашнего очага, композитор, наконец, обрел пристанище близ города Клина, расположенного в живописном месте между Москвой и Петербургом. Ныне в этом доме расположен всемирно известный музей.

Смерть Чайковского была неожиданной. Он умер от тяжелейшей формы холеры через девять дней после премьеры своей великой Шестой симфонии, которая была исполнена под его управлением.

Все богатство музыкального феномена Чайковского отразили его **симфонические сочинения**. Композитор был прирожденным симфонистом, и его всегда влекла возможность выразить чисто инструментальными средствами жизнь трепетной, не знающей покоя человеческой души. В наиболее совершенной форме эти мысли получили воплощение в триаде последних симфоний — Четвертой, Пятой и Шестой.

**Четвертая симфония** была завершена в декабре 1877 г. Ее идея зародилась во многом под влиянием народнических взглядов. В музыке симфонии присутствует образ идеализированной счастливой народной жизни, способной освободить мучимого сомнениями человека от пут трагического мировосприятия. Вместе с тем Четвертая симфония — это и первая в русской музыке психологическая инструментальная драма, отразившая столкновение двух начал — лич-

ных желаний человека и его судьбы, злого фатума, неумолимо разрушающего иллюзию земного счастья.

**Шестая симфония** («Патетическая») — высшее проявление симфонического гения Чайковского. Написано это уникальное сочинение очень быстро, менее чем за два месяца. В симфонии четыре части, но их сочетание необычно для музыкальной классики. Вместо финала Чайковский завершает сочинение медленным «реквиемом», где слышны рыдания по ушедшему из жизни человеку. Рассмотрим бессмертное творение более подробно.

Первая часть написана в форме сонатного аллегро. Открывается она медленным вступлением, из которого прорастает смятенная и порывистая главная тема. Побочная партия — образ прекрасной, сладостной грезы о счастье. Внезапно сильный взрыв потрясает оркестр — начинается разработка, музыка которой почти зримо передает состояние смертельного ужаса, который охватывает человека перед лицом адской бездны, небытия, смерти. В кульминации этого раздела звучит православная молитва «Со святыми упокой». Тем самым композитор предвосхищает финал симфонии. Вторая часть сочинения — лирический вальс, позволяющий временно отрешиться от трагических мыслей. Но уже в третьей части все возвращается на круги своя и развязка драмы неминуемо приближается. Тема третьей части, которую композитор назвал «марш-скерцо», воплощает вихревую дьявольские энергию, неподвластную человеку. Ее «запредельность» подчеркивается абсолютной автоматичностью ритма, все сметающего на своем пути. Но вот наступает финал, четвертая часть, последнее прощальное слово. Из музыки исчезают и пафос борений, и мечты о счастье. Жизнь медленно замирает. От заключительных звуков симфонии веет смирением перед страшной тайной смерти.

В числе популярных симфонических творений Чайковского — увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Музыка увертюры насыщена напряженным драматизмом и отличается яркой выразительностью, позволяющей проводить прямые параллели с сюжетом трагедии Шекспира.

**Оперы** — значительная часть наследия Чайковского. Пожалуй, самое любимое публикой сочинение — опера «Евгений Онегин» (была закончена в 1878 г.) Создавая либретто, композитор стремился быть ближе к пушкинскому оригиналу, скромно оценивая свое творение лишь как попытку проиллюстрировать музыку любовную линию «романа в стихах». Он так и назвал свою оперу — «лирические сцены»,

сосредоточив внимание на личной драме Онегина, Ленского и Татьяны, придав им черты, характерные для его современников.

Вершина оперного наследия композитора — опера **«Пиковая дама»** (1890). Это сочинение стало новым словом не только в русской музыке, но и в мировой оперной классике. «Пиковая дама» написана в рекордно короткий срок, за 44 дня. Чайковский, поглощенный сюжетом, работал до самозабвения и когда дошел до эпизода смерти Германа, то, по его признанию, «начал сильно плакать».

В основу оперы положена одноименная повесть А.С. Пушкина, но композитор во многом отошел от первоисточника. Он перенес действие оперы из XIX в XVIII в., в Екатерининскую эпоху, переосмыслил образ Лизы, которая из бедной родственницы графини превратилась в ее богатую внучку, что еще более обострило конфликтную ситуацию сюжета.

«Пиковая дама» — опера-трагедия. Пафос трагедийности выражен в ней в предначертанности судьбы героев, которые гибнут, не в силах противостоять дьявольским искушениям и злему року. В сочинении сталкиваются противостоящие контрастные образы. Одни из них олицетворяют красоту человеческих чувств — любовь, душевные порывы, стремление к счастью; другие несут зло и ненависть. С первых звуков в музыке ощущается присутствие смерти — невидимой мрачной силы, не знающей милосердия.

Художественное и гуманистическое значение творчества Чайковского особенно актуально в наши дни. На фоне войн, духовных кризисов, экологических катастроф его сочинения напоминают человечеству о существовании высоких идеалов добра и красоты, призывают к великодушию и милосердию, говорят о бренности жизни и бессмертии души.



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Вспомните, какие исторические события определили развитие художественной культуры России 60—80-х гг. XIX в. Кто такие «народники» и каким идеям служили те, кто посвятил свою жизнь «хождению в народ»?
2. Сочувствие к обездоленным и униженным — важнейшая тема русского искусства. Как отразилась она в художественных произведениях пореформенной эпохи? Почему Н.А. Некрасов считал, что:

Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря  
И ласку милой воспевать...

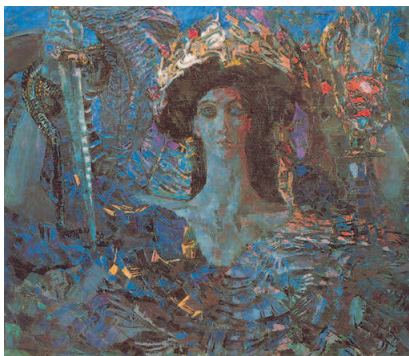
3. Расскажите о русской литературе пореформенной эпохи. Что роднит творения И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого с произведениями русской живописи и музыки? Проведите параллели между Ф.М. Достоевским и П.И. Чайковским, В.И. Суриковым и М.П. Мусоргским, В.М. Васнецовым и Н.А. Римским-Корсаковым. Продолжите самостоятельно этот ряд.
4. Кто такие «передвижники»? Расскажите историю возникновения «Товарищества передвижных выставок». Какие идеи исповедовали молодые бунтари?
5. Расскажите о творческом наследии В.Г. Перова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, В.Е. Маковского. Были ли эти художники «копировщиками действительности»? Какие народные думы и чаяния запечатлели передвижники в своем искусстве?
6. В чем сходство и в чем различие пейзажей А.К. Саврасова, И.И. Шишкина и В.Д. Поленова? Какие работы этих мастеров вам наиболее близки?
7. Расскажите о картинах И.Е. Репина. Кого из современников запечатлела кисть художника?
8. Каким историческим событиям посвящены полотна В.И. Сурикова? Расскажите о творчестве этого художника. С каким оперным сочинением перекликается его знаменитое полотно «Утро стрелецкой казни»?

9. Почему современный ученый Г.К. Вагнер назвал стиль работ В.М. Васнецова «христианизированный фольклоризм»? Какие храмы расписывал этот художник?
10. Расскажите историю создания, разрушения, возрождения храма Христа Спасителя в Москве.
11. Какие памятники архитектуры и вааяния пореформенной эпохи вы знаете? Почему русские мастера отошли от идеалов классицизма?
12. Кто из композиторов входил в «Могучую кучку»? Какую роль в этом объединении играл М.А. Балакирев?
13. Расскажите о творчестве А.П. Бородина. Почему этого композитора нередко называют «новым Баяном»? Составьте рассказ «Древняя Русь в музыке А.П. Бородина» (*самостоятельная работа*).
14. Как вы думаете, почему М.П. Мусоргский был «не услышан» своими современниками? Какие идеи исповедовал этот композитор и какие образы предстают в его творчестве? Прав ли был критик Г.А. Ларош, который писал, что *«композиция его опер отзывается дилетантизмом и неумелостью, хотя обнаруживает сильные проблески даровитой природы...»*?
15. Сопоставьте трагедию А.С. Пушкина «Борис Годунов» с музыкой одноименной оперы Мусоргского.
16. Расскажите о творческом наследии Н.А. Римского-Корсакова. Можно ли его музыку по аналогии с полотнами В.М. Васнецова назвать «христианизированным фольклоризмом»?
17. Почему П.И. Чайковский ранее других русских композиторов получил мировое признание? Расскажите о его симфонической и оперной музыке.
18. Составьте сообщение на тему: «Народ в произведениях русской литературы, живописи и музыки второй половины XIX в.: взгляд художника на историю Отечества». Эпиграф: «Легче, кажется, познать вселенную, чем Россию» (В.Г. Распутин).
19. Подумайте, как воплотились евангельские представления об Истине, Добре и Красоте в русском искусстве XIX в. Сделайте доклад на тему: «Духовно-нравственные начала русского классического искусства».

## Тема 8

---

# Переоценка ценностей в художественной культуре «серебряного века»: открытия символизма



Господь, Господь, внимли, я плачу, я тоскую,  
Тебе молюсь в вечерней мгле.  
Зачем ты даровал мне душу неземную —  
И приковал меня к земле?

Я говорю с тобой сквозь тьму тысячелетий.  
Я говорю тебе, Творец,  
Что мы обмануты, мы плачем, словно дети,  
И ищем: где же наш Отец?  
*К.Д. Бальмонт*

Испепеляющие годы!  
Безумье ль в вас, надежды ль весть?  
*А.А. Блок*

Сравнительно небольшой период истории русской культуры принято называть «серебряным веком» или «духовно-культурным ренессансом». Его границы условны: примерно от начала 90-х гг. XIX в. до революционных катаклизмов 1917 г. Определение «серебряный век» одним из первых ввел в обиход С.К. Маковский, основатель и редактор популярного в то время журнала «Аполлон». Термины «русский духовно-культурный ренессанс» или просто «духовный ренессанс» широко употребляли Н.А. Бердяев и другие выдающиеся философы той эпохи. Конечно, эти понятия произвольны. Но они очень метко определяют особый статус художественной культуры России на рубеже XIX—XX в., в которой есть и «серебряное отражение» предыдущих «золотых» времен, и возрождение утраченных реалистическим искусством духовно-религиозных начал.

«Серебряный век» полон загадок и противоречий, переплетений многочисленных художественных течений, творческих школ, принципиально нетрадиционных стилей. Самое же главное: в культуре «серебряного века» произошла переоценка ценностей, некогда питавших творчество мастеров русской классики. В основе этой переоценки лежали общественные потрясения предреволюционной России, поражающие накалом страстей, жаждой духовного обновления, повлекшие изменение взглядов на искусство и на художника-творца. Вот как охарактеризовал эти перемены в своей работе «Русская идея» Н.А. Бердяев: *«В начале века велась трудная, часто мучительная борьба людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции, — борьба во имя свободы творчества и во имя духа... Речь шла об освобождении духовной культуры от гнета социального утилитаризма».*

Стоит отметить, что «освобождение духовной культуры» и становление новых художественных направлений не отменили в одночасье прежних отечественных традиций, прежде всего реализма. Достаточно вспомнить, что на грани веков были созданы бессмертные произведения Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.И. Куприна, И.А. Бунина, полотна В.И. Сурикова и И.Е. Репина, гениальные оперы Н.А. Рим-



ского-Корсакова, сформировались творческие позиции К.С. Станиславского<sup>1</sup>. Несмотря на различные творческие воззрения этих мастеров, их объединяет генетическая связь с русским реалистическим искусством XIX в., с его правдоискательством и вниманием к социальным первопричинам, формирующим личность человека. Поэтому очевидно, что творцами «серебряного века» нельзя назвать всех его современников; к ним принадлежат те, чьи произведения несут печать нетрадиционного для предшествующей эпохи мировосприятия. Эти люди жили предчувствием надвигающейся социальной катастрофы, предрекали и призывали обновление человеческой души, испытывали неприязнь к «обыденной серости» привычной окружающей жизни. На этом фоне рождались художественные течения и индивидуальные стили, в которых были провозглашены новые идеалы и сместился смысл привычных понятий. Как утверждал Блок, «солнце наивного реализма закатилось».

Если проследить историю возникновения нетрадиционных художественных направлений, то невольно обращаешь внимание на динамику их возникновения и столь же быстрого заката. Ценой взрывного прорыва к новому нередко были недосказанность и недоовожденность замыслов, быстрое разочарование в идеях, еще вчера казавшихся единственно верными. Платой за утерянные ориентиры были и скепсис, и злая ирония. Но все же «серебряный век» — это подлинный расцвет творческого духа и один из ярких периодов раскрепощения художественного гения российской культуры.

В конце XIX в. заявили о себе поэты-символисты «первой волны» — З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб. Им на смену спешили поэты-«младосимволисты» — А. Белый, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Вяч.И. Иванов. Темп смены художественных течений все ускорялся. Родились поэтический акмеизм (Н.С. Гумилев, О.Э. Мандельштам, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова) и футуризм (А.Л. Крученых, В.В. Хлебников, В.В. Маяковский), кубизм, абстракционизм, примитивизм в живописи (П.П. Кончаловский, М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, В.В. Кандинский, К.С. Малевич и другие). Музыка также смело заговорила новыми образами — символизма (А.Н. Скрябин),

<sup>1</sup> Константин Сергеевич Станиславский (наст. фамилия Алексеев, 1863—1938), режиссер, актер, вместе с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко (1858—1943) основал Московский художественный театр (МХАТ). Разработал методику актерского перевоплощения в образ («система Станиславского»).

неоклассицизма (Н.К. Метнер), неофольклоризма (И.Ф. Стравинский), кубофутуризма (С.С. Прокофьев). В этом бурном течении новаторской композиторской мысли выделяется подлинный «духовный ренессанс» церковной музыки, что нашло отражение в сочинениях композиторов Синодального училища, вдохнувших вторую жизнь в древнерусское певческое искусство: А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова, А.Т. Гречанинова, С.В. Смоленского и других, а также в творчестве С. В. Рахманинова.

Обратимся к одному из самых ярких явлений художественной культуры «серебряного века» — **символизму**. Как известно, это направление в развитии искусства конца XIX—начала XX в. было общеевропейским, однако именно в России символизм обрел глубоко духовный, религиозно-философский смысл, отраженный в великих творениях литературы, театра, живописи, музыки.

Ключевым для эстетики символизма было слово «символ», которое имело разные, порой путаные толкования. Пожалуй, яснее всего обосновал это понятие Н.А. Бердяев, который писал: *«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 близок к православию... Но характерно, что символисты начала века... не верили в Христа. И это нужно определить как космическое прельщение, под которым жило это поколение»*. Иначе говоря, обратившись к познанию тайн духовной жизни, символисты прошли мимо религиозного многовекового опыта христианства и ввергли себя в бесконечные мучительные поиски «преображенного космоса», не находя утешения в собственной иллюзорной вере, заменив православные истины творческими озарениями. Вместе с тем поиск ускользающей духовной гармонии, «знаков иного мира в этом мире» открыл для них неисчерпаемые возможности экспериментов в области художественного языка. Символисты свято верили в мистическую силу искусства, в его способность стать новой «религией», преобразующей человека. В недрах символизма родилась теория творчества, вызванного гениальным озарением, прозрением, состоянием экстаза. Как писал В.Я. Брюсов в статье «Ключи тайн», которой открылся первый номер журнала «Весы»<sup>1</sup>, *«просветы — те мгновенья экстаза,*

---

<sup>1</sup> Журнал «Весы» — главный печатный орган символистов. Издавался с 1904 по 1909 г.

*сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, озарения, вдохновения».*

Символизм в русской литературе представлен множеством ярко одаренных индивидуальностей. У каждого поэта-символиста был свой идеал красоты, свои излюбленные темы. Но это личное, порой даже интимное, часто оказывалось созвучным эпохе, так как затрагивало те жгучие проблемы современности, что будоражили мысль и чувства российской интеллигенции. В поэзии символизма зазвучали прямые пророчества о неизбежной гибели России, «конце культуры», «крае истории». А.А. Блок писал:

Ведь никто не встретит старость —  
Смерть летит из уст в уста...  
Высоко пылает ярость,  
Даль кровавая пуста...

Нередко пророческие слова о смерти сочетаются у символистов с почти мистическим оптимизмом: вселенская катастрофа неизбежна, но она принесет, наконец, желанное духовное очищение, освобождение. Многим из них грезилось, что искусство способно раскрыть извечную «вселенскую тайну» — музыкальную сущность мироздания, о которой говорили древние философы, начиная с Пифагора. Под «музыкой» понималось не столько собственно искусство звуков, сколько его скрытые проявления — музыка природы, музыка космических сфер, музыка человеческого духа. Иначе говоря, звучание музыки, пронизывающей весь микро- и макрокосмос, воспринималось как тот вечный зов, что вдохновляет художника и дарит ему поэтическое вдохновение. С культом музыкальности наступил новый этап в развитии русской поэтической речи. Родилась «музыка стиха»:

Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны, —

писал **Константин Дмитриевич Бальмонт** (1867—1942), царствовавший на поэтическом Парнасе последнее десятилетие XIX в. Он легко находил и культивировал приемы, интонационно родственные музыке — аллитерацию, ассонансы, ритмические повторы. Роль ритмики в сочинениях Бальмонта порой была абсолютной, подчинявшей все прочие элементы стихосложения. Немало возвышенных строк посвятил поэт воспеванию Солнца, со всей страстью души выразив восторг перед красотой природы, открывшейся человеку:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце  
И синий кругозор.  
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце  
И выси гор.

Одним из первых в русской культуре дал теоретическое обоснование символизма поэт, писатель и историк **Дмитрий Сергеевич Мережковский** (1866—1941). Он посвятил свою жизнь поискам религиозного смысла Бытия, описал вечную борьбу Христа и антихриста. Идеалы христианства и понятие Царства небесного были для Мережковского, в отличие от многих его современников, не пустым звуком. Он мучительно пережил революционный переворот в России, предсказав его результат — победу «грядущего хама», погрязшего в обывательской пошлости и материалистической серости «земного рая». Значительную часть его наследия занимают исторические романы, получившие мировое признание: «Христос и антихрист», «Воскресшие Боги» (Леонардо да Винчи), «Антихрист» (Петр и Алексей), трилогия «Павел I», «Александр I», «14 декабря».

Огромную роль в становлении религиозно-философской поэзии «серебряного века» сыграл **Владимир Сергеевич Соловьев** (1853—1900), которого по праву считают предтечей символистов. Во взглядах Соловьева парадоксально сплелись религиозное чувство и светский злой скептицизм. Многие считали его прототипом образа Ивана Карамазова. Реальная жизнь виделась Соловьеву как рабство в томительном ожидании смерти. Спасение человечества он видел в Софии — Премудрости Божией, явившейся русскому народу в виде откровений. Философ создал учение о соборности и любви как высшем проявлении человека, его преображении.



Самые трепетные строки Соловьева посвящены традиционному для символизма противопоставлению мира горнего, небесного, и мира дольного, земного:

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

Авторитетным философом в поэтической среде символистов считался **Вячеслав Иванович Ива́нов** (1866—1949). Будущее России Иванов связывал с рождением новой всенародной религиозной культуры, выросшей на основе традиционной соборности. Он мечтал о художнике-теурге<sup>1</sup>, который сотворит сценарий «всенародного действия», или мистерию. Мистерия, если удастся ее воплотить, поможет человечеству обрести духовную свободу и счастье. Многие строки Иванова запечатлели единение всего сущего, гармонию мироздания:

Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, —  
 И явственны небес иерархии.  
 Чу, Дух поет, и хоровод стихии  
 Ведут, сплетясь змеями звездных косм.

И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:  
 Мы слышим гул кружащих в нас стихий, —  
 И лицедрим свой сонм иерархий  
 От близких солнц до тусклооких пятен.  
 («Небо — вверху, небо — внизу»)

Наследие классиков символизма — **Валерия Яковлевича Брюсова** (1873—1924), **Андрея Белого** (Б.Н. Бугаева, 1880—1934, **Александра Александровича Блока** (1880—1921) достаточно полно представлено в курсе русской литературы. Поэтому здесь лишь отметим главное: без этих поэтов символизм не получил бы такого широкого резонанса в российском обществе и не оказал бы столь мощного воздействия на другие виды искусств. И еще: поэтический символизм

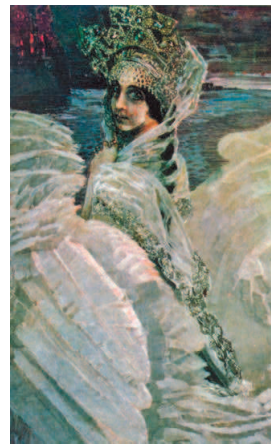
<sup>1</sup> *Теургия* — вид магии, с помощью которой в древности считалось возможным изменить предначертанность событий, подчинить своей воле духов и богов.

стал, по сути, программной основой развития новой художественной образности, окрыляя и вдохновляя на творческие поиски многих одаренных русских мастеров — музыкантов, живописцев, драматургов.

Одним из основоположников символистской живописи был **Михаил Александрович Врубель (1856—1910)**. *«Существует категория людей, для которых Врубель очень дорог... заманчив прежде всего как нечто поэтическое, как утренняя заря, как запах сирени, как пение соловья. И даже если у них нет и не может быть глубокого понимания этого трудного художника, то они всегда будут нести навстречу ему благородное чувство любви, способное приблизить человека к искусству»*, — так писал о Врубеле известный русский искусствовед М.В. Алпатов. Эти размышления возникли на фоне очень противоречивых оценок мастера, чей жизненный и творческий путь полон загадок. Цельной натурой Врубель никогда не был. Уверенность в собственной одаренности (а в творчестве все давалось ему очень легко!) постоянно оборачивалась недовольством тем, что выходило из-под его кисти. Временами Врубеля охватывало чувство безнадежности, обреченности на неудачу, когда даже любимое искусство вдруг казалось, по словам самого художника, *«не то угрозой, не то сожалением, воспоминаниями и мечтой»*.



М.А. Врубель. Демон сидящий

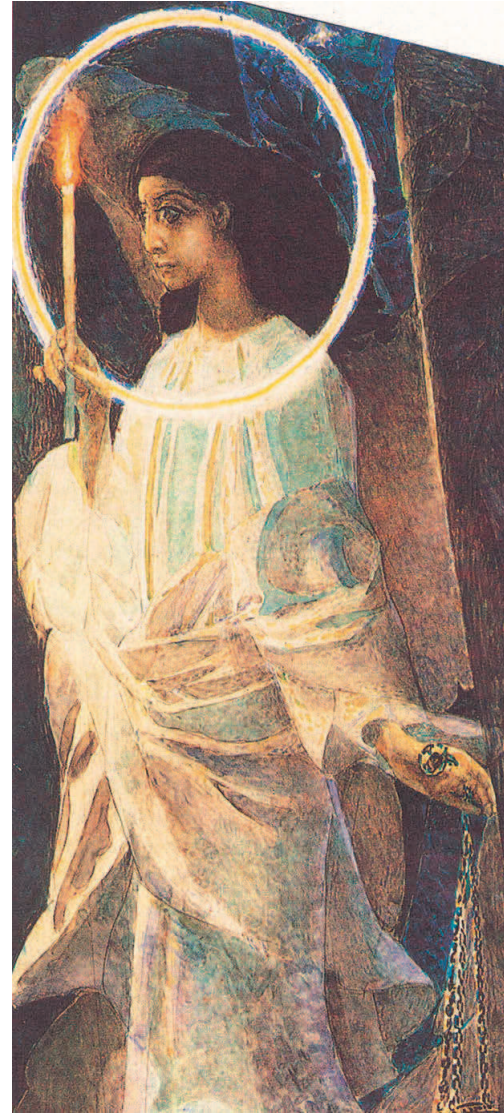


М.А. Врубель.  
Царевна-лебедь

Думается, что для теоретиков символизма Врубель был идеальным типом творца, отрекшегося во имя искусства от повседневности, мучимого видениями и гениальными прозрениями. Очевидно и другое: его завораживающая живопись воплотила в красках провозглашенные символистами «музыкальные начала» мировой гармонии. «Музыка» его плотен соткана с помощью изысканных приемов. Образы Врубеля дробятся на многочисленные грани, осколки, мелкие плоскости. Резкий, ломающийся штрих, совмещение нескольких планов предметов и образов, расчленение их объемов превращают картину в своеобразный объемно-плоский узор. Положенные рядом мазки, словно музыкальные созвучия, имеют и собственные «голоса», и одновременно сливаются с другими «голосами» в мощное звучание «симфонических» красок.

В 1884 г. никому не известный молодой Врубель создал прекрасные композиции к реставрируемой Кирилловской церкви в Киеве, сумев передать в них глубокую духовность и вневременную сущность персонажей Священной истории. К сожалению, остались в эскизах иконописные шедевры мастера, предназначенные для киевского Владимирского собора (1887).

Публика заметила Врубеля лишь в 1896 г. после демонстрации больших панно «Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович». Уже в то время мастер был «болен» образом Демона, которого современники считали «вещим сном художника о самом себе». Действительно, во врубелевском падшем ангеле сошлись лермонтовский «дух

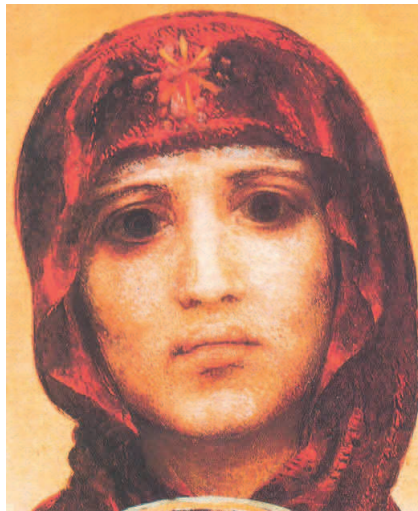


*М.А. Врубель.  
Ангел с кадилом и свечой.  
Эскиз росписи  
Владимирского собора  
в Киеве*





*М.А. Врубель. Надгробный плач.  
Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве*



*М.А. Врубель.  
Богоматерь с младенцем  
(фрагмент). Кирилловская  
церковь в Киеве*



*М.А. Врубель. К ночи*



изгнания» и романтические мечтания самого художника. Вслед за юным «Демоном сидящим» (1890) появились и другие варианты образа: незавершенное панно «Демон летящий» (1899) и «Демон поверженный» (1902). К поздним шедеврам Врубеля относятся картины «Царевна-лебедь», «К ночи» (обе 1900), «Шестикрылый Серафим» (1904).

Крупным мастером русской живописи «серебряного века» был **Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов** (1870—1905). Становление художника протекало в значительной мере под влиянием французского импрессионизма. Он был восхищен световоздушными эффектами этого стиля, дающими возможность запечатлеть на холсте ускользающие сиюминутные мгновенья. Но по мере творческого роста живопись Борисова-Мусатова все более уверенно включается в русскую культуру, в ее символистскую сферу.

Для манеры Борисова-Мусатова характерна утонченная, чуть приглушенная красочная гамма, близкая пастели. Мастер умел сочетать принципы пленэрного письма, характерного для импрессионизма, с декоративностью, приближающей его работы к панно («Автопортрет с сестрой»). Наиболее известное полотно Борисова-Мусатова — «Водоем» (1902). В нем очевидны признаки пейзажной живописи — гладь озера, отраженное в нем небо, застывшие в неподвижности фигуры людей. Но по мере постижения смысла этого необычного произведения начинаешь понимать, что мир полотна, по



*В. Борисов-Мусатов. Автопортрет с сестрой*



*В. Борисов-Мусатов. Водоем*

сути, «антипейзажен», а его образы нарочито отгорожены от реальности, от жизни. Изображение, исполненное таинственной символики, словно пребывает вне времени и пространства. И если монументальные космические полотна Врубеля можно сравнить с грандиозной симфонией, то картины Борисова-Мусатова скорее напоминают камерные музыкальные жанры, условный «музыкальный строй» которых обращен к столь ценимой символистами «вечной красоте» («Осенний мотив», 1899; «Девушка на балконе», 1900).

Последователями Борисова-Мусатова, рано ушедшего из жизни, стали молодые художники, составившие творческое объединение «Голубая роза»: П.В. Кузнецов, М.С. Сарьян. С.Ю. Судейкин, Н.Н. Сапунов. Они достойно продолжили символистские традиции «серебряного века». Многие из перечисленных авторов уделяли внимание «музыкальности» живописи. Например, мощного «оркестрового» звучания красок достигал в своих полотнах М.С. Сарьян. И все же никто из названных символистов-художников не пытался преодолеть грань, отделявшую живопись от реальной музыки. Впервые это сделал Микалоюс Константинас Чюрлёнис (1875—1911) — литовский мастер, чье творчество выросло на ниве русской культуры «серебряного века», но при этом не утратило связи с литовским фольклором и поэзией прибалтийской природы.

Чюрлёнис был наделен двумя талантами — композитора и живописца. Правда, его композиторский потенциал был значительно слабее, и многие музыкальные творения Чюрлёниса светят «отраженным светом» сочинений других, более самобытных его современников. Гораздо значительнее оказался вклад Чюрлёниса в изобразительное искусство. Его полотна М. Горький назвал «музыкальной живописью». В связи с этим заметим, что сам художник хотел создать не музыкальную живопись, а совершенно новый вид искусства — «зримую музыку», в которой органично сливались бы изобразительные образы и их музыкальный аналог. Осуществляя свою мечту, мастер создал знаменитые серии работ с музыкальными названиями: «Соната моря», «Сонаты», «Соната солнца», «Прелюд и fuga».

Ярким явлением символистского театра было творчество режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874—1940). Наиболее интересная и важная страница его биографии — работа в Александринском театре. За период с 1908 по 1918 г. Мейерхольд поставил на

его сцене 19 пьес, получивших громкий общественный резонанс. В их числе «Дон Жуан» Мольера (1910), «Стойкий принц» Кальдерона (1915), «Гроза» Островского (1916), «Маскарад» Лермонтова (1917).

В чем же заключались новаторские идеи Мейерхольда? Как приверженцу символизма ему были близки рассуждения о двойственной природе жизни, ее «масочности» и трагикомической сущности. Поэтому режиссер представлял сцену не как подобие жизни, а как некую «новую реальность», условную по своей сути. В постановках Мейерхольда исчезли традиционные декорации, им на смену пришли геометрические фигуры и архитектурные фантазии. Спектакли Мейерхольда разворачивались то как народный театр на площади, то как кукольный балаган. Условность обстановки требовала от актеров не перевоплощения «по Станиславскому», а «игры в театр», искусного лицедейства, импровизации, пластики тела, умения подчинить свое мастерство общей музыкальности спектакля, которой режиссер придавал особое значение.

Зреющий кризис символизма в культуре «серебряного века» наметился к 1910 г. Но в финале это направление обрело свою кульминацию — музыку Александра Николаевича Скрябина (1871—1915). Подобно многим другим творцам «русского духовно-культурного ренессанса» Скрябин обладал обновленным мироощущением и не искал опоры в художественном опыте своих непосредственных предшественников. Ему были совершенно чужды взгляды композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Вместе с тем музыка Скрябина глубоко национальна, поскольку в ней отразилось традиционное русское богоискательство, преломленное сквозь призму духовных идеалов интеллигенции «серебряного века». В ее звуках — страстное неистовство чувств гения, уверовавшего в свою особую миссию на Земле.

Воплощение различных состояний человеческого духа, неосознанных импульсивных порывов и чувственных томлений — один из главных образов музыки Скрябина. Пытаясь передать то, что выходит за рамки предметного мира и обыденной жизни, композитор двигался как бы «на ощупь», шаг за шагом фиксируя собственные изменчивые, трудноуловимые и не поддающиеся рациональному анализу духовные ощущения. Поэтому его сочинения отличаются изощренностью ритмики, гармоническими «блужданиями», образами, словно подернутыми дымкой.

Из всех философских идей Скрябина<sup>1</sup> самой важной является мысль о божественной силе творчества и о художнике-теурге, ведущем человечество к счастью. Он направил всю мощь своего гения на поиски конкретного воплощения «**Мистерии**» — акта космического преобразования человеческого духа с помощью искусства. «Мистерия» была задумана Скрябиным как грандиозный соборный спектакль (своего рода храмовая служба), в котором участвует все человечество. Ее контуры вырисовывались в сознании композитора свыше десяти лет. Начальный вариант этого сочинения носит название «Предварительное действие» (музыка сохранилась лишь в отрывках). Не будет преувеличением считать, что другие его сочинения были своего рода вехами на пути к «Мистерии», которая так и не была создана.

Победа духа над материальностью была для композитора не только философской, но и конкретной творческой установкой, которую он реализовал достаточно последовательно в большинстве своих крупных **симфонических произведений**. Среди них выдающимся творением является **Третья симфония** («Божественная поэма»), созданная в 1904 г. В симфонии три части: «Борьба», «Наслаждение», «Божественная игра». В названии сочинения содержится намек на поэму Данте «Божественная комедия». Думается, что это не случайно. Ведь именно Данте открыл в искусстве раннего европейского Возрождения страницу, повествующую о силе людского разума. Музыка Скрябина воспеваает человека-творца, богоподобное существо, способное мощью своего «я» преобразовать Вселенную.

«**Прометей**» («Поэма огня») — одночастное симфоническое произведение. Оно было написано в 1910 г. для большого симфонического оркестра, фортепиано с органом, хором и световой клавиатурой, что предвосхитило появление еще не существующего «светового инструмента». Новый инструмент (обозначен в партитуре словом *luse* — свет), по замыслу композитора, должен был пускать в концертный зал особые цветные волны, соответствующие акустической природе звуков.

В основу «Поэмы огня» положен миф о Прометее, похитившем на Олимпе огонь и подарившем его людям. В отместку боги навеки приковали его к скале, где большой орел терзает печень титана.

---

<sup>1</sup> Скрябин был своеобразным философом, хотя и не писал пространных трактатов или статей. Свои философские идеи он оформлял в виде заглавий произведений, поэтических комментариев к ним.



Впрочем, сюжет мифа не нашел конкретного отражения в музыке, поскольку Скрябин трактовал древнее предание в духе символистской логики. Для него Прометей не столько мифологический персонаж, сколько символ активной энергии Вселенной, принцип вечного движения жизни, закон творчества и одновременно огненная стихия, которую композитор ассоциировал с демоническими силами. Известно высказывание Скрябина: *«Сатана — это дрожжи Вселенной»*, и в этом отношении музыка поэмы родственна демоническим образам Врубеля.

Музыкальное наследие композитора не ограничено симфонической музыкой. Важнейшей частью его творчества были **фортепианные сочинения** — сонаты, прелюдии, этюды, мазурки, поэмы с программными названиями. К популярным пьесам Скрябина относится Этюд, соч. 8, № 12, мятежный образ которого позволил современникам назвать его «Революционным».

В 1903 г. Композитор написал «Две поэмы» опус 32, где воплотились важнейшие сферы его музыки — причудливо-утонченное томление духа и энергичный взрыв, утверждение творческого «я». Зыбкие ласкающие звуки Первой поэмы сменяются «трубными гласами» и победными интонациями во второй пьесе.

«Эпохой Скрябина» завершается в русской культуре «серебряного века» всплеск символизма. Все явственнее были слышны раскаты революционных гроз, и по мере их приближения более актуальными становились средства художественной выразительности, цель которых — опровергнуть все традиции во имя надвигающихся перемен. О русском авангарде речь пойдет в следующем разделе.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Почему эпоху «границ веков» — XIX и XX столетий — принято называть «серебряным веком» или «русским духовно-культурным ренессансом»? Кто впервые употребил эти понятия? Отражают ли они суть процессов, происходивших в русской художественной культуре этого времени?
2. Какие художественные направления «серебряного века» вы знаете? Что объединяет контрастные явления в культуре «серебряного века»?
3. Кого из творцов искусства можно отнести к мастерам «серебряного века»? Почему?
4. Расскажите о символизме в русской поэзии. (*Повторение пройденного на уроках литературы.*) Поясните слово «символ».
5. Почему искусство М.А. Врубеля можно отнести к символизму? Какие работы этого художника на религиозные темы вы знаете?
6. Расскажите о творчестве В.Э. Борисова-Мусатова. Сравните его пейзажи с реалистической пейзажной живописью (В.Д. Поленов, И.И. Левитан).
7. Расскажите о музыке А.Н. Скрябина. Сумел ли композитор передать в звуках жизнь человеческого духа?
8. Составьте рассказ о «музыкальности» «серебряного века», взяв в качестве эпиграфа строки А.А. Блока:

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

9. Сделайте сообщение о символизме в русском искусстве «серебряного века». Эпиграф:

Над бездной ночи Дух, горя,  
Миры водил Любви кормилом  
(Д.С. Мережковский)

## Тема 9

---

# Эстетика эксперимента и ранний русский авангард



Странная ломка миров живописных  
Была предтечею свободы,  
Освобожденьем от цепей,  
Так ты шагало, искусство.

*В. Хлебников*

Носамый яркий образ нового человека  
возможен в футуризме и только во времени  
ибо наш век огромная глыба в силе своей  
тяжестью устремлена во время<sup>1</sup>.

*К.С.Малевич*

---

<sup>1</sup> Сохранена пунктуация автора.

Новаторство во всех областях искусства — таков главный лозунг авангарда. Авангард — собирательное понятие самых «левых» экспериментальных творческих направлений в искусстве «серебряного века». В авангардных течениях, несмотря на всю их разноликость, общими были новизна и смелость, которые считались мерилom творческой одаренности и эталоном современности. Общей была и наивная вера художников в наступление особого и необычного исторического времени — эры чудо-техники, способной изменить отношения людей друг с другом и с окружающей средой. Проблемы преемственности для сторонников авангарда как бы не существовало. Реализм XIX в. казался молодым нигилистам «обветшалой меркой», сковывающей свободу самовыражения.

В 10-е гг. XX в. художественное экспериментаторство в разных видах искусства достигает своего апогея, причем удивительно синхронно. Главная причина синхронности кроется в явном взаимном притяжении художников, поэтов, артистов, музыкантов, в общности творческих, а порой и жизненных интересов. Поколение новаторов искало друг в друге единомышленников в непростом деле ниспровержения устоев.

Одно из наиболее известных художественных объединений тех лет — союз московских живописцев с дерзким названием **«Бубновый валет»**. Работы членов этой группы — П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.В. Лентулова, Р.Р. Фалька, А.В. Куприна — ныне украшают многие музеи мира. Тогда же, в начале 10-х гг., это были совсем молодые, задиристые художники, грезящие о революционном перевороте в живописи и словно нарочно эпатарующие зрителей.

Уже первая выставка «Бубнового валета» была громкой, почти скандальной. Начинающие мастера своими работами отрицали все традиции. В основу их живописи был взят предмет как таковой, в его чистом виде. Причем предмет устойчивый, взятый «в упор», лишенный какой-либо недосказанности или философской двусмысленности. Полотна «бубновых валетов» поразили зрителей своей нарочитой грубостью объемов, пронзительно кричащим цветом, выпирающей



«плотью вещей» (П.П. Кончаловский). Так, например, натюрморт «Синие сливы», написанный в 1910 г. одним из основателей «Бубнового валета» **Ильей Ивановичем Машковым** (1881—1944). Мир этой картины подчеркнута упрощен, «заземлен», образы статичны и декоративны. В манере мастера чувствуется влияние русского лубка<sup>1</sup> и атрибутов примитивистского искусства<sup>2</sup>.

Заметим, что склонность к примитиву характерна не только для членов «Бубнового валета». В то время лубок и другие формы городского народного творчества стали предметом серьезного изучения многими мастерами живописи. Художники словно неожиданно «прозрели», увидев в незамысловатых картинках, продающихся в палатках на рынке, красоту простоты, достойную быть запечатленной. Балаганные вывески, яркие росписи подносов и игрушек, панно-задники городских фотографов, оформление парикмахерских и трактиров, настенные коврики с невероятных размеров русалками и пасхальными ягнятами с грустными глазами — все это стало частью образного мира мастеров русского авангарда.

Художники «Бубнового валета» не чуждались и западноевропейского опыта, в особенности — модернизма. Как пример «русского кубизма» интересны работы **Петра Петровича Кончаловского** (1876—1956). «Агава» (1916) — так называется один из его натюрмортов. Образ этого полотна явно агрессивен;



*И.И. Машков. Синие сливы*



*П.П. Кончаловский. Семейный портрет*



*П.П. Кончаловский. Портрет художника Т.Б. Якулова*

<sup>1</sup> Лубок — народная картинка, вид изобразительного искусства, отличающийся принципиальной простотой образов.

<sup>2</sup> Примитивизм — в искусстве конца XIX — XX вв. следование «примитиву», под которым понималось первобытное и народное творчество, культурные традиции отсталых народов.



М.Ф. Ларионов.  
*Отдыхающий солдат*



Н.С. Гончарова.  
*Рыбная ловля*

агава как бы «вламывается» в комнату, с трудом вписываясь в окружающую среду. В вещах, собранных на полотне, нет теплоты; их формы и линии деформированы и воплощают драматизм ощущений человека, оказавшегося лицом к лицу с враждебным миром. Обратим внимание на «Семейный портрет» (1911) Кончаловского, где художник использует принципы плоскостного изображения и линейного рисунка, «забытых» в искусстве XIX в.

Бескомпромиссной радикальностью в вопросах творчества отличался в те годы художник **Михаил Федорович Ларионов** (1881—1964). Он довольно быстро порвал с «Бубновым валетом», посчитав даже это авангардное объединение недостаточно новаторским. Вместе с другими революционерами от искусства — Н.С. Гончаровой, К.С. Малевичем, В.Е. Татлиным — он организовал группу под вызывающим названием «**Ослиный хвост**». Последовательно пропагандируя примитивистскую живопись, Ларионов разрабатывал стиль, впитавший элементы вывески, лубочной картинки, детского рисунка. Его герои взяты из провинциальных местечек, солдатских казарм, городских парикмахерских и т. п. Пожалуй, самой известной работой мастера является картина «Отдыхающий солдат» (1911), на которой изображен краснощекий, гротескно-деформированный, грубоватый парень.

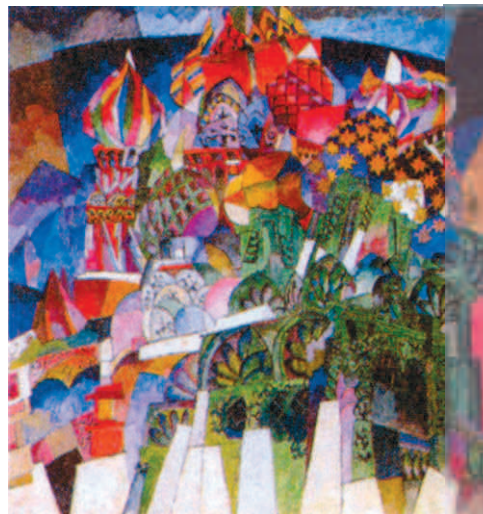
Рядом с Ларионовым работала талантливая художница **Наталья Сергеевна Гончарова** (1881—1962). В ее полотнах есть особая простота и детская наивность, поднимающая житейские образы над обыденностью. Гончарова хорошо знала и любила русский лубок. Кажется, что непосредственность воззрений народных

художников стала и ее естественном, своеобразным творческим кредо. Примером может служить картина «Рыбная ловля» (1908), с трогательной теплотой изображающая сценку из традиционной крестьянской жизни.

Эксперименты с формой (примитивизм, кубизм) сочетались в творчестве представителей авангарда с поисками новых «ритмов времени». Стремление воссоздать динамичность предмета, его «жизнь» в разных ракурсах характерна для творчества выдающегося русского мастера **Аристарха Васильевича Лентулова** (1882—1943). Изображенные на картинах Лентулова предметы расслаиваются, наполняются энергией, подчиняются причудливому ритму, заданному фантазией мастера. Увлечшись древнерусским искусством, художник создал уникальный, красочный, звонкий мир московских соборов («Василий Блаженный», «Звон. Колокольня Ивана Великого», «Небозвон»). Динамичные, сталкивающиеся, ярко окрашенные плоскости создают образы, наполненные скрытой музыкой. Кажется, что от мощных, гулких звуков колоколов раскололась московская архитектура и зазвенел воздух...

Заметной фигурой авангарда был **Павел Николаевич Филонов** (1883—1941). Живописец и график, он был увлечен идеей «аналитического искусства» — композиций, основанных на бесконечном калейдоскопическом развертывании изображаемых образов («Пир королей», 1913, «Крестьянская семья (Святое семейство)», 1914, «Победитель города, 1915).

В 1913 г. М.Ф. Ларионов опубликовал на шумевшую тогда книгу «Лучизм», в которой утверждал полную независимость живописи от предметного мира. «Лучизм» был первым ша-



*А.В. Лентулов.  
Василий Блаженный*

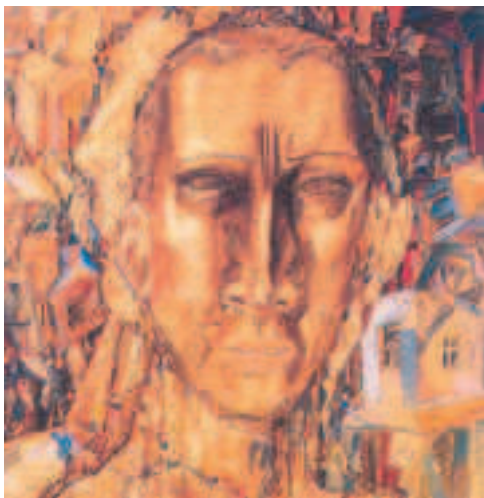


*А.В. Лентулов.  
Звон. Колокольня Ивана Великого*





П.Н. Филонов.  
Крестьянская семья



П.Н. Филонов.  
Победитель города

гом к новому формотворчеству. Наиболее последовательно идея беспредметности воплотилась в **абстракционизме**, создателями которого считаются В.В. Кандинский и К.С. Малевич.

**Василий Васильевич Кандинский** (1866—1944) был крупным теоретиком живописи. В известной работе «О духовном в искусстве» художник попытался доказать, что игра красок на полотне есть проявление изначально данного человеку художественного мышления, которое существует вне зависимости от образов действительности, от окружающих нас предметов. Поэтому сочетание абстрактных плоскостей и символика философски понимаемого цвета приобрели в работах Кандинского самодовлеющее значение и абсолютную ценность. Таковы его полотна «Эскиз I для Композиции VII» (1913), «Импровизация 26» (1912), «Смутное» (1917).

Идеи Кандинского возникли изначально под влиянием музыки. Художник искренне полагал, что главной задачей живописи является приближение к музыкальной абстрактности, освобождение от форм, «взятых напрокат из природы». Он призывал изобразительное искусство *«испытать, взвесить свои силы и средства, познать их, как музыка поступала с незапамятных времен»*.

Иных взглядов придерживался **Казимир Северинович Малевич** (1878—1935). Его теория (так называемый супрематизм) отражала глубокую веру мастера в «победу над предметностью», над трехмерным земным пространством с его верхом и низом, с представлениями о правом и левом ориентирах. В геометрических моделях художник видел «зародыш всех возможностей» нового искусства. Он отказался от всякой изобразительности, даже от раздробленных или пере-



тасованных элементов предмета (как, например, в кубизме) и оперировал сочетаниями геометрических фигур на нейтральной плоскости фона. Программное произведение Малевича — «Черный квадрат» (1913), где, по мысли автора, живопись обращена в «нуль форм».

Динамизм открытий в области формы, движение к интуитивному творчеству захватили и поэзию. Эстетический бунт против «общественного вкуса», «мистических идеалов» символизма и классического наследия наиболее ярко отразился в футуризме<sup>1</sup> — универсальном и крупном художественном направлении авангарда.

Первый манифест футуризма был «вброшен» в культуру «серебряного века» итальянским поэтом и публицистом Ф.Т. Маринетти со страниц парижской газеты «Фигаро» 20 февраля 1909 г. Обращаясь ко «всем живым людям на земле», эмоциональный итальянец призывал художников разных направлений объединиться и направить свои усилия на воспевание опасности, храбрости, бунта, наступательного движения, ударов кулака, лихорадочной бессонницы и т.п. Маринетти утверждал: «*Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности*». А еще признавался: «*Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом...*».

В российской прессе сентенции первого футуриста были встречены благожелательно. Многие справедливо полагали, что крайние призывы Маринетти, касающиеся музеев и библиотек, сказаны «для красного словца», чтобы привлечь внимание. В феврале 1914 г. Маринетти появился в знаменитом петербур-

<sup>1</sup> От лат. futurum – будущее.



В.В. Кандинский.  
Импровизация 26



К.С. Малевич.  
Черный квадрат

гском подвале «Бродячая собака», где собирались артистическая молодежь и творцы «нового искусства». Здесь он провел целую неделю, убеждая разгоряченную аудиторию в великом будущем футуризма. В петербургской богеме Маринетти не случайно почувствовал своих учеников, и футуристические лозунги в России попали на хорошо подготовленную почву.

Сегодня очевидно, что понятие «русский футуризм» включает целый спектр художественных и околохудожественных явлений. Интенсивность и наступательность сторонников коренных преобразований творчества, борьба за первенство в открытии новых путей определили накал взаимоуничтожающей критики в среде новаторов и ниспровергателей. В силу этого манифесты русских футуристов не столько объединяют это движение, сколько закрепляют самые разные его проявления.

Впервые слово «футуризм» появилось в названии группы поэтов, именовавших себя «эгофутуристами». Правда, направление это было отнюдь не монолитным, а его изобретение целиком принадлежало поэту **Игорю Северянину** (И.В. Лотареву, 1887—1941). Издавший в течение 1904—1912 гг. 35 стихотворных сборников, Северянин достиг известности лишь тогда, когда о его «эгопоэзии» с возмущением отозвался Лев Толстой. Так что двусмысленной славой поэт обязан самому себе, а его стихи имеют мало общего с агрессивным накалом итальянского футуризма.

Северянин вошел в русскую культуру «серебряного века» как певец жизни «золотой молодежи», проводящей дни и часы в дымных ресторанах и роскошных будуарах. Он не читал свои стихи, а пел их, собирая на так называемых «поэзоконцертах» толпы восторженных поклонниц и все более возносясь к вершинам скоропреходящей славы. Вот строки одного из популярных его стихотворений «Самогимн»:

Мой стих серебряно-брильянтовый  
Живителен, как кислород.  
— О, гениальный! О, талантливый! —  
Мне возгремит хвалу народ.  
И станет пить ликер гранатовый  
За мой ликующий восход.

Осенью 1911 г. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества произошла встреча поэтов Д.Д. Бурлюка и В.В. Маяковского.

Именно они вместе с примкнувшим к ним А.Е. Крученых составили ядро литературного объединения «Гилея» — первого крупного содружества футуристов. Название «Гилея» соответствовало древнегреческому наименованию местности в устье Днепра, где управляющим имения служил отец братьев Бурлюков и где в годы становления русского футуризма (кубофутуризма, по терминологии тех лет) побывали все знаменитости: М.Ф. Ларионов, В. Хлебников, В.В. Маяковский, А.Е. Крученых и другие. В конце 1912 г. произошло заметное событие: 18 декабря вышел из печати альманах «В защиту нового искусства». Его заглавие — «Пощечина общественному вкусу» — стало декларативным и нарицательным, а предисловие к сборнику было воспринято читателями как манифест русских футуристов. В предисловии бунтари громогласно провозгласили полную свободу творческого эксперимента и предложили сбросить «с Парохода Современности» Пушкина, Достоевского и Толстого. «Общественный вкус» действительно был шокирован. Даже И. Северянин, не слишком приверженный к классике, отозвался на этот призыв словами:

Для отрезвления ж народа,  
Который впал в угрозный сплин —  
Не Лермонтова с парохода,  
А Бурлюка — на Сахалин.

Круг единомышленников-футуристов, которым В. Хлебников придумал имя «будетляне» (от «будущее»), имел оригинальную философско-эстетическую программу. Искусство должно не отражать действительность, но переделывать ее, слово же должно быть свободным от всякого определенного смысла — примерно так звучала их теоретическая доктрина. Сам Хлебников, в частности, утверждал, что «словотворчество — враг книжного окаменения языка», и призывал своих соратников по футуризму поработать над разрушением традиционной поэтической речи. Наиболее последовательно реализовал этот лозунг **Алексей Елисеевич Крученых** (1886—1968). Поэт самозабвенно искал самоценное, «самовитое» слово и бунтовал против любых признаков традиционной рифмы и конкретного смысла. Целиком отдавшись эксперименту, он все более погружался в собственный, далекий от здравого смысла поэтический мир и наконец объявил шедевром пять знаменитых строк:

дыр бул щыл  
убещур  
скум  
вы со бу  
рлэз

Создавая «внесловесный» «язык зауми», Крученых прибегал к звуковым и графическим аналогиям. Порой его стихи состояли лишь из одних «неудобных» диссонирующих звуков, а знаки препинания поэт вовсе не ставил. Некоторые его сочинения пропитаны ядом предсказаний гибели и разложения мира:

мир гибнет  
и нам ли останавливать  
мы ли остановим оползень  
гибнет прекрасный мир  
и ни единым словом не оплачем  
погибели его...  
усталый ветер заглядывает узкие входы  
по затылку  
ужас чудит...

Особый след в искусстве «серебряного века» оставил последовательный «будетлянин» **Велемир Хлебников** (В.В. Хлебников, 1885—1922) — один из родоначальников русского футуризма, создатель утопического общества Председателей земного шара. В творчестве его влекли тайны музыки, ее неизреченный образный строй. Музыка, по мысли поэта, была той материей, что соединяет бесконечным током жизни прошлое, настоящее и будущее. В сочинениях Хлебникова «слышна» то музыка Чайковского, то «Интернационал», то цыганский романс, то балалаечный наигрыш. Например, в поэме «Ночь в окопе» музыка «Интернационала» является своеобразным фоном происходящих событий:

Над мерным храпом табуна  
И звуки шорохов минуя,  
«Международника» могучая волна  
Степь объяла ночную.  
Здесь клялись небу навсегда.  
Росою степь была напоена.



И ало-красная звезда  
Околыш украшала воина.  
«Кто был ничем,  
Тот будет всем».

Хлебников «подслушал у музыки» мотивное развитие темы, ее вариантность:

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,  
О засмейтесь усмеяльно!

Новаторство Хлебникова не знало границ. В поисках адекватного отражения целостности мироздания он изобретает необычный «звездный» язык:

Усадьба ночью, чингизхань!  
Шумите, синие березы.  
Заря ночная, заратустрь!  
А небо синее, моцарть!  
И, сумрак облака, будь Гойя!  
Ты ночью облако, роопсь!

Как известно, с футуризмом было связано раннее творчество великих русских поэтов В.В. Маяковского и Б.Л. Пастернака<sup>1</sup>. В потоке новаций и открытий, на фоне громкозвучащих имен представителей живописи и поэзии достижения музыкантов-авангардистов кажутся более чем скромными; к тому же радикальные позиции отразились в сочинениях композиторов малоизвестных, не причисленных к классикам.

---

<sup>1</sup> Творческое наследие В.В. Маяковского и Б.Л. Пастернака достаточно подробно изучается в курсе русской литературы.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Какое искусство принято называть авангардом? Во что верили мастера русского авангарда?
2. Почему отрицание традиций было необходимо мастерам авангарда? Сбылись ли их мечты об «искусстве будущего»?
3. Расскажите о творчестве художников, входивших в творческое объединение «Бубновый валет». В чем отличие в понимании смысла живописи художников-передвижников и представителей «Бубнового валета»?
4. Какие настроения несли в себе образы живописи, где главным считался предмет как таковой? Кто в России развивал идеи кубизма?
5. Какое влияние на развитие живописи «серебряного века» оказало примитивное народное творчество?
6. Почему эксперименты с формой в живописи вызывали неприятие у зрителей? Как вы относитесь к творчеству П.В. Филонова, М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой и других авангардистов?
7. Расскажите, какие ассоциации рождают полотна А.В. Лентулова? На какие традиции опирался художник?
8. Что такое абстрактная живопись и кто из отечественных мастеров сделал первые шаги в этом виде творчества?
9. Почему В.В. Кандинский искал опору для своих новаций в музыке? Есть ли «музыкальное начало» в его полотнах?
10. Составьте рассказ о русском кубофутуризме (домашнее задание).
11. Выберите из многообразного поэтического наследия футуристов те сочинения, что в наибольшей мере отражают накаленную атмосферу «серебряного века» и предчувствие грядущих революционных катаклизмов.
12. Расскажите о раннем творчестве Б.Л. Пастернака и В.В. Маяковского в контексте проблем русского авангарда (повторение пройденного по литературе).

# Тема 10

---

## В поисках утраченных идеалов: неоклассицизм и поздний романтизм



Под звуки прошлое встает  
И близким кажется и ясным:  
То для меня душа поет,  
То веет таинством прекрасным.

*А.А. Блок*

Века нищеты и безволя!  
Позволь же, о родина-мать,  
В сырое, в пустое раздолье,  
В раздолье твое прорыдать...

*А. Белый*

На пороге второго десятилетия XX в. под ударами авангарда существенно поколебались «космические» идеалы символизма. Сложные философские умозаключения и «мистический туман» нередко становились предметом скепсиса и насмешек. Однако далеко не все мастера «серебряного века» были заражены болезнью огульного отрицания. Для многих из них творческое новаторство понималось как обновление образной сферы на основе «воспоминаний о прошлом», бережного отношения к традиции. Вечная гармония и красота искусства ушедших культур, его загадочные лики, старинные предметы, затененные столетиями, словно пробудились для новой жизни. Тонко реставрированные атрибуты распространенных европейских стилей (античность, барокко, рококо, классицизм) в разных видах искусства позволили ученым позднее назвать это явление собирательным именем «неоклассицизм» (хотя, как мы убедимся далее, сами творцы «серебряного века» использовали иную терминологию).

Реставрация «моделей прошлого» не могла быть интуитивной. Она требовала от художника рационализма, трезвой конструктивной логики. Поэтому представители неоклассицизма порой кажутся «антиромантиками». Что же стало с романтизмом?

Романтизм как общеевропейское стилевое направление XIX в. в России оказался приглушен влиянием реалистической школы. Ни литература, ни живопись, ни музыка не исчерпали безграничных возможностей этого стиля выражать скрытые психологические состояния и душевные переживания человека. «Второе дыхание» романтизм обрел с наступлением «духовно-культурного ренессанса», соприкасаясь с новыми его течениями, но при этом выступая явным антиподом авангарда. Рассмотрим неоклассические и романтические традиции «серебряного века» последовательно.

**В поэзии** неоклассицизм заявил о себе в творчестве представителей содружества с подчеркнуто «заземленным» названием «Цех поэтов» (образовалось в 1911 г.). Оно объединило таких непохожих авторов, как Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н.А. Клюев — представителей поэтического течения,



названного «акмеизмом». Один из организаторов и теоретиков «Цеха поэтов» Н.С. Гумилев писал: *«На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акте — 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. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом».*

Итак, если художники авангардных направлений старались не замечать своих предшественников, в особенности отечественных, отказывая их сочинениям в праве быть актуальными для культуры XX столетия, то поэты-акмеисты не стеснялись своих «предков». Их творчество было родственно символизму в главном — в неприятии эстетики окружающих «серых будней», «грубого материализма» и реализма. Подлинная красота виделась в европейском прошлом, в атрибутах старинного быта. Стройность формы, утонченность и изысканность языка, помноженные на «прекрасную ясность» изложения мыслей, — вот то, к чему призывала своих сторонников новая теория. Впрочем, единая теоретическая программа была намечена лишь в самых общих чертах. Во всем остальном представители «Цеха поэтов» индивидуальны и неповторимы.

Проповедник «прекрасной ясности» **Михаил Алексеевич Кузмин** (1875—1936) был мастером стилизаций и перевоплощений. В жеманном и галантном прошлом для него важны были «мелочи жизни», воспринимаемые в должной мере с иронией:

Маркиз гуляет с другом в цветнике,  
У каждого левкой в руке,  
А в парнике,  
Сквозь стекла видны ананасы...

(«Разговор»)

В 1905 г. вышел первый скромный томик стихов **Николая Степановича Гумилева** (1886—1921) «Путь конквистадоров»<sup>1</sup>. Затем

<sup>1</sup> Конквистадоры – завоеватели, грабители, захватчики.

появились сборники «Романтические цветы» (1908) и «Жемчуга» (1910), с которыми к поэту пришла известность. Гумилев предстает как певец романтиков и мечтателей, «капитанов» и «воинов». Ему грезились экзотические страны, дивной красоты природа дальних континентов, сказочные павильоны:

Среди искусственного озера  
Поднялся павильон фарфоровый;  
Тигриною спиною выгнутый,  
Мост яшмовый к нему ведет.  
И в этом павильоне несколько  
Друзей, одетых в платья светлые,  
Из чаш, расписанных драконами,  
Пьют подогретое вино...  
(«Фарфоровый павильон»)

В те годы многие из русских поэтов чувствовали приближение революционных катаклизмов и ощущали дыхание смерти. Наделен даром предвидения был и Гумилев:

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...  
(«Заблудившийся трамвай»)

Разочарованием, тоской по утерянным идеалам, предчувствием гибели напоена поэзия **Георгия Викторовича Адамовича** (1892—1972). Весной 1917 г. им написаны такие стихи:

Я вижу город в голубой купели,  
Там белый Кремль — замоскворецкий стан,  
Дым, колокольни, стены, царь-Иван,  
Да роза и чахотка на панели.  
Мне грустно, друг. Поговори со мной.

В твоей России холодно весной,  
Твоя лазурь стирается и вянет.

Лежит Москва. И смертная печаль  
Здесь семечки луцит, да песню тянет,  
И плечи кутает в цветную шаль.  
(«Воробьевы горы»)

С акмеизмом связано начало творческого пути двух великих поэтов — О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой.

Первые поэтические опыты **Осипа Эмильевича Мандельштама** (1891—1938) были полны символистской многозначности. Но стремление к «вечным темам» и «прекрасной ясности» оказалось сильнее. Из-под его пера выходят удивительные по своей многоплановой выразительности стихи о мировой культуре и ее памятниках:

В столице северной томится пыльный тополь,  
Запутался в листве прозрачный циферблат,  
И в темной зелени фрегат или акрополь  
Сияет издали, воде и небу брат.

Ладья воздушная и мачта-недотрога,  
Служа линейкою преемникам Петра,  
Он учит: красота — не прихоть полубога,  
А хищный глазомер простого столяра.  
(«Адмиралтейство»)

Лирика **Анны Андреевны Ахматовой** (А.А. Горенко, 1889—1966) тех лет часто имела «антикварный» оттенок:

Луна освещает карнизы,  
Блуждает по гребням реки...  
Холодные руки маркизы  
Так ароматны, легки.

«О принц! — улыбаясь присела, —  
В кадрили вы наш vis-a-vis», —

И томно под маской бледнела  
От жгучих предчувствий любви...

И все же в среде акмеистов Ахматова, по мнению современников, являлась «настоящим исключением». Ее автобиографическая муза родилась под непосредственным влиянием русской классической поэзии, сочинений Блока и Иннокентия Анненского. В 10-х гг. вышли три сборника стихов: «Вечер» (1912), «Четки» (1914) и «Белая стая» (1917), где поэтический мир Ахматовой становится более интимным, предвосхищая черты зрелого творчества:

Проводила друга до передней,  
Постояла в золотой пыли.  
С колоколенки соседней  
Звуки важные текли.  
Брошена! Придуманное слово —  
Разве я цветок или письмо?  
А глаза глядят уже сурово  
В потемневшее трюмо.

В зрелой поэзии Ахматовой все сильнее звучали тревожные ноты, пронизанные чувством дисгармонии и трагичности бытия. Жизнь поэтессы была долгой, и большая ее часть пришлась на советскую эпоху. В 1917 г. она написала строки, предопределившие ее судьбу:

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 осквернился скорбный дух.





Ф.О. Шехтель. Особняк  
З.Т. Морозовой. Фрагмент  
лестничных перил



Ф.О. Шехтель. Особняк З.Т. Морозовой

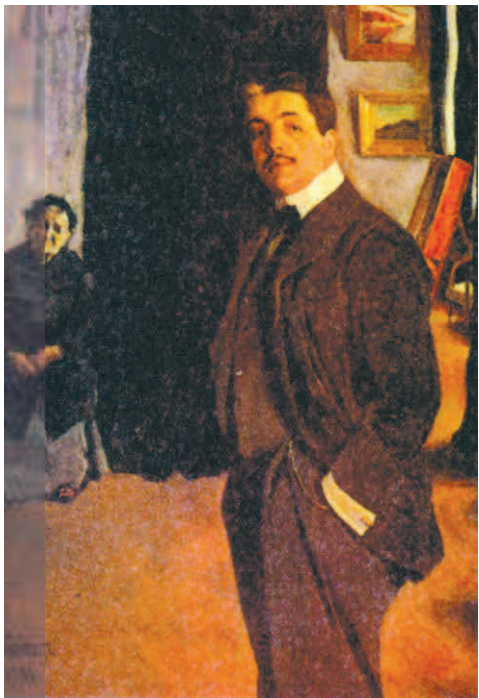
Вернемся к акмеизму. Идеи «прекрасной ясности», наполнили новыми темами не только поэзию. Вкус к классическому наследию в сочетании с поиском нетрадиционных конструктивных решений определил направление в **архитектуре**, которое принято называть *неоклассицизмом*. Одним из его представителей был И.А. Фомин (1872—1936). Лучшим творением мастера считается особняк А.А. Половцева на Каменном острове в Петербурге. Это строение всем напоминает зодчество XVIII в.: парадный двор, главный корпус под куполом, разбегающиеся в стороны колонны. Однако колонн, по классическим меркам, слишком много, и детали здания явно мешают его целостному восприятию. Перед нами не дворец, а как бы его копия, искусная мистификация классицизма прошлых эпох.

Своеобразным отражением моды на древность и «ретро» в архитектуре стал стиль **модерн**<sup>1</sup>, получивший распространение в конце XIX—начале XX в. и в Западной Европе, и в Америке. Признанным лидером нового направления был **Федор Осипович Шехтель** (1859—1926). Уже в одной из первых своих работ — проекте особняка З.Т. Морозовой на Спиридоновке в Москве (1893) — архитектор смело исполь-

<sup>1</sup> *Модёрн* – направление в европейском и американском искусстве, представители которого свободно варьировали элементы разных стилей в опоре на новые технологии и конструктивные средства.



*Ф.О. Шехтель.  
Ярославский вокзал в Москве*



*Л.С. Бакст. Портрет  
С.П. Дягилева с няней*

зует полузабытые приемы средневековой готики. Частный особняк получает образ таинственного и загадочного замка. Его парадные интерьеры мастер населяет сказочными персонажами — драконами, грифонами, химерами — пришельцами из прошлого, живущими особой самостоятельной жизнью.

Шехтель не раз называл своим учителем художника В.М. Васнецова, поднося ему в дар проекты и фотографии своих первых построек в «неорусском духе». В их числе знаменитое здание Ярославского вокзала в Москве (1902), возведенное «по мотивам» древнерусского зодчества. Национальные черты этого сооружения старательно подчеркнуты и даже преувеличены. Центральная башня вокзала имеет непомерно высокую кровлю с загнутым козырьком, напоминая своим обликом городские ворота или триумфальную арку. Левая башня завершается шатром, как старинные русские храмы. Декоративные многоцветные украшения *a la russ* придают вокзалу праздничную нарядность.

Идеалы постижения «вечной красоты», обращенность к гармонии искусства ушедших эпох оказались близки **«Миру искусства»**, одному из самых авторитетных художественных объединений «русского духовно-культурного ренессанса» (название дано в пик народническому «Миру Божьему»<sup>1</sup>). Вдохновителем и руководителем практической деятельности «мирискусников» был Сергей Павлович Дягилев (1872—1929), выдающийся антрепренер, сумевший сделать современное русское искусство достоянием ев-

<sup>1</sup> «Мир Божий» – литературный, политический и научно-популярный журнал. Выходил с 1892 по 1906 г. Придерживался народнических позиций.

ропейской культуры. Началом его карьеры стало издание журнала «Мир искусства», первый номер которого вышел в свет в начале 1898 г. Открывала журнал статья «Сложные вопросы», подписанная Дягилевым. Статья вызвала бурную общественную реакцию, поскольку ее автор нелестно отзывался об искусстве уходящего XIX столетия. Особенно резкой критике подвергались установки реализма («утилитаризма»), идеологами которого были названы Н.Г. Чернышевский, Л.Н. Толстой и Д.И. Писарев. Поклонение жизненной правде, по мнению автора статьи, завело русское искусство в тупик. Журнал призывал художников отказаться от всякой «общественной пользы» во имя воплощения «чистой» красоты.

Творческие искания «мирискусников» протекали как бы «в особом измерении». На первый взгляд их вовсе не затрагивала драма, разворачивающаяся в общественной жизни России. Но это кажущееся безразличие, а проповедь эстетизма — маска, за которой скрывалось искреннее и бескомпромиссное служение русскому искусству. В годы мучительных сомнений и духовных метаний «мирискусники» призвали воспитывать в людях культ прекрасного. Полемизируя с авангардными установками своего времени, Н.А. Бенуа писал: *«Для нас мир, несмотря на торжествующий американизм, на “железные дороги, телеграфы и телефоны”, на всю современную жестокость и пошлость, все еще полон прелести, а главное, полон обещаний. Не все еще — полотно железной дороги, не все — мостовая: кое-где еще растет трава, сияют и пахнут цветы. И среди этих цветов — главный и самый таинственный, самый чарующий, самый божественный — искусство»*.

В сфере влияния «Мира искусства» были многие знаменитые художники «серебряного века». Среди них **Валентин Александрович Серов (1865—1911)**, в юности следовавший традициям передвижников. Если сравнить его ранние работы (например, «Девочка с персиками») с более поздними, то становится очевидной значительная эволюция взглядов мастера. Многие его полотна прямо перекликаются с эстетикой «мирискусников», о чем говорит приверженность Серова к стилизации — имитации стилей и «моделей прошлого». Так, в 1910 г. им было написано «античное панно» — картина «Похищение Европы». На полотне нет реального пространства. Лицо Европы напоминает театральную маску, а мир океана — сцену с декорациями.

Театрализованный, искусственный мир представлен и в портрете графини О.Н. Орловой (1910). На полотне, словно на выставке, пред-



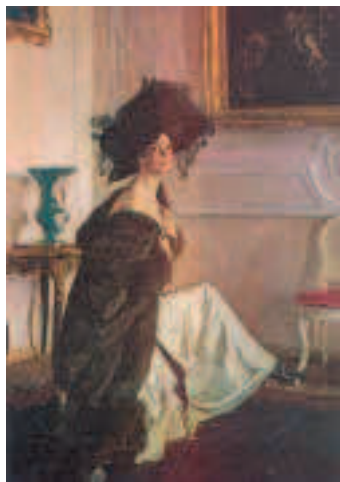
*В.А. Серов. Похищение Европы*



*В.А. Серов.  
Девочка с персиками*

ставлены очень дорогие вещи — картина, ваза, старинная мебель. На даме — собольий палантин, приспущенный для того, чтобы демонстрировать жемчужное ожерелье. Создается впечатление, что вещи и есть главные «герои» полотна, придающие ему «антикварный» оттенок.

Идеология «мирискусничества» получила прекрасное воплощение в творчестве живописца, графика, сценографа, историка искусств



*В.А. Серов. Портрет графини О.Н. Орловой*



*А. Н. Бенуа. Прогулка короля*



ва и критика **Александра Николаевича Бенуа** (1870—1960). Наиболее известна его «Версальская серия», где в полной мере представлен «театральный» стиль художника, его пристрастие к старине. Среди «версальских» работ выделим «Прогулку короля» (1906). Рассмотрим ее внимательно. На фоне серого неба изображена неспешно движущаяся процессия — старый король, фрейлины, придворные, мальчишки-пажи. Старинные фасоны одежды, длинные завитые парики отражают версальскую моду эпохи «короля-солнца» Людовика XIV. И все же перед нами не исторически достоверная картина, а, скорее, своеобразный театральный спектакль по мотивам придворной жизни. И этот спектакль наблюдают «зрители» — резвые обнаженные амурчики, развалившиеся на камнях фонтана. Иначе говоря, на полотне Бенуа сместились привычные понятия: мир людей — мажорный, мистифицированный, мир камня — живой, реальный.

Некоторые ранние работы **Константина Андреевича Сомова** (1869—1939), в отличие от произведений Бенуа, глубоко пессимистичны. Ирреальность окружающей действительности, ее порочность и фальшь — вот круг умонастроений сомовских персонажей. Среди них героиня полотна «Дама в голубом» (1900), запечатленная на фоне декоративного, словно мертвого, сада. Позднее Сомов приходит к «галантным» сюжетам из жизни придворных дам и кавалеров, воссоздавая на полотнах хрупкий эфемерный мир, достойный то любования, то ироничной улыбки («Осмеянный поцелуй»).

Мрачные пророчества можно обнаружить и в картинах художника **Мстислава**



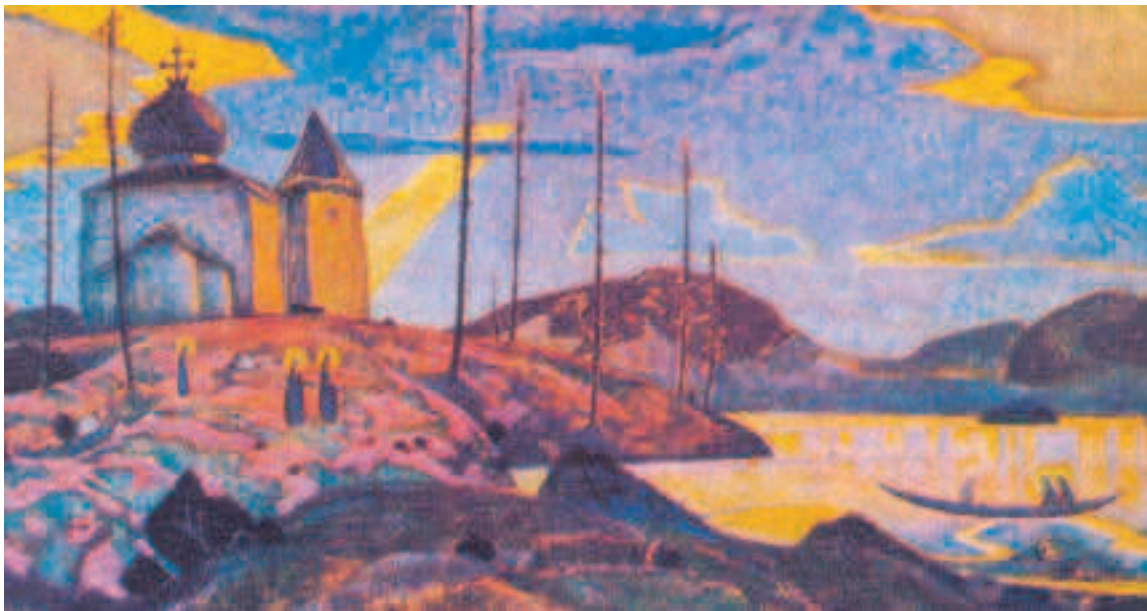
*К.А. Сомов. Дама в голубом*



*К.А. Сомов.  
Осмеянный поцелуй*



*М.В. Добужинский.  
Человек в очках*



*Н.К. Рерих. Святые гости*

**Валериановича Добужинского (1875—1957)**. Люди оказались заложниками технического прогресса, они отчуждены от окружающей искусственной жизни — таковы идеи его полотна «Человек в очках» (1906): на фоне урбанистического пейзажа изображен мужчина с проступающим черепом. Этим символом художник говорит о гибельности пути индустриального развития для общества и природы.

С «Мира искусства» начинал свой путь в творчестве крупный художник, ученый и общественный деятель **Николай Константинович Рерих (Рёрих, 1874—1947)**. Он прожил в России 42 года, около 20 лет были отданы Индии, несколько лет он провел в США и в путешествиях. Художник создал свыше 7 тыс. полотен, разошедшихся по музеям всего мира. В молодости Рериха привлекали сюжеты из древнерусской истории, языческие обряды, славянский фольклор. В первое десятилетие XX в. он нередко обращался к миру народных сказок и былин («Заморские гости», 1901) к быту Древней Руси («Идолы», 1901—1910). Мистицизм, характерный для позднего творчества «индийского периода», наметился в таких работах Рериха, как «Небесный бой», «Человечьи праотцы». Христианские образы



*Н.К. Рерих. Идолы*



*Н.К. Рерих. Прокопий Праведный отводит тучу*

нашли воплощение в картинах «Прокопий Праведный отводит тучу» (1910-е гг.), «Никола Можайский», «Святые гости», «Святой Сергий» (1920-е гг.) и др.

К вечно живому источнику — образам русской народной жизни обращался крупный и самобытный художник «серебряного века» **Борис Михайлович Кустодиев** (1878—1927). Ученик Репина, он вошел в «Мир искусства» довольно поздно. Чужие страны и «модели» старинных вещей никогда не привлекали мастера. С добродушной



*Б.М. Кустодиев. Купчиха за чаем*



*Б.М. Кустодиев. Масленица*



иронией он изображал традиционный мещанско-купеческий быт России, народные праздники и балаганы, писал портреты своих современников. Картины Кустодиева — яркие и многоцветные, с верно подмеченными деталями жизни простого народа («Красавица», 1915; «Балаганы», 1918; «Купчиха за чаем», 1918; «Масленица», 1918; «Зима. Масленичное гулянье», 1921).

В середине 1900-х гг. неутомимый Дягилев (1872—1929) переключает внимание своих единомышленников на совершенно новое дело — создание балета, в котором равноправно взаимодействуют музыка, хореография, актерское искусство и живопись. Теоретиком синтетического балетного спектакля стал А.Н. Бенуа, на Дягилева же легли все организационные хлопоты, с которыми он блестяще справлялся. В результате общих усилий родился нетрадиционный балет, в основе хореографии которого лежала живописно-пластическая выразительность<sup>1</sup>. Роль художника в создании такого спектакля неизмеримо возросла. Некоторые из них — А.Н. Бенуа, Н.К. Рерих, Л.С. Бакст — зарекомендовали себя незаурядными сценаристами.

Впервые «миriskуснический» балет предстал в Мариинском театре в Петербурге. Это был спектакль на музыку композитора Н.Н. Черепнина «Павильон Армиды». Отзывы о «балетной революции», как и рецензии, были самые разные, но чаще всего негативные. Тогда Дягилев решает осуществить свою заветную мечту — вывезти русский балет в Париж и организовать там «Русские сезоны».

«Завоевание» французской столицы деятелями «Мира искусства» началось еще в 1906 г., когда на осеннем Салоне пресыщенная европейская публика неожиданно открыла для себя новую русскую живопись: Бенуа, Добужинского, Рериха, Ларионова, Врубеля и других художников. В 1907 г. прошли так называемые «русские исторические концерты» (опять-таки организованные Дягилевым), в которых приняли участие великий русский певец Федор Иванович Шаляпин<sup>2</sup> (1873—1938) и другие выдающиеся певцы, композиторы, дирижеры. 6 мая 1908 г. состоялась парижская премьера оперы Мусоргского «Борис Годунов». Автором декораций был талантливый художник А.Я. Головин.

---

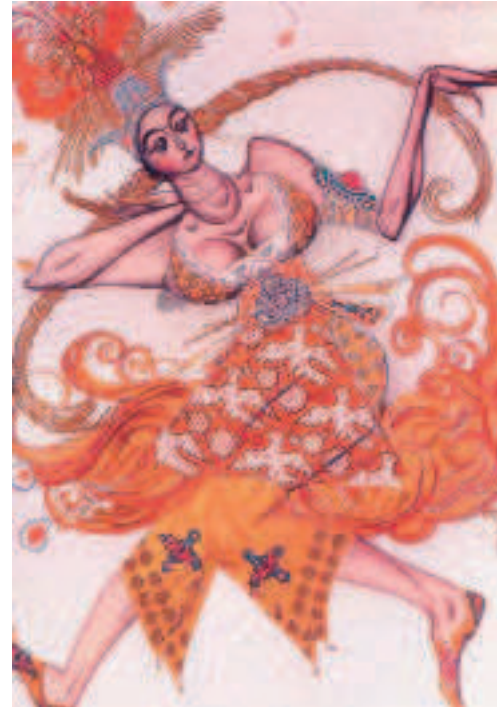
<sup>1</sup> «Миriskуснические» спектакли заложили основу современного балета, превратив его из пышного придворного зрелища в искусство, способное выразить и философскую драму, и шарж.

<sup>2</sup> *Ф.И. Шаляпин* — представитель русского реалистического оперного искусства. Большинство партий исполнил на сценах Московской частной русской оперы, Большого и Мариинского театров. Среди лучших его образов — Борис («Борис Годунов» Мусоргского), Мефистофель («Фауст» Гуно), Мельник («Русалка» Даргомыжского).





*Б.М. Кустодиев. Портрет Шаляпина*



*Л.С. Бакст. Эскиз костюма Жар-птицы (балет «Жар-птица»)*

Партию Бориса гениально исполнил Ф.И. Шаляпин. Зрители были покорены неповторимым тембром баса певца, его выразительной игрой.

В следующем сезоне (1909) настал черед «миriskуснического» балета. Парижские газеты назвали «откровением» и «революцией» балетные спектакли, где блистали ныне всемирно известные артисты балета — М.М. Фокин (1880—1942), Т.П. Карсавина (1885—1978), В.Ф. Нижинский (1889—1950), А.П. (А.М.) Павлова (1881—1931).

Главным «режиссером» праздника красоты, радовавшего Европу в течение почти двух десятилетий, был, конечно же, С.П. Дягилев. Это о нем композитор И.Ф. Стравинский сказал: *«У него было какое-то исключительное чутье, необыкновенный дар мгновенно распознавать все, что свежо и ново, и, не вдаваясь в рассуждения, увлекаться этой новизною».*

**Игорь Федорович Стравинский** (1882—1971) был, пожалуй, самым крупным открытием Дягилева. Сын известного певца, солиста

Мариинской оперы Федора Стравинского, он прожил долгую жизнь, большая часть которой протекала вне России, в Европе и США. Его первые сочинения относятся к 1909 г., последнее же произведение было завершено в 1968 г. Композитор считается классиком XX в.

В развитии музыкальных способностей Стравинского немало важную роль сыграл Н.А. Римский-Корсаков. Под его руководством состоялись первые сочинения молодого автора, где чувствуется влияние музыки учителя. Однако подлинным «духовным отцом» Стравинского все же следует признать Дягилева. Именно он обратил внимание на уникальную одаренность начинающего композитора, направил его внимание в балетную сферу, пестовал и пропагандировал его сочинения.



*А.Н. Бенуа. Эскиз костюма балерины для Т.П. Карсавиной (балет «Петрушка»)*



*Н.К. Рерих. Эскиз костюма девушки (балет «Весна священная»)*



*Н.К. Рерих. Эскиз костюма старика (балет «Весна священная»)*

Премьера первого балета Стравинского «**Жар-птица**» состоялась в «Русских сезонах» в Париже весной 1910 г. и принесла композитору раннюю славу. Музыка балета создавалась на уже готовое либретто, написанное хореографом М.М. Фокиным при участии художников А.Н. Бенуа и А.Я. Головина. В основу сюжета положены мотивы русских народных сказок о Жар-птице и Кошечье Бессмертном. Стравинский живо интересовался живописью, скульптурой, архитектурой, и поэтому задача создания синтетического балета вполне совпала с его творческими установками. Жар-птица, ожившая в балете Стравинского, являла собой символ вечной красоты и гармонии. На музыку, насыщенную пряными красками, оказали влияние невиданной роскоши декорации, сделанные по эскизам художников А.Я. Головина и Л.С. Бакста. Балет был наречен в Париже «русским чудом», а новый этап в развитии театрального искусства стали именовать «эрой Дягилева».

В полной мере дар Стравинского раскрылся в музыке к балету «**Петрушка**» (1911). Сценарий сочинил сам композитор, взяв в помощники А.Н. Бенуа, который также сделал эскизы костюмов и декораций. В качестве балетмейстера выступил М.М. Фокин. Образ Петрушки с блеском воплотил В.Ф. Нижинский. Премьера в Париже прошла с грандиозным успехом.

Содержание балета очень простое. Основа сюжета — банальный любовный треугольник. Петрушка, ярмарочная кукла, влюблен в Балерину, он ревнив и очень страдает; Арап — его счастливый соперник, он туповат, зол, но богат; кукла Балерина, красивая холодная кокетка, заигрывает с экзотическим Арапом, который в конце концов в приступе бешенства убивает недотепу Петрушку. Вся эта незамысловатая и печальная история вставлена во «всамделишную» жизнь — картину народных гуляний на Масленной неделе. Итак, в балете две образные сферы — кукольная и людская. Подобное противопоставление фантастики и действительности не раз встречалось в русской музыке. Однако в «Петрушке» эти сферы соотносятся в духе «мирискусников»: люди с их ярмарочной жизнью кажутся театральной фантазией, а куклы — живыми, наделенными настоящими чувствами и эмоциями. С образом Петрушки в русскую музыку вошел необычный герой — эксцентричный и одновременно романтический. Темы Петрушки построены на фанфарно-победных, задиристых мотивах и кратких интонациях-стонах, воплощающих любовные страдания неудачника.

«Людские» сцены балета — гудящее красочное месиво звуков, рисующих разноцветную, пьяную, гуляющую толпу. Композитор был захвачен возможностью передать в звуках широту, пестроту, бесшабашность гуляющей Руси, красочность «карнавального» мира ярмарки — расписных подносов, лубочных поделок, пестрой одежды молодых баб. На фоне «гармошечных» наигрышей вдруг звучат знакомые мелодии — «Вдоль по Питерской», «Ах вы, сени...» и другие.

Следующий балет Стравинского, «Весна священная», отличался декларативной новизной. В нем также нет сложного сюжета; все действие разворачивается вокруг старинного языческого обряда жертвоприношения девушки в честь наступающей весны и солнечного божества. Величественный дух седой древности стимулировал композитора к поиску необычных, ранее не встречавшихся в музыке средств выразительности. Его музыкальный язык становится небывало сложным. Темы «Весны священной» почти лишены распевности и напоминают краткие языческие «заклички». Остро звучащие, диссонирующие гармонии углубляют образ жестокой первородной стихии, властвующей над человеком.

Парижская премьера «Весны священной» в 1913 г. закончилась полным провалом. Звуки музыки с первых же тактов были заглушены свистом и улюлюканьем. Выслушать «Весну» от начала до конца публика соизволила лишь годом позже, да и то в концертном исполнении. На этот раз композитор наконец-то заслужил овации и хвалебную прессу.

Зрелое творчество Стравинского протекало в эмиграции: после событий 1917 г. он не вернулся в Россию. Последующие его сочинения, написанные за рубежом, нередко отвечали русской теме («Свадебка», «История солдата», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» и др.).

Художественная культура «серебряного века» насыщена не только жаждой новаторства. Есть в ней особая трепетная струя, рожденная на ниве традиционного для русских поэтов, художников, композиторов возвышенного чувства любви к России. Тема Родины стала важнейшей в творчестве последних русских романтиков. Она звучит во многих ставших хрестоматийными сочинениях А.А. Блока, Ф.К. Сологуба и других поэтов. Не повторяя общеизвестного, приведем в качестве примера сильные и яркие строки стихотворения «Родина», написанного А. Белым в 1917 г., где поэт выразил представления о мессианской судьбе русского народа:



Рыдай, буревая стихия,  
 В столбах громового огня!  
 Россия, Россия, Россия, —  
 Безумствуй, сжигая меня!

В твои роковые разрухи,  
 В глухие твои глубины, —  
 Струят крылоручие духи  
 Свои светозарные сны.  
 Не плачьте: склоните колени  
 Туда — в ураганы огней,  
 В грома серафических пений  
 В потоки космических дней!

Сухие пустыни позора,  
 Моря неизливные слез —  
 Лучом безглагольного взора  
 Согреет сошедший Христос.  
 Пусть в небе — и кольца Сатурна,  
 И млечных путей серебро, —  
 Кипи фосфорически бурно,  
 Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,  
 Безумствуй, сжигая меня,  
 Россия, Россия, Россия —  
 Мессия грядущего дня!

России, ее бесконечным далям, водным просторам, тихим перелескам и старинным храмам посвятил многие полотна **Исаак Ильич Левитан** (1860—1900). Его жизненный путь был недолог; знаменитым мастер стал уже в 19 лет после создания картины «Осенний день. Сокольники» (1879). В полной мере дар Левитана как пейзажиста реализовался в работах 80—90-х гг. Быстрому творческому взрослению способствовала поездка художника на Волгу. Волжские просторы вдохновили его на крупные панорамные пейзажи, словно наполненные воздухом. В этом искусствоведы усматривают влияние французского импрессионизма.



*И. Левитан. Золотая осень*



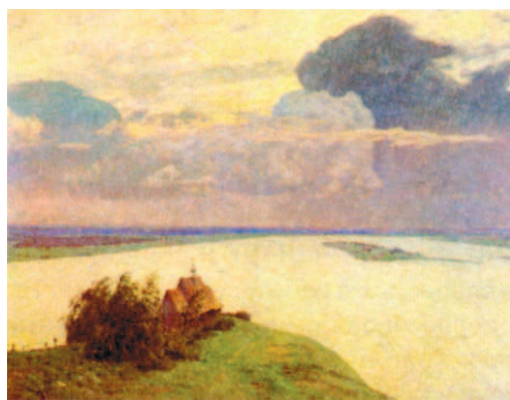
*И. Левитан. Март*

Художник лирического склада, Левитан предпочитал изображать не полдень, а утро или вечер, не лето и зиму, а осень и весну, то есть те временные периоды жизни русской природы, которые необычайно богаты сменой и разнообразием красок. Таковы левитановские пейзажи «Март» и «Золотая осень» (оба — 1895). Тихие, непритязательные полотна обладают особой притягательностью, они рождают неожиданно глубокие чувства, состояние какой-то проясненности, определенности, эмоционального подъема.

О том, что именно «настроение» стало для пейзажей Левитана главным «средством выразительности», говорит и знаменитое полот-



*И. Левитан. Владимирка*



*И. Левитан. Над вечным покоем*



К.А. Коровин. Зимой    М.В. Нестеров. Великий постриг

но «Владимирка» (1892). На картине изображена дорога — путь ссыльных в Сибирь. Темная фигура странницы, ненавязчиво сочетающаяся с белеющей у горизонта церквушкой, заставляет соотнести этот образ с бесконечной равниной, на фоне которой человек кажется безмолвной жертвой.

Не менее яркий пример «пейзажа-настроения» в творчестве Левитана — полотно «Над вечным покоем» (1894). Сизые свинцово-серые тучи нависли над застывшим, словно мертвым, озером. Гладь воды опоясывает клочок земли с деревянной церквушкой и кладбищем. Они, словно последнее прибежище человека, напоминают о бренности жизни.

Пейзажи другого известного русского художника, **Константина Алексеевича Коровина** (1861—1939), совсем не похожи на левитановские: в них нет ни философских раздумий, ни духовного самовыражения. Художника с молодости привлекали краски яркой праздничной жизни. Он как бы не замечал трагичности своего времени, реализовав талант в решении чисто живописных проблем, экспериментируя с цветовыми эффектами и колоритом. Живя подолгу в Париже, Коровин отдал дань красоте французской столицы («Париж. Бульвар капуцинов», 1911). Рисуя русские пейзажи, он умел передать множество красочных оттенков в изображении самых привычных образов (например, этюд «Зимой», 1894).





М.В. Нестеров. Юность преподобного Сергия



М.В. Нестеров. Под благовест

Руси молящейся, монашеской, монастырской посвятил свою музу **Михаил Васильевич Нестеров** (1862—1942). *«Многие склонны обвинять меня в принадлежности к новейшим западным течениям в искусстве — символизму, декадентству и т. д. Это большое заблуждение. Я пою свои песни, они слагаются в душе моей... Самое драгоценное в искусстве — Божий дар, талант, и он должен служить к выражению чувств добрых и прекрасных...»*, — писал художник в одном из писем. «Свои песни» родились с созданием полотна «Пустынный» (1889), где Нестеров впервые обратился к образу монаха, умиротворенного, озаренного особой душевной теплотой. Свое дальнейшее развитие религиозная тема получила в картине «Видение отроку Варфоломею» (1890). По сюжету это эпизод из жития святого, преподобного Сергия Радонежского, в миру Варфоломея. Совсем еще юный отрок Варфоломей запечатлен в момент великого таинства: его благословляет старец на служение Богу: *«Сие дается тебе знамение благодати Божией и для разумения Святого Писания»*. Торжест-



венность момента подчеркнута прекрасным русским пейзажем с небольшой церковью, словно застывшей в предчувствии свершения предначертанного свыше.

В 1890 г. Нестеров стал работать вместе с В.М. Васнецовым над росписями Владимирского собора в Киеве. Здесь им было создано свыше 30 крупных композиций («Рождество Христово», «Воскресение Христово», «Богоявление» и др.), а также иконы для иконостаса и приделов храма. Религиозная тема все сильнее захватывала мастера. Она была продолжена в серии работ о жизни преподобного Сергия Радонежского. Этапными в духовных поисках художника стали росписи Покровского храма Марфо-Мариинской обители в Москве (1908—1912) и большое полотно «На Руси» (1916), известное также под названием «Душа народа». В этой работе художник, безгранично любивший Россию, выделил ее лучшие нравственные традиции. По охвату народной психологии картина родственна полотнам В.И. Сурикова.

Одна из последних работ Нестерова, связанная с отражением русской духовной жизни, посвящена крупнейшим религиозным деятелям той эпохи — П.А. Флоренскому и С.Н. Булгакову. На полотне «Философы» (1917) изображены мыслители, погруженные в неспешную беседу-размышление о сложнейших проблемах бытия.

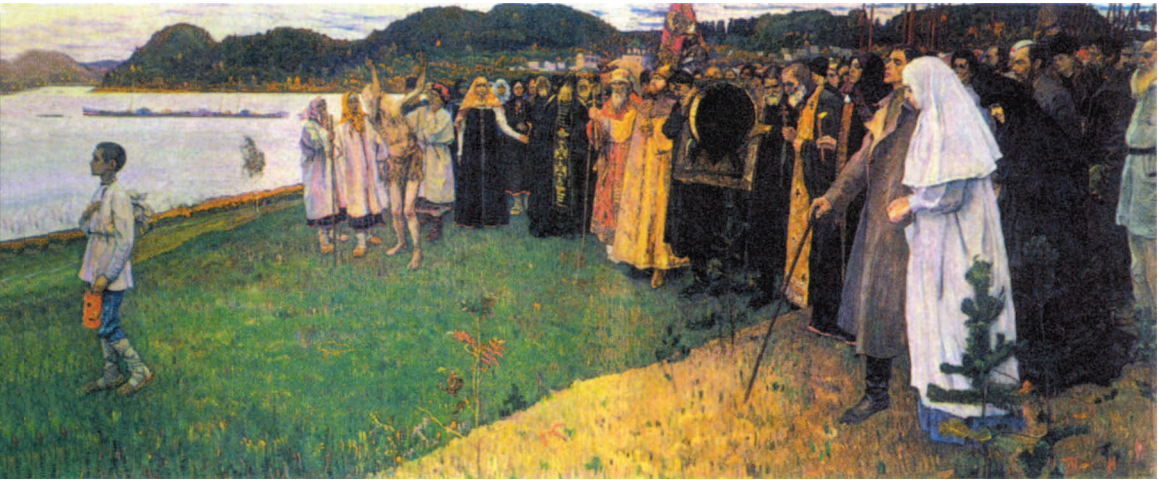
«Свои песни» художник перестал петь после революции 1917 г. — религиозные темы не приветствовались новой властью атеистов-большевиков. Лишь в конце жизни Нестеров вновь вернулся к творчеству, создав выразительные портреты деятелей



*М.В. Нестеров. Философы*



*М.В. Нестеров. Христос.  
Икона Покровского храма в Москве*



*М.В. Нестеров. На Руси (душа народа)*

науки и искусства («П.Д. и А.Д. Корины», 1930; «С.С. Юдин», 1935; «В.И. Мухина», 1940 и др.).

Одна из вершин русской художественной культуры «серебряного века» — творчество **Сергея Васильевича Рахманинова (1873 — 1943)**. Эмоционально-приподнятая, романтически взволнованная музыка Рахманинова выросла из глубин русских духовных традиций. В ней запечатлелся многообразный спектр образов, отражающих православное сознание, «русскую идею», «русскую правду», «законы собора». Это и ожидание Апокалипсиса, и поиски высшего смысла жизни, и щемящее чувство скорби по стремительно уходящим из жизни нравственным идеалам. В сочинениях композитора с обнаженной непосредственностью и искренностью отразились издревле присущие русскому человеку представления о двуединой основе мира, где столкнулись Божье и антихристово, свет и тьма.

Творческое наследие Рахманинова охватывает разные жанры, как инструментальные, так и вокальные. Религиозно-философские проблемы жизни и смерти воплотились в крупных симфонических и вокально-симфонических произведениях — трех симфониях, четырех концертах для фортепиано с оркестром, «Рапсодии на тему Паганини», кантатах «Весна» и «Колокола». Особое место среди крупных сочинений занимают православные хоровые циклы а cappella (пение

без музыкального сопровождения): «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение».

Гениальный пианист-виртуоз, Рахманинов создал неповторимую «энциклопедию» романтических образов для своего любимого инструмента (прелюдии, этюды-картины), которые сегодня входят в репертуар большинства концертирующих музыкантов. Взаимодополняющим сочетанием поэзии, выразительной мелодии и фортепиано отмечены его одухотворенные романсы «Весенние воды», «Сирень», «Здесь хорошо» и др.

Самыми плодотворными для композитора были 1901—1917 гг. В этот период им написаны многие гениальные сочинения, в том числе Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, «Всенощное бдение». «Всенощное бдение» Рахманинова возникло на основе традиционных текстов православной церкви. В ее состав входят такие молитвы, как «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Свете тихий», «Ныне отпущаеши», «Богородице Дево, радуйся» и др. Выработанное веками философско-этическое содержание этой службы всегда привлекало музыкантов. До Рахманинова к текстам Всенощного бдения обращались П.И. Чайковский, А.Т. Гречанинов, П.Г. Чайковский и другие композиторы. Однако сочинение Рахманинова не имеет равных по глубине и выразительной силе. Создавая музыку, композитор пользовался архаичными древнерусскими знаменными распевками (взяты из «Обихода»). Мелодии многих молитв, окрашенных глубокими религиозными переживаниями, Рахманинов сочинил сам.

Одно из самых популярных сочинений Рахманинова — **Второй концерт для фортепиано с оркестром (1901)**. Крупные формы этого произведения заставляют вспомнить монументальные древнерусские фрески, могучая колокольность — героические страницы древнерусского эпоса, лирическая одухотворенность — русские пейзажи.

Концерт состоит из трех частей. Первая часть открывается гулкими набатными ударами фортепиано, переходящими в величавую главную партию. О начале концерта композитор Н.К. Метнер писал: «С первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь рост подымается Россия». Тема побочной партии полна упоительного восторга перед красотой мира. Вторая часть концерта — состояние «вечного покоя». Ее нескончаемые мелодии переносят слушателя на лоно природы, на берега тихих рек или озер, дарящих душе возвышенное

чувство благодати. Финал концерта — гимнический апофеоз, утверждающий торжество света, красоты и любви.

Подобно многим своим современникам-интеллигентам, революционный переворот и приход к власти большевиков Рахманинов не принял. Он писал: *«Россия шагнула в пустоту», «лица людей превращаются в зверские дикие рыла»*. В декабре 1917 г. он навсегда покинул родину. Этот разрыв стал для композитора огромной личной трагедией. Позднее он сказал: *«Лишившись родины, я потерял самого себя»*. В течение 10 лет Рахманинов не мог сочинять, зарабатывая на жизнь концертными выступлениями. Ему рукоплескали Европа и Америка. Способность творить вернулась лишь во второй половине 20-х гг.

В годы эмиграции Рахманинов написал несколько крупных оркестровых сочинений. В их числе — *«Рапсодия на тему Паганини»* для фортепиано с оркестром. В ее основу положена тема скрипичного каприза знаменитого итальянского композитора. Образный мир *«Рапсодии»* не похож на светлую ликующую рахманиновскую музыку дореволюционного времени. В этом сочинении композитор повествует о трагическом земном пути художника, полном страстей, искушений, страданий. Напоминанием о бренности жизни и судном дне звучит в музыке *«Рапсодии»* средневековая попевка *«Dies irae»* («День гнева»). Этот мотив-символ включен в большинство произведений, написанных композитором в эмиграции.

После революции 1917 г. за пределами отечества оказались многие творцы «серебряного века». Уехали, рассеялись по миру И.Ф. Стравинский и А.Н. Бенуа, М.З. Шагал и В.В. Кандинский, Н.К. Метнер и С.П. Дягилев, Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов, Н.К. Рерих и А.И. Куприн, И.А. Бунин и Ф.И. Шаляпин, А.П. Павлова и М.М. Фокин... Для многих эмиграция была вынужденным, трагическим, по сути, выбором «между Соловками и Парижем» (С.Н. Булгаков).

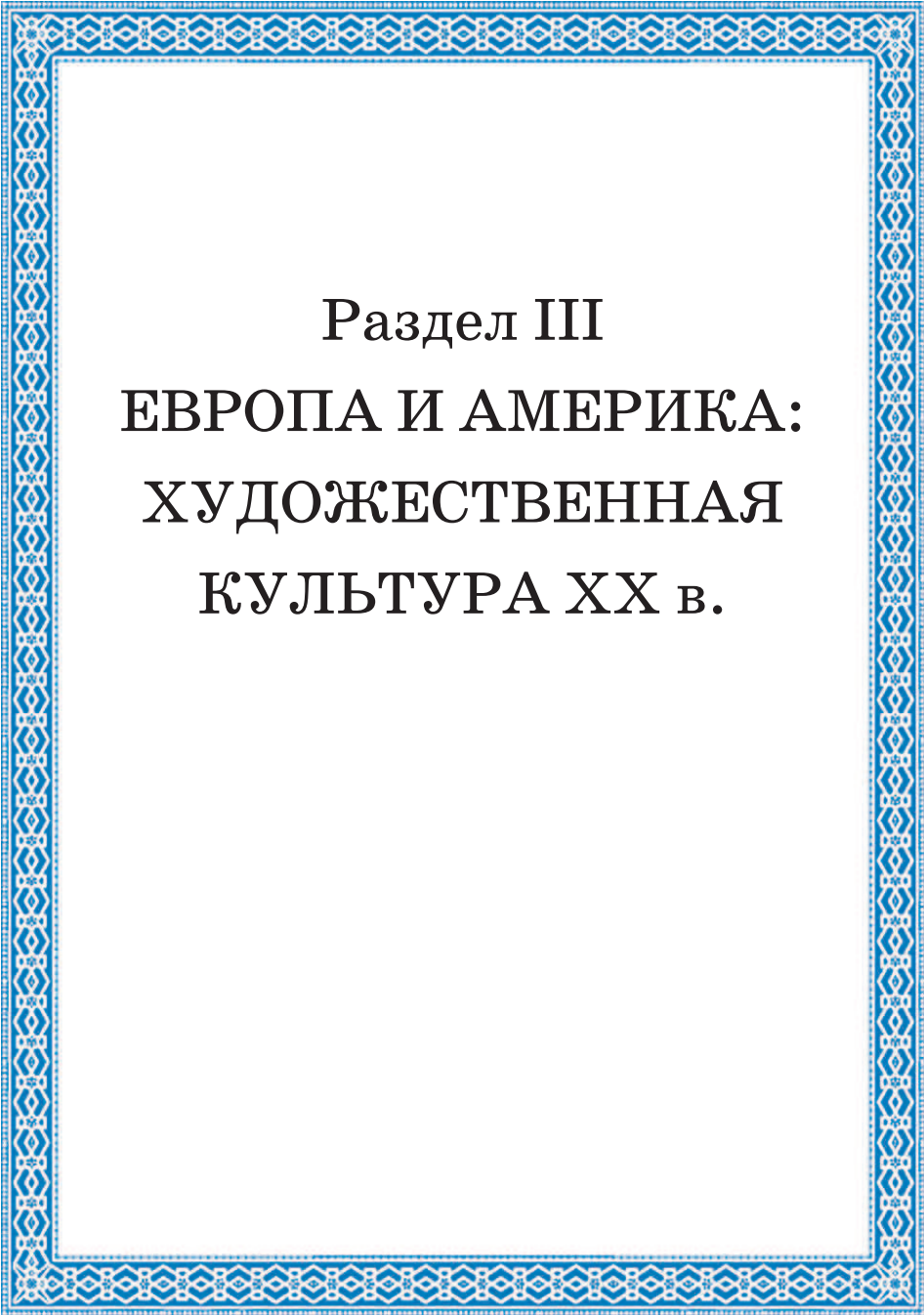
За границей, в странах Европы и Америки, они продолжали считать себя россиянами, образовав диаспоры — своеобразную «Россию за рубежом», или «русское зарубежье», сохраняя верность традициям отечественной культуры.



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Какие художественные направления противостояли тотальному новаторству авангарда в культуре «серебряного века»?
2. Что является общим и что отличает мастеров неоклассического и романтического направлений в искусстве «серебряного века»?
3. Что такое акмеизм? Расскажите о творчестве «Цеха поэтов».
4. Составьте сообщение о наследии О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой (повторение пройденного по литературе).
5. Как воплотились идеи «прекрасной ясности» в архитектуре? Что такое «модерн»?
6. Кто входил в творческое объединение «Мир искусства»? Какие идеалы красоты отстаивали члены этого содружества?
7. Какие художники оказались в сфере влияния «мирискусников»? Расскажите о наследии В.А. Серова, А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, Н.К. Рериха.
8. Какова история возникновения «Русских сезонов» в Париже? Как вы представляете новый синтетический балет?
9. Что вы знаете о музыке И.Ф. Стравинского и С.В. Рахманинова? Какие сочинения этих композиторов вам запомнились?
10. Составьте доклад на тему «Образ России в поэзии, живописи и музыке “серебряного века”», взяв в качестве эпиграфа блоковские строки:

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!



Раздел III  
ЕВРОПА И АМЕРИКА:  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XX В.

# Тема 11\*

---

## Литературная классика XX в.: полюсы добра и зла



И глянув из-под век двадцатый век рванулся...\*\*  
*Г. Аполлинер*

Двадцатый век... Еще бездомной  
Еще страшнее жизни мгла  
Еще чернее и огромней  
Тень Люциферова крыла...  
*А.А. Блок*

---

\* Темы, отмеченные звездочкой, могут изучаться факультативно.

\*\* Сохраняется пунктуация автора.

XX в. совсем недавно стал историей. Ушла в прошлое эпоха мировых войн и пролетарских революций, но все же временная дистанция, отделяющая нас от предыдущего столетия, еще слишком мала, чтобы сделать окончательные выводы о месте художественной культуры «атомного века» в общем движении мировой цивилизации. Многие процессы в развитии художественного творчества еще не завершились, и трудно судить об их результатах. К тому же мы, рожденные в XX в. и наблюдавшие его «изнутри», можем быть подвержены «оптическому обману» близкого видения фактов культурной жизни, что затрудняет их непредвзятое обобщение. Эти резонные соображения предостерегли нас от соблазна окончательных «приговоров» и четких формулировок, оставляя шанс сделать эти выводы тем, кто захочет в будущем взглянуть на художественную культуру столетия с более почтительного исторического расстояния.

Условной временной чертой, за которой открылся «настоящий XX век», принято считать Первую мировую войну 1914—1918 гг. Как прозорливо писал Томас Манн, «это историческая веха, отметившая конец одного мира и начало чего-то совершенно нового». В сфере политической истории «новое» обнаружило себя очень быстро: в революционных кровавых переворотах, братоубийственных расправах, тоталитаризме и фашизме, ужасах Второй мировой войны, постоянной угрозе уничтожения всего живого на планете «мирным атомом» и в мрачных предсказаниях экологической катастрофы. В сфере идей XX в. стал эпохой грандиозного крушения иллюзорных надежд «всех прогрессивных людей Земли» на построение коммунизма — утопии, осуществлению которой преданно служили многие выдающиеся умы человечества. Самым же значимым наследием прошлого столетия стал кризис основных ценностей европейской цивилизации. Рухнула вера в разумность исторического процесса, в целесообразность поисков гуманного миропорядка, основанного на освященных в веках христианских заповедях. Западная культура оказалась на краю бездны, куда были низвергнуты основные нравственные устои, понятия совести, чести, добропорядочности, милосердия,



любви. В произведениях искусства, как в беспристрастном зеркале, отразились и черты духовной деградации, и попытки выйти за пределы заданности жесткого прагматичного времени, увидеть «свет в конце тоннеля», вернуть человеку духовную цельность, смысл жизни, веру и надежду. Эту альтернативность художественная культура сохраняла на протяжении всего XX столетия. Обратимся к **литературе**.

В 10—40-е гг. главные бои в искусстве слова развернулись вокруг реализма и модернизма «нового поколения». Художники-модернисты не видели смысла существования человека в дисгармоничном, нестабильном, хаотичном мире. Представитель немецкоязычной литературы **Франц Кафка** (1883—1924) вырастает в крупную фигуру художественной культуры XX в. именно потому, что все кошмарно-абсурдное предстает в его сочинениях как естественное и жизненно оправданное.

Наследие Кафки невелико. Его романы были опубликованы после смерти писателя («Америка», 1914, изд. 1927; «Процесс», 1915, изд. 1925; «Замок», 1922, изд. 1926). Он не считал свои книги интересными для других и просил друга после смерти уничтожить неоконченные сочинения и дневники. Такая позиция выделяет Кафку в писательской среде того времени, насыщенной шумными скандалами. По образному строю сочинения Кафки были ближе всего экспрессионистам, кричавшим и протестовавшим, но вскоре заслуженно забытым. Писатель же стал одним из самых знаменитых прозаиков XX в., признанным мастером-новатором, которого Герман Гессе назвал «тайновенчанным королем немецкой прозы».

Кафка слыл человеком необычайно болезненным и ранимым. Он постоянно мучился беспричинными страхами и сомнениями, жил с чувством вины перед близкими и был совершенно неспособен наладить контакт со своим окружением. Но творчество писателя отнюдь не сводится к изживанию комплексов личности или к самоуничтожению. Кафкианство — это предсказание картин истории XX в., страшная метафора фашизма и тоталитаризма, бездушного обезчеловеченного государства (романы «Процесс» и «Замок»). В сочинениях писателя мало удобных оправданий безнравственности человека, но еще меньше их у абсурдного современного мира, который жестоко наказывает людей.

Особой выразительности Кафка достигает в описании кошмаров и фантастических превращений, придавая им реалистическую достоверность с помощью суховатого «протокольного» стиля изложения со-

бытий. «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» — с такой обыденно звучащей фразы начинается рассказ Кафки «Превращение» (1915). Но за спокойными строками постепенно начинает вырисовываться действительность — кошмарная, омерзительная, неподдающаяся логическому объяснению. Впрочем, фантазмагории Кафки после его смерти все чаще стали восприниматься как мифы и пророчества, а его гротескные притчи — как приговор основному итогу цивилизации, духовной изоляции и обреченности личности.

Одним из ведущих модернистских направлений в литературе XX в. **экзистенциализм** (от лат. *exsistentia* — существование).

Экзистенциализм возник в философии в 20-е гг. XX в. Согласно этому учению человек, обреченный в мире на одиночество, может постичь свою сущность, лишь став абсолютно свободным от общественных предписаний и норм поведения, но и то иллюзорно, поскольку изначально приговорен к неизбежному исчезновению. Экзистенциальные идеи получили широкое распространение в европейской литературе после Первой мировой войны, в том числе в среде французских писателей. С именем **Альбера Камю** (1913—1960) в эссеистику, прозу и драматургию вошли образы, говорящие о всевластии смерти, абсурдности жизни. Камю родился в Алжире в бедной семье. Он с детства понял, что многие люди изначально обречены на жалкое существование в условиях нищеты, бесправия, аморализма. Это в немалой степени способствовало становлению внутреннего бунтарства будущего писателя, нашедшего выход в его творчестве. В одном из своих первых сочинений — повести «Посторонний» (1937—1940, опубл. 1942) Камю раскрывает тему абсурда через анализ «потока сознания»<sup>1</sup> опустошенной личности. Столкновение «простого человека» Мерсо с обществом заканчивается осуждением героя. Не столько за то, что он убил человека, сколько потому, что он абсолютно раскован, свободен от всяких правил поведения.

В 1942 г. Камю опубликовал еще одно произведение — эссе «Миф о Сизифе», где раскрыл идею бессмысленности жизни через размышления о легендарном греческом царе Сизифе, бесцельно толкающем камень в гору, зная, что тот все равно скатится вниз. Во время войны

---

<sup>1</sup> «Поток сознания» — литературный прием, преследующий цель прямого воспроизведения процессов душевной жизни, форма «внутреннего монолога».

Камю, участник движения французского Сопротивления, воочию убедился, как «красивая теория» о беспредельной вседозволенности реализовалась в практике фашизма, что вынудило его пересмотреть свои взгляды на «эстетику абсурда». В 1947 г. Камю создал свой самый знаменитый роман «Чума», написанный в жанре хроники. «Чума» — аллегория фашизма, «коричневой чумы», притча о мужестве человека, восставшего против механической заданности бытия. Позитивное начало утверждается в романе не как идеал, а как выполнение долга, как работа, которую сделать необходимо вследствие смертельно нависшей опасности.

Главой французских экзистенциалистов считается писатель, философ и публицист **Жан Поль Сартр** (1905—1980). Известность пришла к Сартру с публикацией романа «Тошнота» (1938). Роман написан в форме дневника. Его автор, некий Антуан Рокантен, обычный, ничем не примечательный человек, проводящий дни в библиотеке, где без всякой надобности изучает книги «по алфавиту». Неожиданно он задумывается над абсурдностью такого существования, осознает алогичность противостояния мира и своего «я» и резко меняет поведение: расстается с друзьями и любимой женщиной, бросает все привычные дела. Но желанная внутренняя свобода оборачивается тяжким крестом, который явно не в состоянии нести герой абсурдного мира.

Одиночество, бессмысленность жизни, поиск абсолютной личной свободы от обстоятельств и вещей — все эти темы красной нитью проходят и через драматургию Сартра, где выделяются пьесы-притчи «Мухи» (1943) и «Дьявол и Господь Бог» (1951). Со временем писатель стал находить много общего между марксизмом и экзистенциализмом. В пьесе «Грязные руки» он вполне солидарен со своим героем — руководителем пролетарской партии, который не знает угрызений совести и живет по принципу «цель оправдывает средства». Деятельность персонажей пьесы подчинена «революционной целесообразности», при которой убийство предстает как способ самоутверждения и преодоления экзистенциального комплекса неоправданности жизни и одиночества.

Признанным классиком английского модернизма является **Джеймс Джойс** (1882—1941). Ирландец по происхождению, Джойс всегда писал о Дублине, хотя, в сущности, был «человеком мира», вечным странником. Огромное влияние на развитие мировой литературы оказал его роман «Улисс» (1922), сюжет которого полупародийно

соотнесен с «Одиссеей» Гомера (Улисс — латинское имя Одиссея, царя Итаки). Содержание романа охватывает один июньский день из жизни героев. Блум, «современный» Одиссей, путешествует по Дублину в поисках утраченного сына; сын Блума Стивен, подобно Телемаку, грустит об отце; жена Блума Мэрион, словно верная Пенелопа, ждет мужа дома. Но за этими, лежащими на поверхности параллелями с Гомером скрыт иной, философский пласт творения Джойса: Дублин — не просто город, но весь большой мир, Мэрион — вечная мать-природа, Блум — человечество.

Роман глубоко субъективен и сложен для восприятия. Жизнь его героев представлена через «поток сознания» Блума, мысли которого произвольно переключаются с одной на другую и хаотично переплетаются в своеобразной словесной гармонии. Главная идея сочинения: внутреннее «я» даже самого обыкновенного человека бездонно, непредсказуемо своеобразно; в его глубинах скрыты неповторимые сочетания сознательного, подсознательного и бессознательного, делающие каждую личность уникальной ценностью мироздания.

Модернистский способ познания действительности был отнюдь не единственным в литературе XX в. Ее традиционная ветвь блестяще представлена жанром **«интеллектуального романа»**. Это название принадлежит Томасу Манну. Писатель был уверен, что перелом, произошедший в общественном сознании после Первой мировой войны, обострил необходимость углубленно-точного анализа действительности. Этот процесс *«стирает границы между наукой и искусством, вливает живую пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ и создает тот тип книги, который... может быть назван интеллектуальным романом»*, — заметил он в одной из статей.

В зарубежной литературе к данному жанру вполне можно отнести сочинения самого Т. Манна, а также книги немецких писателей Г. Гессе, А. Дёблина, чеха К. Чапека, американца У. Фолкнера и др. С позиций сегодняшнего дня «интеллектуальный роман» хочется назвать еще и философским, поскольку его творцы не скрывали желания найти первопричину для нелицеприятного суда над современностью. Эта цель реализовывалась авторами в многослойном и многосоставном, как сама философская мысль, тексте, в котором нередко сочетались контрастные, казалось бы, мало сопряженные между собой пласты современной жизни и образы отдаленного прошлого. В «интеллекту-



альном романе» ожили мифы, в которых писатели ценили не столько ореол древности, сколько мудрость поколений, объясняющую всю обозримую человеческую историю.

Уникальную страницу в художественной культуре XX в. составляют «интеллектуальные романы» **Германа Гессе (1877—1926)**. Еще в годы Первой мировой войны Гессе с удивлением обнаружил, что великой немецкой духовной культуры как неподвластной всеобщей истерии сферы жизни больше нет. Это открытие, пережитое писателем как личное потрясение, способствовало рождению в его творчестве героев, утративших нравственные ориентиры.

В 1927 г. вышел роман Гессе «Степной волк», где, по утверждению автора, он предсказал опасность фашизма. Роман отразил хаотичные, разорванные представления Гессе «о времени и о себе». Главный герой «Степного волка» Гарри Галлер лишен нравственного стержня и имеет два лица — преследуемого и преследователя. Попав в волшебный Магический театр, он увидел в своем зеркальном отражении тысячу лиц, не имеющих четких контуров, плывущих по направлению друг к другу. Писатель полагал: для того, чтобы стать полноценной личностью, «прийти к себе», каждый должен сбросить навязанные извне маски, соединив в своей «самости» сознательные и бессознательные движения души.

Проблема неслиянности и в то же время нераздельности творческого духа и суетного бытия воплощена в одном из лучших романов Гессе «Игра в бисер» (1943), где нарисована действительность, которая практически не существует. Действие романа происходит в будущем, когда позади остались мировые войны. На развалинах цивилизации рождается республика Касталия, сохраняющая богатства культуры, накопленные человечеством. Писатель задается вопросом: нужны ли подобные «заповедники», ограждающие духовные ценности от антикультуры всего мира, и не бесполезно ли беречь то, что давно исчезло из повседневной жизни за ненадобностью? На столкновении разных мнений строится фабула романа. В центре повествования — диспуты, которые ведут друзья-противники Иозеф Кнехт и Плинио Дезиньори. Роман не дает окончательного ответа на поставленный вопрос. Кнехт покидает Касталию и уходит к людям, утверждая тем самым право личности на свободу выбора.

Широкую известность немецкому писателю-гуманисту **Эриху Марии Ремарку (1898—1970)** принес его антивоенный роман «На За-

падном фронте без перемен» (1929). Нравственные идеалы писателя — фронтовая дружба, товарищество, любовь. Эти качества — последнее прибежище человека перед лицом судьбы, противостоять которой в этом мире не может никто («Три товарища», 1938). В романе «Время жить и время умирать» (1954) Ремарк создал привлекательный образ «потерянного поколения» периода Первой мировой войны<sup>1</sup>.

**Райнер Мария Рильке** (1875—1926) вошел в австрийскую литературу в конце XIX в. и сразу стал знаменитым. Его взгляды сформировались под впечатлением поездок в Россию (1900). Поэт влюбился в русскую литературу и искренне считал, что постиг тайны «русской души». Даже если это преувеличение, очевидно: именно в русской культуре с ее нравственным потенциалом нашел Рильке основу для творческого «служения» высшим духовным идеалам жизни.

Под влиянием России, символом которой стал для Рильке Лев Толстой, был создан первый крупный поэтический сборник «Часослов» (вышел отдельной книгой в 1905 г.). В этом сочинении звучат мотивы сострадания к человеческим бедам, искреннее сочувствие к социально обездоленным людям. По форме «Часослов» — собрание молитв. Но стоит обратить внимание: наряду с чисто христианским смирением автора нередко одолевает гордыня своего равноправия с Богом, идея, — характерная для творцов искусства XX в. Лучшие стихотворения Рильке звучат как лирические откровения поэта, находящегося в состоянии молитвенного озарения и осознающего себя как необходимое звено в цепочке связи Бог — Вселенная — Природа — человек.

В числе известных сочинений Рильке — сборники «Книга картин» (1906), «Новые стихотворения» (1906, 1907), «Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии» (1923). Поэзия Рильке много раз переводилась на русский язык. Приведем отрывок из стихотворения «Созерцание» в великолепной интерпретации Б.Л. Пастернака:

Сквозь рощу рвется непогода,  
Сквозь изгороди и дома,  
И вновь без возраста природа,  
И дни, и вещи обихода,  
И даль пространств, как стих псалма.

---

<sup>1</sup> «Потерянное поколение» — определение, применяемое к группе зарубежных писателей, в произведениях которых отразилось разочарование в жизни, обостренное опытом Первой мировой войны. Тема «потерянного поколения» вошла в творчество Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона и других.

Как мелки с жизнью наши споры,  
 Как крупно то, что против нас!  
 Когда б мы поддались напору  
 Стихии, ищущей простора,  
 Мы выросли бы во сто раз.  
 Все, что мы побеждаем — малость,  
 Нас унижает наш успех.  
 Необычайность, небывалость  
 Зовет бойцов совсем не тех.

Жизненный путь испанского поэта и драматурга **Федерико Гарсиа Лорки** (1898—1936) был недолгим: в возрасте 38 лет он был расстрелян недалеко от Гренады, и его смерть стала началом испанской трагедии времен Второй мировой войны. В творчестве Лорки развиваются несколько линий: фольклорная («Скуиты», «Песни», «Мариана Пинеда»), фольклорно-мифологическая («Поэма о канте хондо», «Цыганское романсеро», андалузские трагедии) и поэтико-экспериментальная. Их сплетение рождает неповторимый стиль поэта, сумевшего, откликнувшись на новаторские веяния времени, не сделать эксперимент самодовлеющей основой творчества.

Одним из самых известных сочинений Лорки является «Цыганское романсеро», в котором он возродил жанр испанской народной культуры. Высшей похвалой для себя поэт считал высказывание испанского художника-сюрреалиста Сальвадора Дали, указавшего на поразительный эффект «Романсеро»: «Кажется, что здесь есть сюжет, а ведь его нет». Действительно, в книге предстает особый мир, где древняя испанская фольклорная традиция обогащена экспериментальными поисками и неистощимой фантазией поэта.

Лорка говорил: *«Я люблю человеческий голос, одинокий человеческий голос, измученный любовью»*. Искренним лирическим чувством пронизаны строки многих его сочинений, звучащих, словно испанская музыка с ее четкими ритмами и гитарными переборами:

Начинается плач гитары.  
 Разбивается чаша утра.  
 Начинается плач гитары.  
 О, не жди от нее молчанья,  
 Не проси у нее молчанья!

Неустанно гитара плачет,  
Как вода по каналам — плачет,  
Как ветра под снегами — плачет,  
Не моли ее о молчаньи!

.....

О гитара, бедная жертва  
Пяти проворных кинжалов!

(«Гитара». Перевод М.И. Цветаевой)

**Вторая половина XX в.** изменила облик планеты, иной стала и художественная культура. Многие представители довоенной плеяды писателей еще верили в «общечеловеческое братство», провозглашали необходимость творения «нового искусства для нового общества» (Ромен Роллан), перспективы которого связывали с социалистической идеей. Послевоенное поколение выросло в условиях, когда революционная идеология прошла пик своей популярности.

Научно-технический прогресс позволил индустриально развитым государствам превратиться из «стран капитала» в «общество потребления» — ослабить социальные противоречия, уравнивать материальные потребности людей, сделать доступной каждому человеку культурную информацию за счет средств массовой коммуникации — кино, радио, телевидения, другой аудиовизуальной техники. Возник феномен «массовой культуры», когда произведения искусства стали рассматриваться как вид «товара», выставленного на продажу. При этом успех «торговли» зависит не от качества, а от количества проданного. В поисках «сбыта» художественная продукция становится все проще, примитивнее, постепенно опускаясь до уровня потребления, продиктованного вкусами неподготовленных слушателей, зрителей, читателей.

Литература второй половины XX в. развивается на фоне альтернатив «массовой культуры» и модернистской «элитарной» словесности. Этот период принято называть **постмодернистским**, поскольку классика модернизма ушла в прошлое, но «распад ценностей мира» все еще остается в поле зрения писателей. В постмодернистских сочинениях внешняя реальность окончательно утратила свое значение. Считается, что «все уже сказано» и уделом современных авторов остаются лишь бесчисленные, порой пародийные повторения чужих мыслей и образов. В общественном сознании понятие «модернизм» все чаще связывается с понятием «авангард», представители которого демонс-



тративно отворачиваются от читателя во имя создания усложненного литературного текста «для посвященных».

Несмотря на сильнейший натиск авангарда, традиционный литературный реализм выжил и продолжил свое развитие, вызванное, в частности, необходимостью правдиво отразить все то, что произошло с человечеством. Во второй половине XX в. во многих странах возрождается вкус к историческому мышлению и вновь приобретает ценность национальное прошлое (сочинения А. Моруа, Д.Б. Пристли, Ч.П. Сноу, Г. Грина, А. Мердок и др.).

В недрах «массовой культуры» расцветает литература с самодовлеющей развлекательностью — детективы, боевики, фантастика, — соединяющая кажущееся «жизнеподобие» с четкими представлениями о «границах восприятия» человека, воспитанного «обществом потребления». Это не лишает привлекательности творения таких талантливых писателей-гуманистов, как Агата Кристи и Жорж Сименон.

Итак, к концу XX в. художественная культура оказалась в тисках коммерциализации, «новая религия» которой рождена идеалами накопительства и наживы. Поэтому нравственная энергия, излучаемая гениальными книгами времен Шекспира или Гете, вызывает сегодня более горячий отклик в сердцах людей, нежели эксперименты со словом современных литераторов. В преодолении внутренней разобщенности, хаоса, растерянности, в обретении человечности видится путь новой литературной традиции XXI в.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Вспомните, в каких исторических условиях развивалась литература XX в. Согласны ли вы, что сегодня рано выносить «окончательный приговор» искусству XX в., в том числе литературе?
2. Какие модернистские течения возникли после Первой мировой войны? Почему искусство устремилось к воплощению распада духовных ценностей?
3. Расскажите о творчестве Ф. Кафки. Каким представляет Кафка образ «маленького человека»?
4. Что такое сюрреализм? Какое учение лежит в его основе? Способна ли литература воспроизвести в художественной форме подсознательные инстинкты человека?
5. Расскажите об экзистенциализме. Что такое «поток сознания» и кто из авторов наиболее активно внедрял в литературу этот метод? Почему многие писатели считали жизнь «бессмыслицей»?
6. Можно ли назвать роман «Чума» «аллегорией фашизма»? В чем видит Камю смысл существования человека? Разделяете ли вы его точку зрения?
7. Расскажите, какое впечатление произвел на вас роман классика английского модернизма Д. Джойса «Улисс». О каких проблемах человечества хотел поведать читателю автор?
8. Близок ли вам мир книг Э.М. Ремарка? В чем причина «потерянности» того поколения, к которому принадлежат герои его романов?
9. Что такое «интеллектуальный роман» и кто ввел это понятие в историю литературы XX в.? О чем спорят герои романа Г. Гессе «Игра в бисер»?
10. Расскажите о поэзии Рильке. Чувствуется ли в ней «русское влияние»? В чем оно заключается?
11. Есть ли общее между элитарной (модернистской) и «массовой» художественной культурой XX в.? Почему литературу этого времени называют постмодернистской?
12. Есть ли общее между элитарной (модернистской) и «массовой» художественной культурой XX в.? Почему литературу этого времени называют постмодернистской?

## Тема 12

---

# Музыкальное искусство в нотах и без нот



Идея, которая руководит мной и которую я полностью осознаю с тех пор, как я стал композитором, это идея братства народов, братства против всех войн, всех конфликтов. Вот идея, которой я стремлюсь служить своим творчеством по мере всех своих сил...

*Б. Барток*

И музыка со мной покой делила,  
Сговорчивей нет в мире никого.  
Она меня нередко уводила  
К концу существования моего.

*А. А. Ахматова*

Музыкальная жизнь XX столетия — богатейшая панорама самых разных, порой взаимоисключающих явлений: жанров, стилей, творческих и исполнительских школ. Никогда ранее язык, на котором заговорили профессиональные композиторы в сфере академической музыки, не был столь сложным для слушательского восприятия, столь непохожим на сочинения предшествующих эпох. Никогда ранее традиционная опера, симфония, соната или романс не противостояли развлекательной музыке, ее массовым жанрам (року, джазу, бардовской песне и др.). Но и в недрах «серьезного» музыкального искусства, так же как в литературе, живописи или театре, возникали противоречия между стремлением к новаторству — изобретению новых средств композиторской техники — и желанием сохранить суть музыки, готовой, по словам П.И. Чайковского, *«просто и непосредственно говорить о том, что у меня на душе»*.

Изучая эту тему, мы обратимся к портретам тех композиторов, чье творчество определило облик европейской музыкальной культуры XX в. Наряду с этим попытаемся понять: в чем же причина столь резкого размежевания академической музыки и тех «легких» эстрадных сочинений, что заполнили культурное пространство, завоевав любовь миллионов людей во всем мире?

Вернемся к истокам пути, по которому шли композиторы XX в. в поисках звучностей, соответствующих времени военных катаклизмов и научно-технических озарений, кризису гуманистических идеалов и прорыву к тайнам космоса, безудержному уничтожению природы и чуду компьютеризации.

Как мы уже знаем, предчувствие надвигающейся военной катастрофы и чувство бессилия человека перед ее неизбежностью в начале XX в. нашло отражение в творчестве композиторов **Австрии** (сочинения Шёнберга, Берга и др.). Не менее яркий отклик тревожные ожидания предвоенного времени получили в музыке крупнейшего австрийского симфониста **Густава Малера** (1860—1911). Малер умер за три года до рокового сараевского выстрела, послужившего сигналом



к началу мировой войны. Но его музыкальное наследие свидетельствует о поразительной способности композитора предсказать глубокий духовный кризис, в котором окажется европейское общество, оставшееся один на один с разверзнувшейся бездной зла, насилия и смерти в тот момент, когда начался «настоящий XX век». Д.Д. Шостакович, испытавший огромное влияние симфонизма Малера и высоко ценивший его сочинения, писал: *«Малер понимал высокое значение музыки. Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого сознания, его волновали самые высокие мировые идеалы. Гуманизм, неукротимый темперамент, горячая любовь к людям в соединении с изумительной композиторской одаренностью помогли Малеру создать его симфонии, Песни странствующего подмастерья, Песни об умерших детях, грандиозную Песнь о земле. Он близок нам своим гуманизмом, своей народностью...»*.

Трагическое детство, нищая юность композитора, его страстное желание помочь униженным и оскорбленным, сопротивление всему тому, что калечит человеческие души, — все это сформировало неповторимый стиль малеровской музыки. Ее ведущими жанрами были **песня и симфония**.

Отношение композитора к жанру симфонии выражено в его словах: *«...Симфонии исчерпывают содержание всей моей жизни; я вложил в них все, что испытал и выстрадал, это поэзия и правда в звуках»*. Малером создано девять монументальных симфонических полотен (Десятая симфония осталась незавершенной). В каждой из его симфоний есть главная идея, пронизывающая все сочинение. За сложнейшими многозначными образами Малера всегда кроются вполне конкретные жизненные смыслы, музыка искренне повествует о том, что реально пережито автором. Его герой терпит поражение при столкновении с пошлостью и цинизмом. В этом композитор видел горькую истину жизни.

Излюбленный малеровский образ — «трагическая ирония», гротесковое издевательство над лицемерием чувств, смех сквозь слезы. Такова третья часть его **Первой симфонии**. Композитор назвал ее «Траурным маршем в манере Колло»: лесное зверье хоронит охотника, проливая потоки фальшивых слез и устраивая шумные, граничащие с праздником поминки. В основу траурного марша положена развеселая детская песенка «Братец Яков», перенесенная из бодрого мажора в соответствующий случаю печальный минор. Искаженная в процессе

развития до неузнаваемости, она передает состояние граничащего с безумием притворства.

Мотивом прощания с земным бытием завершается одно из последних творений мастера — «**Песнь о земле**» для солистов и симфонического оркестра. Оно создано на основе поэзии средневековых китайских авторов династии Тан (VIII в. Ли Во, Ван Вэя и Мэн Хао-Жаня) в свободном переводе Ганса Бегге. Композитору удалось передать глубину философского смысла древних текстов, соединивших мысли о красотах вечного мира с раздумьями о тщете и быстротечности человеческой жизни.

К концу 20-х гг. в европейском музыкальном искусстве неожиданно проявилась «маятниковая закономерность»: вслед за тотальным новаторством и крайностями додекафонии последовало возвращение к более умеренному стилю, к «повторению пройденного».

Поворот в прошлое, как мы уже знаем, принято связывать с понятием «**неоклассицизм**». Композиторы этого направления использовали в своем творчестве модели искусства, рожденные в недрах ушедших эпох, школ, стилевых течений — прежде всего барокко и классицизма. В авторитетных и исторически оправданных художественных системах музыканты находили духовую опору и спасение от крайностей всепоглощающей новизны, экспрессионистской взвинченности и мрачной иступленности. Среди музыкантов, отдавших дань неоклассицизму, представитель **Германии** композитор **Пауль Хиндемит** (1895—1963). В творениях прошлого его привлекали духовная цельность, ясность, отвечающие здоровому оптимистическому взгляду на жизнь. Подобно средневековым немецким мастерам, Хиндемит относился к созданию музыки, как к ремеслу, в высоком понимании этого слова и стремился сохранить ее этическое значение. В своей книге «Мир композитора» он высказал важную мысль: *«Произведения искусства, в которых невозможно почувствовать моральное усилие их авторов, необязательно оказываются непригодными в музыкальном отношении. Они могут производить замечательный, трогательный эффект. Как чисто технические механизмы они могут быть даже безупречны... но они не могут впечатлять как произведения искусства».*

Сам Хиндемит был универсально одаренным музыкантом, сочетавшим рационально-математический склад мышления с темпераментом и страстностью артистической природы. Немецкая организован-

ность, трудолюбие и бьющая через край творческая энергия позволили композитору создать большое количество сочинений.

Композиторское мастерство и изобретательность Хиндемита были поистине безграничны. В 1927 г. он написал одноактную оперу-скетч «Туда и обратно». Положенный в основу либретто сюжет развивается своеобразно и остроумно: достигнув кульминации (героиню убивают), действие шаг за шагом возвращается к началу (героиня вновь предстает живой). Так же сконструирована и музыка: она может звучать как слева направо (от начала к концу), так и справа налево (т. е. наоборот). Такая «акробатика» потребовала, безусловно, огромных творческих усилий, но они увенчались полной победой мощного дарования и интеллекта композитора.

Почти все, что сочинил Хиндемит, так или иначе соотносимо с его симфонической музыкой, даже две оперы — «Художник Матис» и «Гармония мира» — имеют симфонические аналоги с теми же названиями.

Опера «Художник Матис» (1934), либретто которой написал сам Хиндемит, повествует о великом немецком живописце Матисе Нитхардте, жившем на рубеже XV—XVI вв. и получившем позднее имя Грюневальд. Этот мастер вошел в историю как создатель Изенгеймского алтаря<sup>1</sup>.

Симфония «Художник Матис» продолжает оперу, хотя не связана с ее сюжетом. Программное содержание трех частей симфонии навеяно образами икон триптиха Изенгеймского алтаря (первая часть — «Концерт ангелов», вторая часть — «Положение во гроб», третья часть — «Искушение святого Антония»). Иконописные шедевры Матиса были для композитора символами, открывающими возможность для воплощения в звуках темы вечного борения добра и зла.

Опера «Гармония мира» (1957) рассказывает о судьбе великого немецкого астронома и математика Иоганна Кеплера, изучившего закономерности движения планет Солнечной системы. Свой главный труд ученый назвал «Гармония мира», соединив в нем математическую теорию с оригинальной философией музыкальной целостности мироздания. Он представлял «гармонию мира» как единую систему трех взаимосвязанных сфер: *Musica Humana* (Человеческая музыка) — проявление гармонии в земном бытии (например, в смене

---

<sup>1</sup> Об Изенгеймском алтаре речь шла в учебнике «Мировая художественная культура» для 10 класса.

времен года, в биологических ритмах); *Musica Mundana* (Вселенская музыка) — выражение звучностей космоса; *Musica instrumentalis* (Инструментальная музыка) — это звучащие на земле музыкальные произведения, воздействующие на человека и подчиняющие его вечным законам Вселенной.

Симфония «Гармония мира» (1951) передает учение Кеплера в обобщенной форме. Развитие музыкальной мысли в трех частях сочинения охватывает все три сферы «гармонии мира», идет по нарастающей к кульминации, прославляющей красоту мироздания, его разумную упорядоченность.

Другой выдающийся немецкий композитор **Карл Орф** (1895—1982) вошел в историю художественной культуры XX в. не только как творец новой музыки, но и как педагог, создатель оригинальной системы детского музыкального воспитания. Орф полагал, что музыкальные занятия с ребенком должны носить творческий характер и начинаться с импровизации на специально сконструированных инструментах: ксилофоне, металлофоне, стеклофоне, бубенчиках, тамбурине и др. Активизировать развитие ребенка помогают движение, танец, ритмически организованная речь, раскрывающие природную музыкальность, заложенную в человеке. В 1950—1954 гг. Орф издал основанный на фольклоре сборник «Музыка для детей» («Шульверк»), утвердив этой публикацией основные положения своей педагогической теории. В 1963 г. композитор открыл в городе Зальцбурге, на родине Моцарта, Институт Карла Орфа, который стал одним из ведущих европейских центров детского музыкального воспитания.

Композиторский путь Орфа был долгим и плодотворным. Почти все написанные им крупные сочинения так или иначе связаны с театром. Орф любил синтезировать различные формы театра, соединять музыку с декламацией и хореографией, вставлять авторские комментарии в основной текст, прерывая развитие действия. В одном из самых ярких своих творений — сценической кантате «Кармина бурана» (1937, переводится как «Баварские песни») композитор выразительно прочитал в звуках поэзию средневековых вагантов<sup>1</sup>, написанную на старинном баварском диалекте.

Случайно обнаруженные в рукописном сборнике XIII в., хранящемся в архиве одного из горных монастырей, песни вагантов были

---

<sup>1</sup> *Ваганты* — странствующие средневековые поэты, воспевающие в своих стихах простые радости жизни.

в то время культурной сенсацией. Из 450 стихотворений, составивших рукопись, композитор отобрал 24 фрагмента и смонтировал их в три части кантаты под названиями «Раннею весной», «В таверне» и «Суд любви». Он был буквально заворожен красотой и естественностью средневековой поэзии, донесшей аромат картин народной жизни — деревенских гуляний, игр, танцев, шум таверен... Все эти образы захватывающе-темпераментно воплотила его музыка.

Крупнейшим центром музыкальной культуры Европы XX в. оставалась **Франция**. Здесь работали великолепные концертные залы и многочисленные театры, выступали знаменитости с мировыми именами, проходили фестивали и конкурсы<sup>1</sup>. Признание в столице Франции открывало музыканту дорогу на подмостки сцены любой страны. По сложившейся традиции в водовороте кипящей парижской жизни мирно сосуществовали и, наоборот, бурно конкурировали между собой разные творческие направления и содружества. Самым крупным из них в первой половине века была **«Шестерка»** — объединение молодых композиторов, сплоченных, можно сказать, волею случая.

История рождения «Шестерки» такова. В 1917 г. в Париже прошла премьера ярко новаторского балета «Парад» (музыка Эрика Сати, сценарий Жана Кокто, декорации Пабло Пикассо). Спектакль действительно был парадом крайних для тех лет модернистских направлений: кубизма, абстракционизма, футуризма, сюрреализма и др. Публика, взбудораженная эпатазирующим зрелищем, восприняла балет как начало эры нового, антитрадиционного искусства. Постановка «Парада» подогрела интерес к творчеству так называемой «новой молодежи» — композиторов, вставших на путь эксперимента. В одном из концертов прозвучали сочинения А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Ж. Орика, Л. Дюрея, Ж. Тайфера. Их и нарекли «Шестеркой» по аналогии с «Пятеркой» (так принято на Западе называть нашу «Могучую кучку»). Неожиданное «объединение» действительно сблизило молодых французов, между ними установились творческие контакты, они основали свой журнал и даже совместно сочинили балет-пантомиму «Новобрачные на Эйфелевой башне». Вскоре ниспровергатели традиций заняли видное место в мировой художественной культуре.

---

<sup>1</sup> Крупнейшие театры Франции — Grand Opera, Opera Comique, Театр наций и Театр оперетты.



Художник-мыслитель — таким предстает **Артур Онеггер** (1892—1955), выдающийся французский композитор, публицист, общественный деятель. Его наследие охватывает практически все музыкальные жанры. Свое предназначение Онеггер видел в том, чтобы создавать музыку, «помогающую людям жить».

Признание пришло к Онеггеру в начале 20-х гг., когда в репертуар оркестров вошли его симфонические сочинения, а со сцены прозвучали оратории «Царь Давид», «Юдифь», музыкальная трагедия «Антигона». Бурю эмоций у парижских снобов вызвало исполнение симфонической пьесы Онеггера «**Пасифик-231**» (1923), где главным «героем» является... паровоз. В музыке слышны то звуки пара, вырывающегося из котла, то перестук колес, то скрежет машин, рождающих динамику движения. Создавая это ярко урбанистическое сочинение, композитор отдал дань восхищения творению рук человеческих и продемонстрировал мастерство владения оркестровыми тембрами и красками.

Нерасторжимость прошлого, настоящего и вечного — тема, которая всегда волновала Онеггера, склонного к философским обобщениям в крупных музыкальных композициях. Такова его **оратория «Жанна д'Арк на костре»** (1935), написанная на основе вдохновенной поэзии Поля Клоделя. Идея создания оратории с элементами театрального действия принадлежит Иде Рубинштейн. Знаменитая балерина предложила Клоделю и Онеггеру воссоздать образ Орлеанской девы в жанре мистерии — религиозно-театрального представления, распространенного в эпоху Средневековья. Композитор старательно изучил исторические хроники и нашел оригинальный поворот сюжета. Он показал народную героиню Франции в момент ее гибели, когда волею небесных сил перед мысленным взором страдающей Жанны проходит вся ее жизнь.

Среди оркестровых произведений Онеггера самым совершенным по праву считается **Третья, «Литургическая», симфония** (1946). Исполненная трагизма и светлых надежд музыка навеяна настроениями поколения, пережившего Вторую мировую войну. Трем частям симфонического цикла композитор предпослал заголовки, взятые из заупокойной католической мессы: «*Dies irae*» («День гнева»), «*De profundis clamavi*» («Из бездны взываю к тебе, Господи»), «*Dona nobis pacem*» («Даруй нам мир»). Замысел «Литургической симфонии» раскрыт самим автором в достаточно подробных комментариях. Онеггер писал,

что его сочинение — это драма, где есть «три действующих лица»: Горе, Счастье и Человек. В первой части показан ужас народа перед лицом насилия и смерти. Ее заключительные звуки — образ птицы, которая не поет, а плачет. Вторая часть — полное боли размышление-молитва. В финале владыкуют образы жестокости и насилия, олицетворяющие «расправу зверей над духовными ценностями». Но постепенно облака рассеиваются, и «птица мира парит над симфонией, как голубь мира — над бесконечностью моря».

Мало кто из мастеров искусств XX в. имел такую счастливую творческую судьбу, как французский композитор **Франсис Пуленк** (1899—1963). Большая часть его сочинений пользовалась успехом и не залеживалась на полках. Музыка Пуленка привлекала слушателей своей полнокровностью, неожиданными контрастами буффонады и трагизма, иронии и лиризма. Композитор никогда не гнался за модернистской модой и сохранил в своем стиле привязанность к «старым ценностям»: мелодии, ясной форме, логике развития музыкальной мысли.

В наследии Пуленка большое место занимают вокальные сочинения, за что публика нарекла мастера «французским Шубертом». В числе самых популярных творений композитора — монодрама<sup>1</sup> «**Человеческий голос**» — лирическая опера в одном действии на слова Ж. Кокто. Сюжет монодрамы прост и понятен: телефонный разговор охваченной горем женщины с любимым человеком, который завтра должен идти под венец с другой.

Опера Пуленка — правдивая, щемящая обнаженностью чувств исповедь. Зрителю предстает уединенное жилище, где на полу перед кроватью, словно мертвая, лежит женщина в ночной рубашке. Вот она встает и берет с кровати манто. Вдруг резко звонит телефон, она хватается трубку и вступает в разговор. Слушатель не видит ее собеседника, но поневоле начинает воображать отсутствующего на сцене мужчину. Постепенно монолог превращается во «внутренний диалог» героини, прерываемый только переговорами с телефонисткой, указаниями слуге и паузами, которые вносят короткую разрядку в колоссальное напряжение, создаваемое музыкой. Выразительная мелодическая декламация, словно передающая ритм биения страдающего человеческого сердца, выделяет сочинение «французского Шуберта» среди

---

<sup>1</sup> *Монодрама* — сценическое произведение для одного актера.

опер XX в. Можно согласиться с Онеггером, который писал Пуленку: *«Я восхищаюсь музыкантом и человеком, создающим естественную музыку... В водовороте модных систем, догм, которые пытаются навязать сильные мира сего, ты остаешься самим собой — редкое мужество, достойное уважения».*

Яркие, самобытные, но всегда легко узнаваемые народные песни и танцы **Испании** не раз привлекали внимание европейских, в том числе и русских композиторов. Мягкие, строгие напевы Каталонии, темпераментные мелодии Андалусии, зажигательные ритмы Арагона запечатлены в сочинениях Глинки и Римского-Корсакова, Балакирева и Листа, Дебюсси и Равеля. Еще ранее, в XVII в., старинные испанские танцы сарабанда и чакона вошли в инструментальные сюиты французских и немецких авторов. Позднее испанская музыка все чаще ассоциировалась с болеро, хабанерой, фанданго, со стилем *фламенко*, когда песни и танцы исполняются под гитару с характерным пристукиванием каблуков и прищелкиванием пальцев и кастаньет.

Подъем профессионального композиторского творчества в Испании начался довольно поздно, в конце XIX в. Этот период вошел в историю испанской культуры под названием Ренасимьенто (Возрождение). В то время философы и драматурги, художники и поэты пытались вернуть своей стране былую славу «золотого века», подарившего миру Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, Эль Греко, Мурильо. Они ставили благородные цели обновления культурной жизни Испании на основе синтеза европейского и национального опыта. Эти идеи оказались плодотворны и для музыкального искусства. Расцвету испанской музыки XX в. предшествовало открытие консерваторий и оперных театров (в Мадриде и Барселоне), появление выдающихся исполнителей (среди них вокалисты М. Гарсиа, М. Малибран, П. Виардо-Гарсиа, виолончелист П. Казальс, гитарист А. Сеговия и др.). Музыкальное искусство Испании ярче всего представлено в творчестве Ф. Педреля, П. Сарасате, И. Альбениса, Э. Гранадоса, Р. Виньеса.

Главой испанской композиторской школы стал **Мануэль де Фалья** (1876—1946), музыка которого пронизана ритмами и мелодиями самобытных народных песен и танцев. Наиболее полно его индивидуальность раскрылась в сценических сочинениях: балете «Любовь-волшебница» (о судьбе цыган в Андалусии, драма любви и ревности) и опере «Короткая жизнь» (о несчастьях бедной цыганки, полюбившей богатого испанского гранда).

В 1911 г. в столице **Венгрии**, Будапеште, впервые было исполнено фортепианное сочинение венгерского композитора **Белы Бартока** (1881—1945) «Варварское аллегро». Звучание этой небольшой пьесы сразу насторожило зал. В ней не было ни тени благородства, а фортепиано грохотало так, будто по нему ударяли наотмашь. Пьеса действительно была похожа на «омузыкаленное варварство», словно прорвавшееся в XX в. из древнейших глубин истории. Нарочитая грубость сочинения вызвала аплодисменты одной части публики, другая же часть шикала и топала, не скрывая своего возмущения.

Имя Бартока было известно и ранее, но после премьеры «Варварского аллегро» интерес к его музыке резко возрос. Со временем стало ясно: с творчеством Бартока связана значительная эпоха в развитии искусства XX в. В период ниспровержения традиционных устоев музыки, ломки ее мелодической основы, ладовых и тональных закономерностей, искусство Бартока явно не стремилось сжигать мосты между прошлым и будущим. Вместе с тем композитор сознательно шел на реформу музыкального языка, понимая, что старыми средствами уже невозможно передать мироощущение человека XX в.

Источник вдохновения композитор нашел в недрах венгерского фольклора, развивая и обогащая вечно живое художественное наследие. К классическим образцам музыки XX в. можно отнести такие сочинения Бартока, как Концерт для оркестра, «Музыка для струнных, ударных и челесты», Второй и Третий фортепианные концерты, фортепианный сборник «Микрокосм», два концерта для скрипки с оркестром, произведения для театра, из которых опера «Замок герцога Синяя Борода» и балет «Чудесный мандарин» заняли почетное место в репертуаре многих театров. Лучшие творения Бартока завораживают бурной стихией ритма, четкими, лапидарными темами, резкими драматичными контрастами, где образам беснующейся стихии разрушительного варварства противостоит здоровая мудрость народного духа.

Начало возрождения композиторской школы **Англии** совпало с окончанием Второй мировой войны. В 1945 г. на сцене нового крупнейшего театра «Sadler's Wells» («Сэдлерс Уэллс») состоялась премьера первой оперы **Бенджамина Бриттена** (1913—1976) «Питер Граймс». Не секрет, что страна, подарившая миру Шекспира, на музыкальном

поприще после гениального Пёрселла несколько столетий выглядела весьма скромно. И лишь с Бриттеном к английской музыке вернулась ее былая слава.

Бриттен оставил большое и разнообразное наследие: оперы, оперетты, оратории, кантаты, вокальные циклы, хоры, песни, произведения для симфонического оркестра и камерные инструментальные сочинения. Композитор говорил: «Порой мне кажется, что я слишком увлекаюсь национальным колоритом». Действительно, свой неповторимый стиль он сформировал, изучая английский фольклор и наследие Пёрселла, которого считал своим духовным отцом.

«Чисто английским произведением» называет критика выдающееся творение для музыкальной сцены — оперу Бриттена «**Питер Граймс**». Ее действие разворачивается на фоне картин моря, дыхание которого запечатлено в симфонических интерлюдиях «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Лунный свет». Сюжет оперы позаимствован из новеллы английского писателя начала XIX в. Джорджа Крабба, прозванного «поэтом реальной жизни». В новелле выведен образ отвергнутого окружением жестокого рыбака Питера Граймса, который брал себе в подручные мальчиков из работного дома и бесчеловечно губил их. В опере Граймс предстает гораздо более сложной личностью. Это *«идеалист, мучимый сомнениями»* (Б. Бриттен), натура сильная и противоречивая, живущая в атмосфере недоверия и ненависти.

Бриттен считал, что *«у больших художников есть не совсем приятная привычка понимать многие вещи гораздо раньше своих современников»*. Яркое доказательство исторической чуткости самого композитора — его грандиозное сочинение «**Военный реквием**», написанное в 1961 г., когда над миром впервые нависла угроза ядерной войны. Музыка создавалась по случаю освящения собора Св. Михаила в Ковентри. Это место стало для англичан символом мужества людей, переживших во время войны варварские налеты немецкой авиации и воссоздавших свой город на развалинах. Основу «Реквиема» составили канонические тексты заупокойной мессы и стихотворения «окопного поэта» Первой мировой войны Уилфреда Оуэна, погибшего в возрасте 25 лет. Музыка гневно и страстно обличает войну в ее обнаженной жестокости, обращается к разуму и сердцу страждущего человечества.



Бриттен любил Россию, часто бывал здесь и подарил целый ряд новых сочинений выдающимся русским музыкантам<sup>1</sup>. В свою очередь Д.Д. Шостакович посвятил Бриттену гениальное творение — Четырнадцатую симфонию.

«Как слушать современную музыку?» — называется одна из работ крупнейшего теоретика искусства XX в. философа Теодора Адорно. Этот вопрос задан ученым отнюдь не случайно. В течение прошлого столетия неуклонно разрасталась пропасть между тем, что хотел сказать в своих произведениях композитор, и потребностями слушательской аудитории. Сочинения Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа и других гениев классико-романтического искусства XIX в. «приучили» любителей музыки к тому, что музыкальное произведение является законченным, зафиксированным в нотах продуктом творчества, результат которого представлен на суд слушателя. Однако известно: источником эстетического наслаждения может быть не только результат, но и сам акт творчества, процесс художественной деятельности, музыкальной импровизации<sup>2</sup> любого рода.

Это соображение стимулировало развитие новой «музыки без нот», когда композитор и «соавтор»-слушатель вместе «сочиняют» музыкальное произведение в процессе его исполнения. Подробное низвержение, казалось бы, незабываемой традиции — лишь одно из многих открытий, сделанных музыкальным авангардом XX в.

Что же такое «музыкальный авангард»? Этим достаточно широким и условным понятием принято обозначать разнообразные музыкальные течения, рожденные на волне творческого эксперимента. Сам термин возник еще в 20-е гг. XX в., но окончательно утвердился в музыкальной культуре после Второй мировой войны.

Откуда черпают композиторы-авангардисты новаторские идеи? Источники и пути обновления музыкального языка в последние десятилетия не знают границ. Например, в **алеаторике**<sup>3</sup> композиторское творчество сочетается с импровизацией исполнителей, нередко до-

<sup>1</sup> Бриттен посвятил притчу для церковного исполнения «Блудный сын» Д.Д. Шостаковичу, Сонату для виолончели и фортепиано и Симфонию для виолончели и оркестра — М.Л. Ростроповичу, Цикл песен на стихи А.С. Пушкина — Г.П. Вишневской.

<sup>2</sup> *Импровизация* — исторически наиболее древний вид музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения.

<sup>3</sup> *Алеаторика* (от франц. *alea* — случайность или от лат. — игра в кости). Метод композиции XX в., предполагающий мобильность, незакрепленность музыкального текста. Встречается в творчестве П. Булеза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, в русской музыке — у Э.В. Денисова; А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина, С.М. Слонимского и других.

веденной до полной стихийности. В **серийной технике композиции**<sup>1</sup> тотальный расчет звуков, ритмики, тембров весьма напоминает математические формулы, а нередко таковым и является. **Конкретная музыка** использует звуки немusicalного происхождения (стук капель воды, шум машин, скрипы, крики, вздохи, голоса птиц и др.); **сонористика** оперирует искусственно созданными тембрами.

Способы записи новой музыки, которой стало тесно на пяти линейках, нередко напоминают чертежи, графики или даже абстрактные картины. Некоторые музыканты любят давать подобные «ноты» в руки слушателям, считая, что зрительная основа существенно облегчает восприятие сложно звучащих современных сочинений.

Одним из самых удивительных открытий музыкального авангарда второй половины XX в. является, безусловно, **электронная музыка**. В ней сплелись искусство и техника, которая по мере совершенствования даже попыталась «отнять» у композитора часть его труда. Сегодня исследователи-музыковеды выделяют по меньшей мере четыре ветви электронной музыки. Первая — «живая электроника»; ее исходным материалом являются «натуральные» инструментальные и певческие голоса, которые подвергаются трансформации с помощью технических средств. Вторая ветвь — компьютерная музыка, не оставившая места исполнителю. Композитор взял на себя все этапы ее жизни — от исходного конструирования звука до записи на магнитофонную пленку звучащего текста (зафиксированного не в нотной записи, а в виде чертежа или графика). Широкое распространение получила и «магнитофонная музыка». Процесс ее сочинения обычно сводится к работе автора с магнитофонной лентой: монтажу, изменению скорости, многоканальному наложению и другим приемам. Исполнитель здесь также не нужен. И, наконец, четвертая ветвь — прикладная электронная музыка — оказалась незаменимой в киноискусстве, когда требовалось создать звуковой образ внеземных цивилизаций или далекого будущего. Такую музыку обычно сочиняют с помощью синтезатора<sup>2</sup>, открывающего безграничные возможности для поиска новых тембровых комбинаций.

Как видим, находки авангардистов изменили привычные представления о классическом «движении» музыкального сочинения — от композитора к исполнителю, а через него — к слушателю.

---

<sup>1</sup> *Серийная техника композиции* — способ сочинения музыки с помощью строгого рационального расчета. Произведение конструируется путем манипуляции с серией звуков (ряда из 12 звуков различной высоты).

<sup>2</sup> *Синтезатор* — музыкальный электроинструмент.

Для того, чтобы лучше представить авангардную музыку, побываем на одном из концертов, который состоялся в японском городе Осака на всемирной выставке «Экспо-70». Для исполнения сочинений модного немецкого композитора К. Штокхаузена устроители выставки возвели специальный сферический зал, в котором не было сцены. Публика располагалась в непосредственной близости от оркестра на звукопроницаемой площадке. Начиналось исполнение музыки, и слушатели погружались в волны звуков, окутывающих зал. Колористические эффекты рождались из сочетания тембров обычных инструментов и синтезатора, за пультом которого стоял сам композитор. Но самое интересное, что оркестр играл не зафиксированную в нотах пьесу, а импровизировал по заранее намеченному плану. Подобная «открытая» форма сочинения давала возможность посетителям выставки в любой момент покинуть концерт или, наоборот, включиться в завораживающее звуковое действо.

Среди композиторов авангардной ориентации выделяется **Оливье Мессиан** (1908—1992), французский мастер, чьи творческие поиски и эксперименты оказали огромное влияние на музыкальное искусство, философ-мыслитель и энергичный общественный деятель, Мессиан явился инициатором создания творческого объединения «Молодая Франция» (1936), выступавшего за возрождение национальных традиций. Вторая мировая война разрушила планы композитора. Он воевал, попал в плен и оказался в концентрационном лагере. Там в невероятно сложных условиях Мессиан сочинил «Квартет на конец времени», который удалось публично исполнить перед заключенными<sup>1</sup>. Освобожденный из концлагеря в 1942 г. Мессиан начинает работать в Парижской консерватории. Среди его учеников — П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис — наиболее яркие фигуры музыкального авангарда XX в.

Ипытания, выпавшие на долю Мессиана, сформировали его религиозные взгляды. Непреходящей истиной считал он Божественное начало жизни, воплощающее духовность и красоту в их единении. Композитор видел в музыке «орудие постижения Святого духа в сумерках бытия», способ приобщения к вечным законам мироздания. Большинство его сочинений навеяно возвышенной христианской символикой. Таковы кантаты «Три маленькие литургии Божественного

---

<sup>1</sup> Квартет написан для фортепиано, скрипки, виолончели и кларнета, тех инструментов, которые оказались в концлагере.

присутствия», фортепианный цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса Христа», оркестровая сюита «Вознесение», оратория «Преображение», симфоническая сюита «Из ущелий к звездам», кантата «Чаю воскресение мертвых» и многие другие сочинения.

Композитор трепетно относился к природной красоте. Связующим звеном земного и небесного миров он считал птичье пение — знак Божественного присутствия. В течение многих лет Мессиаан изучал и записывал щебет птиц разных континентов. Позднее он составил монументальный «Каталог птиц» для фортепиано, в предисловии к которому писал: «Пение птиц есть воплощение свободной безымянной музыки, создаваемой для радости, чтобы... покончить со всеми спорами, с соперничеством, чтобы воспеть счастье и радость жизни».

Свои творения Мессиаан нередко называл «цветными витражами». Природное чувство колорита позволяло ему глубоко и тонко ощущать связь музыкальных звуков, гармоний и цветовых сочетаний. Живописными ассоциациями навеяны, например, произведения с такими поэтичными названиями, как «Краски земного града» для 13 духовых инструментов, фортепиано и ударных, «Хронохромия» («Цвета времени») для большого оркестра.

Стремление композиторов-авангардистов кардинально изменить слуховые привычки публики оттолкнули большую ее часть от посещения концертов новой серьезной музыки. Образовавшийся «вакуум» слушательских интересов был незамедлительно заполнен развлекательными **массовыми музыкальными жанрами**. Произошло то, что музыковеды назвали «раздвоением» музыкального искусства, его расколом на E-Musik (*нем.* elite — элитарная, ernste — серьезная) и U-Musik (*нем.* untere — низшая, Unterhaltung — развлечение).

Самым крупным явлением массового музыкального искусства стала **поп-музыка**<sup>1</sup>, создающая основной звуковой фон жизни современного человека.

Огромную роль в развитии индустрии поп-музыки сыграли научно-техническая революция и развитие средств массовой коммуникации. Магнитофон, радио, телевидение, позднее компьютеры пришли

---

<sup>1</sup> *Поп-музыка* — понятие, охватывающее многочисленные виды эстрадного музицирования XX в. (не путать с популярной музыкой, обозначающей наиболее известные, часто исполняемые произведения, созданные в разные исторические эпохи). Первоначально применялось для названия рок-музыки. Сегодня к поп-музыке относят все явления коммерческой музыкально-развлекательной индустрии (шлягеры).

в каждый дом, открыв широкие возможности для тиражирования музыкальных сочинений. Сегодня массовая музыка — одна из выгодных сфер вложения капитала, основной товар крупнейших мировых концернов, специализирующихся на искусстве создания имиджей эстрадных звезд.

Современная массовая музыкальная культура отнюдь не монолитна. Ее неоднородность подчеркивается и в терминологии — «эстрада», «джаз», «поп», «бит», «рок»; при этом каждое из направлений подразделяется на более локальные виды. Так, на волне увлечения битом в 60-е гг. в обиход были введены понятия «хард-бит», «фольк-бит» и др. После вытеснения этого термина то же самое повторилось с понятием «рок»: хард-рок, фольк-рок, панк-рок, электроник-рок и др.

Вспомним историю. После Второй мировой войны в США произошло расслоение легкой музыки на три направления. Первое — «Тин Пэн Элли» (буквально «Улица луженых кастрюль»<sup>1</sup>) было представлено модными шлягерами, пользующимися спросом у городских обывателей. Второе направление — ритм-энд-блюз — бытовало в негритянских кварталах. Третье — кантри-энд-вестерн — развивалось в среде беднейшего белого населения. В 1955 г. произошло их слияние и родился **рок-н-ролл**, завоевавший в одночасье не только Америку, но и весь мир. Одновременно с новой музыкой утвердился имидж поп-звезды, раскованно, порой вызывающе-дерзко держащейся на сцене. Место «короля рок-н-ролла» на долгие годы занял неповторимый «пожиратель сердец» **Элвис Пресли (1935—1977)**. Постепенно рок перерос рамки музыки и стал своего рода образом жизни. Любитель рока, купив пластинку, приобретал как бы некий амулет, благодаря которому можно приобщиться к «религии» «верховного бога» — Элвиса Пресли. Со временем истерия вокруг исполнителя рок-музыки станет привычной.

В отличие от Америки **Англия** в то время не имела собственной развитой музыкальной индустрии. В начале 60-х гг. здесь преобладали молодежные ансамбли, получившие название **бит-групп**. В их музыке принципиальное значение придавалось ритму (биту, удару), функции которого равномерно распределялись между гитарой и ударными инст-

---

<sup>1</sup> Название издательских и граммофонных фирм Нью-Йорка, выпускавших продукцию, рассчитанную на уважаемых американцев. В этих заведениях постоянно звучало фортепиано, которое ассоциировалось у жителей окрестностей со звоном кухонной посуды.



рументами. Особенно славился своими любительскими молодежными ансамблями Ливерпуль, «взрывоопасный» город с тысячами безработных. Отсюда начался путь знаменитой четверки парней, составивших группу «Битлз». П. Маккартни, Дж. Леннон, Дж. Харрисон (электрогитары) и Ринго Старр (настоящее имя Ричард Старки, ударные) оказались по-настоящему талантливыми музыкантами. «Битлз» составили целую эпоху в массовой музыке, являясь «законодателями мод» в течение почти десяти лет. Шумный и долгий для эстрадных исполнителей успех группы связан с постоянными творческими поисками. Музыканты нашли верный стиль общения с молодежной аудиторией, не гнушались использовать отдельные приемы классической музыки, сохраняя во многих песнях интимность и доверительность тона. Почти все сочинения, исполнявшиеся квартетом, были созданы Ленноном и Маккартни, обладавшими незаурядным поэтическим и мелодическим даром. Они умели просто и задушевно рассказать о любви, ее радостях и горестях, словом, обо всем, что волнует каждого молодого человека. Такие сочинения, как «Yesterday», «Strawberry, fields forever», «Let it be», «All you need is love», «Hey, Jude» и др.<sup>1</sup> стали классикой развлекательной музыки XX в.

В конце 60-х гг. группа «Битлз» распалась, оставив многочисленных подражателей и сформировав в культуре XX в. четкие представления о безграничных возможностях поп-музыки в ее воздействии на массового слушателя.

Итак, поп-музыка, как бы она ни называлась, является достоянием молодежного движения, начавшегося на Западе в середине прошлого века. Ее основные идеи, тексты, интонации, манера исполнения родились под влиянием бунтарского неприятия «ценностей отцов». Едкая политическая сатира на взгляды буржуа, сочувствие бедности, иронический скепсис по отношению к лживой морали «общества потребления», наркотические видения и любовно-сексуальный экстаз — все эти старье, но поданные в новой «музыкальной упаковке» образы стали знаковыми для молодежной культуры 60—70-х гг. XX столетия.

В то время небольшие поп-ансамбли из 3—5 музыкантов-самозучек выглядели в глазах подрастающего поколения совсем как «свои

---

<sup>1</sup> «Вчера», «Земляничные поляны навсегда», «Пусть будет так», «Все, что всем нужно, это любовь», «Эй, Джуд».

парни». Толпы восторженных тинейджеров (от *англ.* teenage — «надцатилетние») с упоением повторяли легко запоминающиеся слова и мелодии, а электроакустическая аппаратура делала самую простенькую песенку динамичной и значительной. Невообразимый ранее уровень громкости звучания, эффекты новых тембров, театрализация концерта и, конечно же, пульсация ритма, объединяющего аудиторию в единое целое, — все это превращало выступления поп-музыкантов в почти мистическое действо, где каждый слушатель подвергался сильнейшему психологическому и эмоциональному воздействию. По сути, поп-музыка становится способом иллюзорного «освобождения» молодого человека от любой власти (родителей, школы, учителей и др.), от политического и общественного порядка, стабильного образа жизни. Она воплощала желание молодежи богатых развитых стран отказаться от комфорта, стандартизированных удобств быта, благоразумной умеренности желаний, всего того, что является нормой буржуазного благополучия. Музыканты — творцы нового искусства — чувствовали этот порыв и находили способы «открыть шлюзы» для раскованного поведения. Своими выступлениями они подхлестывали разбушевавшиеся страсти, придавали стихийному бунту энергию ускорения, доводя его до эйфорического неистовства. Как говорил руководитель одной из поп-групп («Мать изобретения») Фрэнк Заппа, *«музыка доводит твое подсознательное “я”, о котором ты даже не подозревал, до сумасшествия, — твое состояние граничит с буддийской нирваной...»*. Пресса тех лет много писала об опасном «послеконцертном синдроме», когда молодежь, разгоряченная музыкой, жаждет «затевать потасовки, громить автомашины, выбивать стекла... это не рассчитывается заранее, это естественные поступки...». В тех же публикациях можно найти характерные для 60—70-х гг. агрессивные названия рок-ансамблей и песен: «Ребята-мертвецы», «Оборотни», «Шелудивые крысы», «Маньяки», «Ищи и бей», «Ракеты для России», «Потрошитель», «Гонки смерти», «Причал Похоть» и т. п.

Сегодня зарубежная поп-музыка — явление пестрое и далеко не однозначное. Шоу-бизнес превратил творчество большинства музыкантов в поп-товар, в предмет выгодной купли-продажи. С помощью денег и соответствующих технических средств звукозаписи опытный продюсер может «раскрутить» любой ансамбль или отдельного исполнителя с сомнительными творческими возможностями до уровня очередной «звезды». Быть может, поэтому многие серьезные музыкан-

ты считают современную массовую музыку «суррогатом культуры», «пошлой бездуховной поделкой», создающей почву для ажиотажа толпы. Подобные высказывания не относятся к тем создателям и исполнителям шлягеров, кто честно делает свое дело, даря публике минуты отдыха и искренней радости.

В заключение следует отметить, что такое яркое явление, как рок, не могло оставить равнодушными творцов академических музыкальных жанров. В 1968 г. на Бродвее (Нью-Йорк) была поставлена первая **рок-опера** «Волосы», на основе которой в 1979 г. американский режиссер Миклош Форман снял знаменитый кинофильм. Опера, шокирующая публику сценами нудизма и воспеванием наркотического опьянения, обошла сцены разных стран, найдя особо истовых почитателей все же в Америке, в среде так называемых хиппи — молодежного протестного движения, активно выступавшего в то время против войны во Вьетнаме.

Разрушая стереотипы, рок ворвался в оперу с классическим сюжетом. Таково сочинение английского композитора Э. Ллойд-Узбера «**Иисус Христос — Суперзвезда**» (либретто Т. Райса), возмущившее верующих христиан. Оперу нередко называют «Евангелием от хиппи». Написанная в 1971 г., она привнесла в евангельское Священное предание психологию «массовой культуры», «снизив» и огрубив до неузнаваемости его духовный смысл. В опере поют принципиально непоставленными голосами. Многие арии выдержаны в духе эстрадных песен, надрывно «педалирующих» чувствительность и избыливающих контрастными переходами от шепота к крику. Почти все главные герои находятся в состоянии экзальтации и истерии. Кажется, что любое прикосновение к ним других персонажей вызывает у них физическую боль. Так, например, в эпизоде «Моление о чаше» пение «Иисуса Христа» переходит в визг, за которым скрывается неприкрытый животный ужас перед неизбежной мучительной смертью. Атмосфера страха, царящая на сцене, напоминает оперы экспрессионистов, с которых начинался наш разговор о музыке XX в.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Расскажите, какие события истории XX в. повлияли на развитие европейской музыкальной культуры. Сохранила ли музыка свою способность «говорить» с людьми на простом и доступном языке?
2. Каких зарубежных композиторов XX в. вы знаете? Какие сочинения этих авторов вам близки?
3. Как вы думаете, кого имел в виду Хиндемит, написавший в одной из своих книг: *«...Этическая сила музыки ими полностью игнорируется; все обязательства композитора по отношению к обществу выродились в шарлатанскую игру, которая, быть может, дает достаточный импульс для чьего-то самообольщения...»*. И далее: *«...музыкальная структура, которая из-за своей крайней новизны не вызывает в сознании слушателя никаких воспоминаний о прежнем музыкальном опыте, непрерывно разочаровывает его...»*.
4. Какова роль Карла Орфа в музыкальной культуре XX в.?
5. Почему группу французских музыкантов, в числе которых А. Онеггер и Ф. Пуленк, назвали «Шестеркой»? Как образовалась эта группа?
6. «Голос человеческий» — маленькая трагедия Франсиса Пуленка, посвященная большим человеческим чувствам. Как вы представляете ее героиню? Удалось ли композитору передать то, что он назвал «ужасной горечью величественно-гордого текста Жана Кокто»?
7. Расскажите о французском композиторе Артуре Онеггере. В чем трагедия человека XX в., запечатленная в музыке Онеггера?
8. Какие испанские танцы вы знаете? Что такое стиль фламенко? Какие испанские композиторы внесли вклад в развитие культуры XX в.?
9. Музыковед Л.Г. Ковнацкая назвала «Военный реквием» Бенджамина Бриттена «выдающимся документом эпохи». Почему? Какие другие произведения искусства XX в., посвященные теме войны и мира, вы знаете?
10. А. Онеггер писал: *«Вам известно, что человек, поставленный надолго перед источником слишком яркого света, слепнет.*

*Нашу жизнь все более и более подавляют шумы среды, которая нас окружает. ... Уж не воображаете ли вы, чтобы человек, выслушавший за день до-минорную симфонию раз шесть, рвался бы вечером в концертный зал, где за сравнительно высокую плату мог бы выслушать ее еще в седьмой раз? Многие учащиеся делают свои уроки, сидя перед включенным радиоприемником. Они привыкают относиться к музыке, как к некоему "фоновому шуму", которому сознание не уделяет ни малейшего внимания или — не больше, чем окраске стен... Разве мы рассматривали бы картину Веласкеса, если бы она бесконечно маячила перед нашими глазами?» Существует ли указанная проблема в наши дни?*

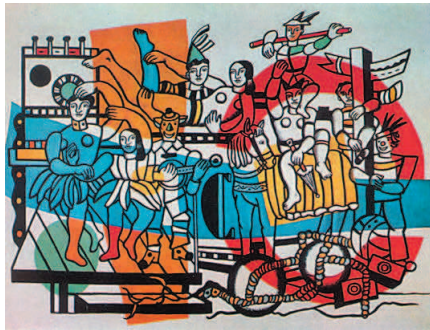
11. Что такое «музыкальный авангард»? Когда он возник? Какие новаторские находки и научные достижения питали творчество композиторов-авангардистов?
12. «...Рождение Христа и пение птиц — это два подлинных явления. Первое неслышимое, но столь близкое нам. Второе близкое, но тоже неслышимое в своем символическом стремлении к свободе, к всеочищающей радости... На протяжении ряда лет я записываю в лесу песни птиц». Кому из композиторов XX в. принадлежат эти слова? Как назвал этот автор свое сочинение, созданное на основе птичьих голосов?
13. Расскажите, как записывается современная музыка. О какой записи идет речь в высказывании композитора Штокхаузена: «Уже никому не кажется проявлением снобизма, когда некоторые любители музыки приобретают партитуры для украшения стен в качестве графики». Почему возникла необходимость отказаться от фиксирования музыкальных произведений на привычных пяти линейках?
14. Что такое E-Musik и U-Musik? Когда произошло кардинальное расхождение средств выразительности серьезной и легкой музыки?
15. Что такое поп-музыка? Когда и где родился рок-н-ролл?
16. Кто входил в ансамбль «Битлз», какие песни «Битлз» стали музыкальной классикой XX в.?
17. Какие психологические последствия имели концерты поп-музыки в эпоху хиппи-революции?
18. Составьте рассказ о музыкальной картине мира XX в. О чем говорит музыка этого столетия нам, живущим в новом, XXI в.?  
(домашнее задание).



# Тема 13\*

---

## Театр и киноискусство XX в.: культурная дополняемость



Актер скользит с небес. Из люка возникает.  
Весь выпачкан актер: он кровь свою теряет,  
Затем, что каждый день он умирает вновь,  
Теряя белую и золотую кровь...

И публика спешит уйти. В ней нет любви,  
Одно желание — спастись от катастрофы...  
А завтра снова день. Вставай, актер, живи!  
А сердце подготовь для завтрашней голгофы.

*Жан Кокто*

...обретшей речи дар в глухонемой Вселенной.

*И.А. Бродский*

В конце XIX в. ветер перемен затронул и театральное искусство. Режиссеры-новаторы выдвигали идеи радикального преобразования сценического искусства. Их смелые начинания одних озадачивали, другими были приняты с сочувствием. Многие видели: театральное дело ведется из рук вон плохо, старые традиции выдохлись, искусство сцены теряет былой престиж. Духовно бедный репертуар, окостеневшие формы спектакля, однообразно шаблонная манера актерской игры явно наскучили публике. Все это внушало новаторам надежду, что их экспериментальные постановки привлекут к себе внимание. Так оно и вышло. Но прежде чем говорить о новом экспериментальном театре XX в., сделаем небольшое отступление.

Развитие европейского театрального искусства всегда зависело от литературной основы будущего спектакля. На протяжении многовековой истории облик трагедий, драм, комедий не раз менялся под влиянием творческих установок авторов пьес. Шекспир, нарушая привычную логику жанра высокой трагедии, вводил в свои сочинения комедийные элементы. Веком позже Мольер столь беспощадно громил людские страсти и пороки, что многие эпизоды его комедий далеко выходят за рамки смешного. В XX в. определяющей фигурой театрального спектакля стал режиссер. Ведь само слово «спектакль» в переводе с латинского языка означает «то, что привлекает внимание». И сегодня в руках режиссера находится судьба успеха или провала пьесы, ибо только он решает проблемы эмоционального заражения зрителей, выбирает приемы постановки, благодаря которым любитель театрального искусства остается неравнодушным к тому действию, что разворачивается на сцене.

XX в. для театра — время кардинальных реформ, затронувших репертуар, актерское мастерство и всю систему выразительных средств, взаимодействующих со зрителем. Предвестием нового стало стремительное сближение искусства сцены с современной литературой.

Еще в конце XIX — начале XX в. «властители дум» европейской интеллигенции — М. Метерлинк, Э. Верхарн, Г. Гауптман, Б. Шоу,

Ю.А. Стриндберг — привнесли в театральную драматургию художественные открытия символизма и модернизма, запечатлевшие жажду духовного обновления и апокалиптические пророчества. Режиссерские поиски той эпохи (А. Антуан во Франции, О. Брам и М. Рейнхардт в Германии и др.) были направлены на освобождение театра от «заплесневевших догм» и накопившихся противоречий. Под влиянием литературы новый спектакль виделся как единое целое, в котором актерский ансамбль, ритмика, паузы, подтекст, работа художника-декоратора и музыкальное оформление — все подчинено сверхзадаче театрального действия, раскрывающего вечную духовную драму человека.

В последующие десятилетия XX в. театр коренным образом меняется: расширяются представления о его возможностях воздействия на зрителя, раздвигаются границы театральных жанров, где нередко переплетаются самые разные виды искусства (ритмика, хореография, цветомузыка, акробатика, пантомима, «движущаяся архитектура» и др.). В ряде случаев исчезает привычная граница между пространством сцены и залом, благодаря чему зрители становятся прямыми участниками действия (так называемый хэппенинг, или «театр соучастия»).

Основные, достаточно противоречивые открытия в театральной режиссуре второй половины XX в. связаны не только с литературой, но и с разнообразными философскими и эстетическими течениями, а также с научными открытиями в области психологии, психиатрии, социологии. Многие крупные западные режиссеры были увлечены теорией психоанализа Зигмунда Фрейда, экзистенциальными философскими идеями, искусством сюрреализма, авангардной архитектурой, живописью и музыкой, черпали нестандартные творческие решения в восточных религиях.

Наиболее ярко «лики» театра XX в. открываются в драме: социальной (проблема соотношения человеческого «я» и общества), психологической (развитие человеческих чувств) и психодраме, где режиссер приглашает зрителей погрузиться в мир природных инстинктов и бессознательных влечений. Обратимся к искусству тех, чье творчество выделяется на фоне многогранной театральной жизни Европы.

**Бертольд Брехт (1898—1956)** вошел в историю мировой художественной культуры как крупнейший драматург и режиссер, реформатор театра. Он родился в немецком городе Аугсбурге и собирался

стать врачом. Но события Первой мировой войны перевернули его судьбу. Брехт был призван в армию санитаром и стал свидетелем бессмысленной кровавой бойни. Все более проникаясь ненавистью к насилию, Брехт выражал свои мысли в стихах и песнях, принесших ему первую славу. В конце 20-х гг. стихийное юношеское бунтарство переросло в осознанный выбор: Брехт вступает в коммунистическую партию. К тому времени он переселяется в Берлин и начинает работать в театре, ставшем делом всей его жизни<sup>1</sup>.

Взгляды Брехта — драматурга и режиссера сложились в полемике с классическими театральными устоями, идущими от Аристотеля и античной трагедии. Брехт отверг как несоответствующую правде жизни «легенду» о красоте человеческого страдания, кротости и терпения. Его драмы, вопреки аристотелевской теории катарсиса<sup>2</sup>, не учат примирению со злом как с фатальной неизбежностью и не вызывают к «очищению трагедией». Предназначение своего нового «эпического театра» драматург видел в действенном диалоге со зрителем, в совместном размышлении о том, как можно предотвратить человеческие мучения, унижение и нищету, как бороться с социальной несправедливостью.

По-иному, нежели в традиционной драме, трактовал Брехт и профессию артиста. Владение искусством перевоплощения он считал хотя и обязательным, но явно недостаточным для «эпического театра». Драматург требовал от своих артистов, казалось бы, невозможного — демонстрации собственного отношения к происходящему на сцене и гражданской позиции ко всему, что происходит за ее пределами. Брехт писал: *«...на сцене реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлены набитые чучела...»*.

Основа новаторского «эпического театра» Брехта — несовпадение фабулы пьесы и ее сценического воплощения. Его спектакли, вызывая к разуму, совести, сердцу зрителей, постоянно прерываются авторскими размышлениями, лирическими отступлениями, зонгами, хорами, нередко превращаются в диспуты на злобу дня. Сознательно нарушая иллюзию непрерывного течения событий, Брехт открывает

---

<sup>1</sup> Позднее Брехт основал театр «Берлинер ансамбль» (открылся в 1948 г.).

<sup>2</sup> Напомним, что понятие катарсиса (от греч. katharsis — очищение) — душевной разрядки, испытываемой зрителем в процессе сопереживания — введено Аристотелем в учении о трагедии («Поэтика»).

возможности для творчества актеров с помощью эффекта отстранения<sup>1</sup> — особого художественного приема, цель которого — вызвать у зрителя подсознательное сопереживание не герою пьесы, а артисту, исполняющему эту роль, живущему «рядом с персонажем», страдающему, думающему, действующему. Поэтому основным критерием актерской игры в «эпическом театре» становится не «вхождение в образ», а отношение к нему.

Реалистически мыслящий художник, Брехт никогда не отстаивал «застылый реализм» и полагал, что «социальность» далеко не всегда может объяснить взгляды и поступки человека. Именно поэтому в «эпическом театре» широко представлены выразительные средства мифа, притчи, символа. Среди экспериментальных сочинений раннего периода творчества Брехта выделяется пьеса-притча «Что тот солдат, что этот» (1927), утверждающая незаменимость и неповторимость каждой человеческой личности. Крупное достижение молодого драматурга — «Трехгрошовая опера» (1928), написанная на основе комедии английского автора XVIII в. Джона Гея «Опера нищих». В трактовке Брехта классический английский сюжет обретает ярко выраженные современные черты, а герои пьесы — авантюристы, бандиты, проститутки, нищие — воспринимаются как персонажи, взятые из немецкой жизни времен Веймарской республики.

В 1933 г. драматург эмигрировал из нацистской Германии. За пределами родины в борьбе с фашизмом расцвело его зрелое творчество. Сочинения Брехта получили большой резонанс и в нашей стране. На российских сценах с успехом идут его пьесы «Матушка Кураж и ее дети» (1939), «Добрый человек из Сезуана» (1941), «Кавказский меловой круг» (1945), «Жизнь Галилея» (1946) и др.

«Никаких идей!» — с этого «антилозунга» французского драматурга **Эжена Ионеско** (1912—1994) начинался **театр абсурда** — антипод реалистической драмы. Однако обойтись без идей все же не удалось. Обосновывая свою позицию, Ионеско утверждал: *«Современный мир находится в состоянии распада»*, следовательно, театр обязан показать тотальное разложение общества, обесценивание нравственных идеалов. Уже с первых пьес Ионеско стремился к полному абсурду действия, обозначая «ничего не говорящими словами вещи, о которых ничего нельзя сказать». Так, в эксцентрически-гротескной

<sup>1</sup> Термин «отстранение» впервые применил В.Б. Шкловский (1893—1984) — русский писатель и теоретик искусства.



пьесе «Лысая певица» (1950) актеры говорят на сцене невообразимую чушь под «аккомпанемент» часов, которые бьют, когда им вздумается. Это означает, по мысли автора, потерю человечеством объективных представлений о жизненном времени,

В основе «классического» «театра абсурда», придуманного Ионеско, лежит сочетание слов и образов, логически не связанных между собой, передающих ощущение бессмысленности, иррациональности бытия. Герой его скетча «Автомобильный салон» (1952) собирается купить автомобиль. Он говорит продавщице: *«Мадемуазель, не одолжите ли Вы мне свой нос, чтобы я мог лучше рассмотреть?»* Продавщица отвечает ему «безразличным тоном»: *«Вот он, вы можете его оставить у себя»*. Позднее буквальное воспроизведение абсурда уже не удовлетворяет Ионеско. В его творчество входят сюрреалистические образы и философские размышления. Например, пьеса «Носороги» (1959) рассказывает о фантастическом превращении жителей некоего населенного пункта в носорогов. Это странное явление кажется персонажам спектакля вполне естественным и даже желанным состоянием человека, поскольку нелепа сама жизнь. Нередко главным героем пьес драматурга является смерть. Торжеством небытия отмечена трагикомедия «Король умирает» (1962), где Ионеско размышляет не столько о дряхлеющем Шарле де Голле, сколько о «старости» всего человечества, пораженного неизлечимой болезнью. Финал пьесы символичен: в миг смерти короля вместе с ним исчезает реальный мир. Столь же символичны образы убийц, рожденные фантазией драматурга и получившие воплощение в таких его пьесах, как «Урок» (1951), «Амадей, или Как отделаться» (1954), «Убийца без вознаграждения» (1957).

Другой крупный представитель «театра абсурда», франко-ирландский писатель Сэмюэль Беккет (1906—1989), прославился «анти драмой» «В ожидании Годо» (1953). Сюжет пьесы прост. Двое бродяг — Эстрагон и Владимир — ждут у проселочной дороги Годо. Кто такой Годо, никто не знает (вспомним английское слово *God*, что означает «бог»). Чтобы «убить время», герои разговаривают о ботинках и Евангелии, едят морковку и собираются повеситься, но боятся, что не выдержит сук. В конце первого действия появляется мальчик и заявляет, что Годо сегодня не придет. Второй акт почти полностью аналогичен первому, вновь повторяется ожидание «неизвестно чего». Диалоги бродяг также построены по принципу замкнутого круга, подчеркивая безысходность ситуации, ее «вечность»:

*Владимир:* С этим ничего не поделаешь.

*Эстрагон:* Сколько ни выходи из себя.

*Владимир:* Останешься, какой есть.

*Эстрагон.* Как ни вертись.

*Владимир.* Нутро не меняется.

*Эстрагон.* Ничего не поделаешь.

В другой «антидраме» Беккета «**О, прекрасные дни**» (1963) героиню медленно поглощает земля. В первом акте она увязла по пояс, во втором — по самую шею, но ее рука все же тянется к гребешку: нужно привести себя в порядок, ибо наступил еще один «прекрасный день».

Безмолвие и бездеятельность — главные образы в творчестве Беккета — рождают соответствующие сценические решения при постановке его пьес. Кишение бесплотных масс и абстрактных тел, возникающих «ниоткуда» под лучом света и вновь исчезающих, потусторонние, сродни космическим пейзажи — все эти средства служили выражению замысла драматурга, олицетворяя «ничто», «химерическую темноту и пустоту», приближая зрителя к ощущению состояния полного небытия и безмолвия.

Один из самых значительных театральных деятелей XX в. — **Антонен Арто** (1896—1948, настоящее имя Антуан Мари Жозеф). Человек разносторонней одаренности, актер, художник, поэт, Арто создал теорию так называемого «**театра жестокости**», оказавшего большое влияние на современную режиссуру.

Арто поставил десятки спектаклей, последовательно развивая представления о «жестокости» как изначальном состоянии людей, вынужденных противостоять биологической и космической опасности. В безднах мироздания, где обрели свое место человек и его маленькая планета Земля, ищет Арто некую Абсолютную истину, стократно превосходящую обыденную «правду жизни». Для режиссера очевидна неизбежность столкновения космоса и цивилизации, созданной людьми. Поэтому в спектаклях Арто подчеркнуто выпячивается все, что шокирует личность, противоречит ее воле и сознанию. Тем самым, по мысли режиссера, осуществляется акт милосердия: зрителя приучают к жестокости неумолимого рока, подобно тому как врач создает иммунитет от смертельной болезни, делая прививку здоровому пациенту.

В «театре жестокости» нет привычных форм сценического действия, заранее написанного сценария. Чтобы осуществить «шоковую

терапию», Арто вовлекает публику в импровизацию, импульсами которой служат резкие звуковые и световые «удары», а порой и непристойности. Языком общения со зрителем режиссеру служат жесты и знаки, напоминающие мистические обряды. Все это позволяет предположить, что театр Арто был явлением не только культурным, но и религиозным.

В отличие от Арто польский режиссер Тадеуш Кантор (1915—1990) призывал менее всего заботиться о зрителе, а думать об искусстве как таковом. Кантор прожил жизнь диссидента, непонятого, мучительно переживающего свое одиночество. Все, что делал режиссер в театре, во многом было плодом его личных страхов, растерянности, неприятия враждебной действительности. Были периоды, когда Кантор месяцами не выходил из своей комнаты, находя душевный покой в занятиях живописью, но при этом осознавая, что созданные картины никогда не будут достоянием публики. И все же критики разных стран единодушно нарекли этого странного человека магом и чародеем режиссуры, способным в буквальном смысле слова навязать зрителю свое творческое «я». Что же поставил этот «маг и чародей»?

Свои спектакли Кантор нарек «театром смерти», позаимствовав его философское обоснование из арсеналов атеизма. Следствием «жизни без Бога» стало для режиссера отрицание ценности сострадания человека человеку, бегство от душевной боли. Он пришел к мысли, что постепенная агония жизненных сил — единственно достоверное свидетельство пребывания человека «в этом мире». Различные проявления агонии — безумие, лихорадка, истерия, галлюцинации — все то, что в христианстве принято считать «дьявольским поспешением», стало для Кантора предметом воплощения на театральной сцене.

Один из последователей режиссера сказал, что к «театру смерти» Кантора надо относиться как к «провокации человека XX века», который знает, что такое Освенцим...

Среди современных режиссеров следует выделить еще одного представителя польской культуры — Ежи Мариана Гротовского (р. 1933). Он был удостоен десятков международных премий, в том числе американской премии гения, установленной специально для него. Выпускник российского театрального вуза<sup>1</sup>, Гротовский стал основателем собственной школы, принадлежащей авангардному

---

<sup>1</sup> Гротовский окончил ГИТИС по классу Ю.А. Завадского.

направлению в искусстве, а его театр получил название **антропологического**.

Подобно многим своим современникам, режиссер жил с ощущением крушения цивилизации, утраты основных духовных ценностей. Свою задачу Гротовский видел в том, чтобы освободить человека от ставших ложными «наслоений культуры», выявить его истинное психофизическое начало, подавленное цивилизацией и нравственными табу. На основе восточных религий, учений о трансе, медитации, магии режиссер создал теорию театрального действия в форме **хеппенинга**<sup>1</sup>, раскрепощающего внутреннюю энергию, изначально данную человеку. Основной лозунг «антропологического театра» — искусство должно выражать то, что не поддается логике и подчинено «сверхчувствам». Поэтому текст в спектаклях режиссера имеет лишь музыкально-фонковое значение. Он произносится на мощном эмоциональном подъеме и в весьма произвольной форме. (Например, постановку нашу мевшей пьесы «Апокалипсис» Гротовский осуществил в результате свободного варьирования фрагментов из «Братьев Карамазовых» Достоевского, Библии, стихов Томаса Элиота и произведений Симоны Вейль.)

Сильной стороной режиссуры Гротовского считается стиль спектаклей, отличающийся высоким накалом выражения страстей, нередко доводящий исполнителей, а порой и зрителей до состояния экстаза. Главным средством такого сильного эмоционального воздействия является экспрессивная пластика актеров, позволяющая им с помощью психофизической и голосовой техники «отливать» из собственного тела подобие загадочных иероглифов. Актеры не перевоплощаются в персонажей пьесы и не играют заранее написанные роли; они в течение театрального времени раскрывают самих себя, сбрасывают маски, «снимают» со своего внутреннего «я» все чуждое, наносное, следовательно, по мысли Гротовского, ложное. А еще режиссер был убежден: актер должен уметь жертвовать своей «внешней» репутацией во имя полного освобождения от иллюзий действительности, а зритель имеет право соучаствовать в этом акте.

Крупнейший английский режиссер **Питер Брук** (р. 1925) называл себя учеником Гротовского. Он получил образование в Оксфордском университете, свой первый спектакль поставил в семнадцатилетнем

---

<sup>1</sup> От англ. слова happy — счастье. Хэппенинг — театральное действие, в котором участвуют зрители.

возрасте. В дальнейшем его жизнь переплелась с Королевским шекспировским и другими драматическими театрами Лондона, где режиссер осуществил постановки пьес Шекспира и Чехова, принесшие ему мировую славу: «Гамлет» (1955), «Король Лир» (1962), «Вишневый сад» (1981). Спектакли Брука пользовались огромным успехом в Москве, где в одном из интервью режиссер признался, что обрел свободу творчества в жестокой борьбе с самим собой, в одиночестве и страдании.

Интересно, что само слово «театр» Брук считал слишком размытым, утерявшим в наши дни истинный смысл. Он писал в своей книге «Пустое пространство», что говорить о театре нужно так же, как говорить о жизни. *«Неважно, как долго мы работаем над спектаклем, мы можем никогда не дойти до конца пути. Мы можем пуститься в путешествие, которое не имеет конца, и, несомненно, для истинного художника само путешествие уже награда»*. Поэтому для Брука театр — не здание, не сцена и даже не актеры, а некое священнодействие, равнозначное жизни, неповторимое, длящееся бесконечно. Суть спектакля он связывал с понятием «настоящий момент». Его свободное течение рано или поздно должно приводить к духовному пробуждению зрителя (в терминологии Брука — к «большому взрыву»), когда преодолевается его пассивность и возникает сопереживание, приводящее к катарсису.

Завершая разговор о наиболее известных явлениях зарубежного театра XX в., следует сказать несколько слов о **Якобе Леви Морено** (1892—1974). Социальный психолог и психиатр, Морено родился в Румынии, образование получил в Австрии, а мировую известность приобрел в Соединенных Штатах Америки, где разработал теорию **ролевой игры**<sup>1</sup>. Используя волшебную силу драматического искусства, он первоначально решал чисто терапевтические проблемы — помогал людям в решении психологических конфликтов. Однако оздоровительный эффект ролевых игр был столь убедителен, что Морено предложил американскому правительству применять их для разрешения всех общественных противоречий. В **психодраме** — так Морено назвал свой метод — он пытался освободить человека от гнета психологической закомплексованности, вернуть ему свое «я», возратить способность радоваться той жизни, которая есть. Во второй половине XX в. пси-

---

<sup>1</sup> *Ролевая игра* — психологический прием, с помощью которого можно найти вариант решения проблемы, возникшей во взаимоотношениях людей. Ролевая игра моделирует разные жизненные ситуации.



ходрама стала достоянием театральной режиссуры и кинематографа многих стран мира<sup>1</sup>.

Таким образом, театр ярко выразил поиски выхода из того духовного тупика, перед которым оказалось человечество в XX столетии. Те же проблемы пыталось решить **киноискусство**.

Понятие «кинематограф» произошло от слияния двух греческих слов: *kinematos* — движение и *grapho* — пишу. Так что в самом названии запечатлелось извечное желание человека воплотить в образах искусства динамику реальной жизни. Об истоках этого «чуда XX века» много спорили. Одни исследователи считали, что киноискусство — логичное продолжение развития живописи, обретшей, наконец, движение во времени. Другие полагали, что кино имеет много схожего с фотографией. Даже такие термины, как «кадр» или «съемка», являются для них общими. К тому же французские изобретатели кинематографа, братья **Луи Жан (1864—1948)** и **Огюст Люмьер (1862—1954)** назвали свой первый аппарат прибором для «движущихся фотографий» (1895).

Сегодня очевидно, что киноискусство — это проявление совершенно нового художественного мышления, возникшего как результат синтеза инженерной мысли и средств выразительности всех существовавших ранее видов искусств, но прежде всего — театра. Впитав многовековой опыт лицедейства, кинематограф стал видом художественной культуры, существенно обогатив арсенал средств воздействия на массового зрителя.

Правда, первые опыты с кинематографом в 1895 г. мало напоминали искусство. Однако довольно быстро «движущаяся фотография» из технической новинки превратилась в область приложения творческих сил художественно одаренных людей. Новорожденное игровое, первоначально немое кино требовало от исполнителей высокого мастерства, выразительной пластики и убедительной мимики.

Маленький человечек с грустными глазами и нелепой походкой — таким вошел в историю киноискусства актер немого кино **Чарлз Спенсер Чаплин (1889—1977)**. Он родился в Лондоне, с 1913 г. жил в США. Чаплин сумел превратить достаточно традиционную клоунскую маску в трагикомический персонаж, пробуждающий в людях

---

<sup>1</sup> Открытия Морено, так же как и аналогичные выводы З. Фрейда, оказались близки многим выдающимся кинорежиссерам. Достаточно назвать кинофильмы «Психо» А. Хичкока, «Из жизни марионеток» И. Бергмана, «Ночной портье» Л. Кавани, «Полет над гнездом кукушки» М. Формана, «Ленни» Б. Фосса, «Караваджо» Д. Джармана, «Загубленная душа» Д. Ризи.



*Афиша фильма  
«Золотая лихорадка»*



*Кадр из фильма «Рим»*

сострадание к бедности, обездоленности, несчастьям. Наибольшую известность получили его гуманистические и антифашистские комедии «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931), «Новые времена» (1936), «Великий диктатор» (1940) и др.

С течением времени кинематограф — «великий немой» — заговорил. Документальное, научно-популярное, мультипликационное и художественное кино, которое, в свою очередь, подразделяется на жанры: мелодраму, комедию, боевик, приключенческий фильм, детектив и др., — таковы разновидности современного киноискусства. Впрочем, в мировом кино трудно найти крупное художественное явление, в котором бы не сочетались признаки самых разных жанров.

Невозможно охватить все значительные произведения кинематографа XX в. Напомним лишь некоторые вехи его стремительного развития в европейской художественной культуре (о кинопродукции США речь пойдет в следующей теме).

В 30-е гг. наиболее ярких творческих результатов добились кинематографисты **Франции**. Поэтичностью и психологической глубиной характеров отмечены фильмы выдающегося режиссера **Рене Клера** (1898—1981), в которых достоверность передачи реальных событий достигает высокой степени обобщения («Под крышами Парижа», 1930; «Последний миллиардер», 1934; и др.).

Тяготение мастеров киноискусства к реалистическому отражению жизни разительно отличалось от поисков «новой реальности»,

характерных, например, для поэзии или живописи первой половины XX в. Языком авангарда создатели кинолент заговорили значительно позже, а в послевоенное время самым крупным событием истории кинематографа стало рождение в **Италии** так называемого **неореализма**. Манифестом этого нового направления считается фильм **Роберто Росселлини** (1906—1977) «Рим — открытый город» (1945).

Произведения итальянских неореалистов были основаны во многом на документальных фактах и рассказывали о том, что пережило поколение людей, оказавшихся в мясорубке Второй мировой войны. Снимались эти киноленты обычно на натуре с привлечением непрофессиональных исполнителей. Постепенно искусство итальянских режиссеров становится более глубоким, а «правда факта» уступает место правдивой передаче психологических состояний, переживаний и мыслей героев. Среди мастеров этой школы выделим имена Висконти, Феллини и Антониони.

**Лукино Висконти** (1906—1976) был участником итальянского движения Соппротивления. В борьбе с нацизмом он воочию познал степень нравственного падения человека, обуреваемого честолюбивыми помыслами. Конфликт между личностью с анархическими взглядами и обществом с традиционными устоями — такова важнейшая тема фильмов Висконти, отличающихся изощренным художественным языком и огромным мастерством. Размышлениями о роли культуры, ее духовного наследия в жизни современного общества проникнуты такие его картины, как «Гибель богов» (1969), «Смерть в Венеции» (1971), «Семейный портрет в интерьере» (1974).

Сценарист и кинорежиссер **Федерико Феллини** (1920—1993) обладал даром глубоко и точно раскрыть сущность человеческого «я». Его кинолента «Дорога» (1954) принесла мировую известность исполнительнице главной роли итальянской актрисе Джульетте Мазине. В этом фильме-притче пронзительно прозвучала излюбленная тема Феллини — разобщенность людей в современном обществе. Еще больший отклик в сердцах зрителей получил кинофильм «Ночи Кабирии», рассказывающий историю любви и предательства. Последние кадры фильма освещены знаменитой улыбкой Мазины, играющей Кабирию — поруганную, брошенную, но не сломленную судьбой женщину. Позднее произведения Феллини становятся более сложными по тематике и режиссерскому языку. В образный мир его картин вплетаются иррационально-философские и религиозные мотивы. Среди фильмов,



Постер фильма «Стыд»

ставших киноклассикой XX в., выделяются «Сладкая жизнь» (1959), «8 1/2» (1962), «Сатирикон» (1969), «Амаркорд» (1974), телефильм «Рим» (1972).

**Микеланджело Антониони** (р. 1912) существенно расширил проблематику неореализма, включив в нее размышления о духовной опустошенности людей. Тонкий психолог, он умел убедительно показать крушение внутренних связей человека с окружающим миром, нравственное оскудение героев, невозможность преодолеть изначально заданную трагичность бытия. Отличающиеся высоким режиссерским мастерством картины Антониони глубоко пессимистичны («Крик», 1957; «Красная пустыня», 1964; «Блоуап», 1967; «Забриски-пойнт», 1970; и др.).

Решением нравственных проблем, связанных с кризисом духовных ценностей, отмечено и творчество шведского режиссера театра и кино **Ингмара Бергмана** (р. 1918). Признание пришло к Бергману в 50-х гг., после создания фильмов «Седьмая печать» (1956), «Земляничная поляна» (1957), «Лицо» (1958). В этих работах склонный к религиозным обобщениям режиссер размышляет о противостоянии добра и зла. Последующие творения мастера развивают идею постепенного распада человеческой личности в современном обществе («Персона», 1966; «Волчий час», 1968; «Стыд», 1969). Художественный строй картин, созданных по его собственным сценариям, достаточно сложен и не всегда поддается однозначной трактовке. Для стилистики фильмов Бергмана характерно сочетание реалистической достоверности, экспрессивных эффектов с иносказаниями и символическими образами.



Кадр из фильма «Семь самураев»

Японский режиссер **Акира Куросава** (1910—1998) получил известность с созданием кинофильма «Расёмон» (1950). В его творчестве, сформировавшемся под влиянием европейского кинематографа, органично сплелись гуманистические общечеловеческие ценности с мудростью национальных традиций народа Японии. Куросаву привлекали исключительные человеческие характеры, острые драматичные конфликты. В его картинах красной нитью приходит тема нравственного совершенствования человека через творение добра («Семь самураев», 1954; «Дерсу Узала», 1975; «Августовская рапсодия», 1991; и др.).

Польский режиссер и сценарист **Анджей Вайда** (р. 1926) начал работать в кино в 50-е гг. Его высшим достижением признан фильм «Пепел и алмаз» (1958), содержание которого связано с событиями Второй мировой войны. Режиссеру удалось с большой художественной силой показать судьбу своего поколения, попавшего в водоворот событий сложнейшего периода национальной истории. Вайда дерзнул открыто рассказать с экрана о калечащей душу идеологии тоталитаризма, господствовавшей в странах «социалистического лагеря» («Человек из мрамора», 1978; «Человек из железа», 1981; и др.).

Развитие кинематографа уравнило в правах на культурный досуг мультибогача и бедняка, жителя столичного центра и глухой глубинки, юношу, начинающего путь в жизни, и убеленного сединами старца. Так что отнюдь не случайно кино называют самым демократичным из всех искусств. В XX в. кинофильмы стали школой нравственности, зачинателями моды; они формировали вкусы, создавали имиджи и мифы, и, конечно же, заставляли плакать и смеяться миллионы людей во всех концах земного шара. Без кино сегодня невозможно представить становление и других, еще более молодых экранных зрелищ: телевидения, видео, компьютерных искусств (в том числе таких последних достижений техники, как компьютерный перформанс, компьютерная анимация, компьютерная графика).



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Поясните, почему в XX в. изменился облик театра. Какие виды искусства повлияли на его развитие?
2. Какие философские и эстетические направления питали мысль режиссеров XX в.?
3. Расскажите о творчестве Бертольда Брехта. В чем особенности его «эпического театра»? Почему спектакли Брехта считаются «антиаристотелевскими»?
4. В пьесе Брехта «Матушка Кураж и ее дети» звучит «Песня о великом смирении» — зонг, «отчуждающий» зрителя от непосредственного действия. Характерен ли подобный прием для драматургии Брехта? Какие спектакли Брехта вы видели на сцене? Расскажите о своих впечатлениях.
5. «Театр абсурда» — дитя XX в. Почему возникло это название? Что олицетворяет «театр абсурда»?
6. *«Распластанные на могиле в муках производят на свет. А в яме могильщик тихонько вращает своим заступом. Время — на то, чтобы состариться. Воздух насыщен нашими воплями»* — эти слова принадлежат одному из героев пьесы «В ожидании Годо». Кто автор этого сочинения? Какой смысл заложен в пьесе?
7. Какой режиссер создал «театр жестокости» и в чем смысл этого театра?
8. Расскажите о творчестве польских режиссеров Тадеуша Кантора и Ежи Гротовского. Что общего между «театром смерти» Кантора и «антропологическим театром» Гротовского?
9. Что вы знаете о режиссере Питере Бруке?
10. В чем заключается взаимная дополняемость театрального искусства и искусства кино? Какие проблемы решали творцы театра и кино в XX в.?
11. Расскажите, когда и где родился кинематограф. Какие фильмы немного кино вам запомнились? Почему Чарли Чаплин считается великим актером-гуманистом?
12. Перечислите наиболее выдающихся режиссеров мирового кинематографа. Составьте рассказ о развитии киноискусства XX в. (*домашнее задание*).
13. Расскажите о ваших любимых актерах зарубежного кинематографа (*самостоятельная работа*).

## Тема 14

---

# Художественная культура Америки: обаяние молодости



Ни перед кем не заискивая, никому ни в чем не уступать...  
быть не рабом, а властителем жизни!

*У. Уитмен*

Я б Америку открыл... вторично.

*В.В. Маяковский*

Облик художественной культуры Соединенных Штатов Америки в представлениях людей, живущих в России, всегда был противоречивым. Оценки же произведений американского искусства простирались от апологетического восхваления до полного неприятия, что, впрочем, вполне сопоставимо и с отношением к американскому образу жизни — эталону для одних и совершенно неприемлемому для других. Причины для отрицания американских культурных ценностей были всегда. Вот как писал об этом основоположник американской поэзии XIX в. Уолт Уитмен: «Долг подлинно великого поэта — противодействовать страшной угрозе, уже нависшей над Америкой; угроза эта — сплошная продажность в политике, наша хваленая религия — на самом деле — маска из воска и кружев, — а в целом — самое вредное, отвратительное, что может появиться на земле; огромное, разнородное общество, разжиревшее от изобилия денег, товаров, деловых авантюр, развитое и в чисто интеллектуальном отношении, но совершенно лишенное моральной и эстетической основы, которая важнее денег и интеллектуальных ценностей».

В XX в. «холодная война» между Россией и США долгое время не позволяла непредвзято увидеть американскую художественную культуру в целом: в переплетении прекрасного и безобразного, привнесенного извне и своего, рожденного на ниве процветающего индустриального сообщества, которым США стали сравнительно недавно, после Первой мировой войны. Складывалось же американское государство, как известно, на основе поселений эмигрантов: с 1860 по 1910 г. на «дикий Запад» въехали 23 миллиона человек со всех концов света, искавших на отдаленном континенте денег и личной свободы, не отягощенной рамками устоев «обветшавшей Европы». Поэтому молодая художественная культура США формировалась как из национальных традиций разных народов (прежде всего африкан-

цев и англосаксов), так и под влиянием местных условий и крупных сдвигов в жизни страны<sup>1</sup>.

Стремительная научно-техническая революция начала XX в. коренным образом изменила роль Америки в современном мире. Строительство огромных мегаполисов («нового Вавилона» — Нью-Йорка, «аванпоста цивилизации» — Чикаго, «автомобильной Мекки» — Детройта, «сталелитейного» Питсбурга) позволили американцам освободиться от духа фермерского провинциализма и ринуться к созиданию культуры общества, возвращенного на почву «американской мечты» — мифа об открытых возможностях для каждого человека стать богатым и счастливым. Воплощенным символом демократии и процветания стала для Америки статуя Свободы, возведенная в нью-йоркской гавани в 1886 г.

Традиционные американские ценности (личная свобода, права человека, неприкосновенность частной собственности, культ успеха), замешанные на сочетании популизма, прагматизма и религиозных идей протестантизма, ярко отразились в образах **литературы**. Американская литературная классика сложилась в XIX в. под влиянием европейского романтизма (Джеймс Фенимор Купер (1789—1851), Герман Мелвилл (1819—1891), Эдгар Аллан По (1809—1849), Генри Уодсуорт Лонгфелло (1807—1882), Уолт Уитмен (1819—1892) и др.). Непрерывная нить развития национальных традиций связала романтическое наследие с произведениями первых американских писателей-реалистов. Вершинные достижения этого направления связаны с творчеством Марка Твена (настоящее имя Сэмюэл Ленгхорн Клеменс, 1835—1910).

В XX в. литература Америки представлена целым созвездием блистательных писательских имен. Вспомним наиболее яркие из них.

**Теодора Драйзера** (1871—1945) нередко называют «романтиком от натурализма». И это верно, если учесть, что Драйзер внес в образный мир натурализма, близкого ему по сути, тему романтической мечты о справедливости. Впрочем, это не мешало писателю со всей беспощадностью воссоздавать неприглядные стороны жизни «городов-спрутов», где правит бал золотой телец и торжествует «право сильного».

---

<sup>1</sup> До начала Второй мировой войны главными событиями в истории США стали Испано-американская война 1898–1899 гг., участие Америки в Первой мировой войне, «великая депрессия», отсчет которой принято вести с краха нью-йоркской биржи 29 октября 1929 г., «новый курс» президента Ф.Д. Рузвельта (1882–1945), выведший страну из кризиса.

Лучшее, что написано Драйзером, несет отпечаток сочувственного отношения к персонажам, попавшим в водоворот событий, играющих ими, как пушинкой («Сестра Керри», 1900). Неизгладимое впечатление производит его «Американская трагедия» (1925), где показан средний юноша, так и не сумевший добиться социального успеха, осуществить «американскую мечту». Но более всего Драйзеру были интересны одаренные от природы личности, борющиеся за «место под солнцем». Так, в «Трилогии желаний» («Финансист», 1912; «Титан», 1914; «Стоик» — остался незавершенным, впервые издан в 1947 г.) в лице героя Фрэнка Каупервуда Драйзер выводит образ финансиста-«сверхчеловека», без активной деятельности которого невозможно представить мир новейшего капитала. Символическая сцена: юный Каупервуд, закаляя свою психику для борьбы с конкурентами, специально идет на рынок, чтобы стать свидетелем разворачивающейся в аквауриуме кровавой битвы между омаром и каракатицей. В будущем этот своеобразный опыт понадобился герою, чтобы «держаться удар» и возродиться из пепла после любых финансовых неудач, добиваться успеха любой ценой.

Накануне Второй мировой войны огромный резонанс в американском обществе вызвал роман Джона Стейнбека (1902—1968) «Гроздь гнева»<sup>1</sup>, заверченный в 1939 г. Основанный на подлинных фактах роман направлен против неслыханной безнравственности владельцев земельных компаний и банков, предпочитающих скорее уничтожить плоды земли, чем отдать их голодающим. Послевоенные сочинения Стейнбека, в их числе роман «Зима тревоги нашей» (1961), исполнены пессимизма и отражают сомнения писателя относительно возможности обновления духовных ценностей американского общества.

В 20-е гг. во весь голос заявили о себе писатели «потерянного поколения», отразив трагический «гамлетизм» неприкаянных молодых людей, порвавших с «традициями благопристойности» довоенного времени, но не обретших новых идеалов. Мотивы «потерянности» звучали в творчестве разных авторов. Одним из них был классик американской литературы Эрнест Миллер Хемингуэй (1899—1961). «Трагический стоицизм» человека перед лицом целенаправленной злой воли и жестокости мира — главная тема его творчества.

---

<sup>1</sup> Название романа возникло из словосочетания, почерпнутого писателем из «Боевого гимна республики» времен Гражданской войны.



Сочинения Хемингуэя отличаются внешней простотой, предельной объективностью, сдержанным выражением лирических чувств. Его проза часто посвящена событиям военного и послевоенного времени, о которых писатель знал не понаслышке<sup>1</sup>. Нанизывая с холодной протокольной точностью факты и события один на другой, Хемингуэй каждой своей строкой кричит о незащищенных и одиноких людях, страдающих во враждебном мире («Пятая колонна», «В снегах Килиманджаро», «Праздник, который всегда с тобой»).

Один из самых популярных романов писателя — «Прощай оружие» (1929), где Хемингуэй приходит к выводу: война как ремесло настоящего мужчины осталась в прошлом. Любое современное сражение поразительно нелепо, поскольку превращает людей в марионеток, подчиненных чужой воле, убивающих друг друга во имя безнравственных целей. Отождествляя войну с абсолютным злом, Хемингуэй не оставляет читателю надежд на светлое завтра, поскольку даже любовь невозможна в этой жестокой и несправедливой жизни.

В романе «По ком звонит колокол» (1940) Гражданская война в Испании предстает как национальная и общечеловеческая трагедия, рожденная цепной реакцией насилия. Герой Хемингуэя проходит испытание на прочность в борьбе с фашизмом. Преодолев мечтательный интеллигентский идеализм, он проявляет огромное личное мужество, утверждая свое «я». Повесть-притча «Старик и море» (1952, удостоена Нобелевской премии) посвящена излюбленной автором идее: даже при самых жестоких коллизиях судьбы человек обязан сохранять мужество и достоинство.

С конца XIX в. в литературных кругах США зародилась и развивалась идея создания «великого американского романа» по типу творений Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Интерес к крупной форме не иссяк и позднее, о чем свидетельствует наследие **Уильяма Фолкнера** (1897—1962). Современник Хемингуэя, Фолкнер не был в стороне от проблем «потерянного поколения», создав цикл романов и рассказов о фронтовиках Первой мировой («Солдатская награда», 1926). Но основной темой творчества писателя стала жизнь американского Юга.

---

<sup>1</sup> В 1917 г. Хемингуэй отправился в Италию, где был шофером санитарного автомобиля на итало-австрийском фронте, получил ранение, вновь вернулся в строй; затем принимал активное участие в антифашистской борьбе в Испании; в дни Второй мировой войны служил корреспондентом в авиационных частях, принимал участие во вторжении союзных войск во Францию.

Фолкнер опубликовал 19 романов (к которым он отнес и цикл повестей «Сойди, Моисей», 1942). Лучшее, что создано писателем, посвящено обитателям Иокнапатофы — вымышленного графства поблизости от Нового Орлеана, где-то в штате Миссисипи: «Шум и ярость» (1929), «Когда я умираю» («На смертном одре») (1930), «Свет в августе» (1932), «Авессалом, Авессалом» (1936), «Деревушка» (1940), «Осквернитель праха» (1948) и др. Книги Фолкнера обращены к миру человеческой души, проникнуты интересом к теме «преступления и наказания», к вопросам борьбы человека с самим собой. Стиль его сочинений отличается сложной символикой и философской многослойностью. Писатель-реалист, Фолкнер, следуя духу времени, прекрасно владел приемами формотворчества («поток сознания», глубинный психологизм и др.). Сочетание разбросанного действия, мало подчиненных логике поступков героев и различных конфликтов, то драматических, то комических, придает романам Фолкнера ярко выраженное своеобразие. Стоит обратить внимание и на то, что герой Фолкнера мужественно противостоит обстоятельствам жизни и не теряет надежды.

Оценивая художественную культуру США, нельзя ориентироваться на те критерии, что были выделены нами при изучении европейского и русского искусства, имеющего многовековую историю. В американском обществе художественная мысль развивалась неповторимо своеобразным путем. И, пожалуй, самое яркое тому доказательство — **американская музыка**.

До конца XIX в. в США не было своего профессионального музыкального искусства. Громадное отставание от европейских композиторских школ можно объяснить многими причинами. Прежде всего, американцы долгое время оставались ярыми приверженцами пуританства (разновидности протестантизма), известного своей непримиримой ненавистью к светскому искусству, например, к театру и вообще ко всему «папистскому» (т. е. порожденному в недрах римско-католической европейской культуры). Второй момент, это известная ограниченность и консервативность художественных вкусов большей части населения США, обусловленные простонародными привычками, привнесенными ранними переселенцами из Англии. Атмосфера многочисленных притонов, игорных домов и низкопробных кабаков позволяла укореняться развлекательной музыке, не имеющей ничего общего с музыкальной культурой аристократических кругов, живших

на европейский манер. Нельзя не заметить и тот факт, что содержание американской музыки изначально определялось глубокой ее зависимостью от коммерческой выгоды. Музыка, как и все иное в условиях быстро развивающегося американского капитализма, была объектом купли-продажи, поэтому те музыкальные явления, что не имели товарной стоимости, быстро погибали. Если же музыкальное искусство того или иного рода находило спрос на рынке, то оно получало мощную финансовую поддержку. Но, как правило, коммерческая музыка не допускала ни длительных творческих поисков, ни экспериментов, к которым массовый вкус потребителей был равнодушен.

И все же в музыкальной культуре Нового Света постепенно вызрели зерна собственной национальной традиции, причем именно в тех формах, что отвечали запросам демократической Америки. Национальное музыкальное искусство возникло путем слияния африканских и европейских истоков, а главным носителем самобытности стал фольклор «черной Америки».

«Эпохой рэгтайма» позднее назовут музыковеды период с середины 90-х гг. XIX в. до Первой мировой войны. Родившись в американском захолустье, **рэгтайм** — стиль фортепианной танцевальной музыки — получил мгновенное массовое распространение «от океана до океана». Своим происхождением новый танец обязан «трактирной» музыке североамериканских негров. «Классический» вид рэгтайма связан с творчеством талантливого черного пианиста Скотта Джоплина.

Несколько ранее появились первые записи **спиричуэл** — духовных песен американских негров-христиан. В основе спиричуэл — яркая, выразительная мелодия, нетрадиционная с европейской точки зрения в ладовом и ритмическом отношении (например, в ней часто звучит глиссандо — скольжение по близким звукам).

К 20-м гг. окончательно сформировался самый характерный вид музыкального фольклора «черной Америки» — **блюз**, что означает «грусть», «меланхолия». Действительно, блюзы — сольные лирические песни, исполнявшиеся в увеселительных заведениях для бедноты в сопровождении банджо, гитары, фортепиано или инструментального ансамбля, всегда были грустными. «Я смеюсь только для того, чтобы удержаться от слез», — говорилось в одной из популярных песен того времени, посвященных несчастной любви. Любовные страдания в блюзах почти всегда переплетаются со своеобразным «юмором ви-

сельника», отражая пессимистические настроения обитателей кабаков из районов «красных фонарей», где первоначально зародился этот жанр. Поэтому в блюзовой лирике есть и глухой надрыв, и неприкрытая тоска, и вызывающая чувственность — отклик на «эстетические запросы» американского дна. Ощущения искаженного восприятия жизни и утраты красоты переданы в музыке с помощью характерной «звуковой грязи», нарочитых фальшивых сочетаний, «кластеров», изначально присущих и джазу, которому было суждено стать символом национального музыкального искусства Америки. Рожденный в среде черных невольников джаз возвысился до уровня крупного явления мировой художественной культуры.

Исчерпывающее определение джазовой музыки дать невозможно, поскольку джаз имеет много ответвлений. В его истории есть такие разнохарактерные виды, как симфонизированный европейский джаз и творчество Дюка Эллингтона, вдохновенного негритянского пианиста-импровизатора. Наиболее ярким средством музыкальной выразительности джаза является ритм, нарушивший все привычные представления о временной организации музыкальной ткани. Непрерывное смещение акцентов с сильной доли на слабую (синкопы) придают джазу особую экспрессивность, чувственность, усиливаемые виртуозными импровизациями «горячих» исполнителей, в числе которых был легендарный трубач и певец Луи Армстронг (1901—1971). Стиль джазовых импровизаций долго не удавалось воспроизвести «белым» исполнителям.

Эмоциональность и импульсивность джаза произвели глубокое впечатление на композиторов, чутких к веяниям времени. Слияние афроамериканского фольклора с европейской музыкой вызвало к жизни замечательное явление — творчество американского композитора Джорджа Гершвина (1898—1937). Выходец из нью-йоркской бедноты, воспитанный в трущобах, Гершвин так и не получил систематического профессионального образования. Его «школой» стал Бродвей, где царили развлекательные жанры музыкального театра. Как ни парадоксально, но именно эта атмосфера позволила композитору найти свой стиль, соединивший выразительность европейского и афро-американского искусства. Духом бродвейских праздников проникнута вся музыка Гершвина, яркая, красочная, сочная.

Годы формирования композитора совпали с «детством» джаза, когда повсеместно звучала музыка рэгтаймов, блюзов, ранних джаз-

бандов, легко соединившая оригинальную красоту и нарочитую вульгарность. Именно эту «изюминку» интуитивно уловил и претворил Гершвин в своей знаменитой «**Рапсодии в блюзовых тонах**» (1924) для фортепиано с оркестром, связав приемы классического европейского жанра концерта с ритмами и интонациями «черной Америки».

Стоит напомнить, что «негритянский мотив» пронизывает всю литературу Америки, от Г. Бичер-Стоу и М. Твена до У. Фолкнера. Но у Гершвина была своя причина для обращения к этой теме. Чутьем музыканта он ощутил, что оригинальное, самобытное музыкальное начало следует искать именно в «музыке черных», наиболее ярко отразившей культурные традиции и духовные установки молодой американской нации.

Вершина творчества композитора — опера «**Порги и Бесс**» (1935). Ее сюжет взят из жизни афроамериканцев захолустной провинции. Нищие, полуголодные герои оперы живут в рыбацьем поселке. Они наделены сильными характерами и способны противостоять нравственным болезням, характерным для больших городов. Опера утверждает светлую веру в большую человеческую любовь.

Гершвин умер в Беверли-Хилс (Калифорния) спустя два года после премьеры оперы. Его смерть была отмечена в США национальным трауром.

Подобно музыке, собственное национальное **изобразительное искусство** складывается в США лишь в XX в. Среди талантливых американских художников — **Рокуэлл Кент** (1882—1971), в картинах, рисунках и гравюрах которого запечатлены суровая природа северных стран, мужество простых людей. Для работ Кента характерно острое чувство современности, что проявляется в лаконизме и нарочитой простоте его образов (литография «Вершина», 1928).

**Архитектурная** Америка столь же пестра и разнообразна, как и вся жизнь этой огромной многонациональной страны. Есть в зодчестве США и свои символы, и шедевры. Среди них Бруклинский мост (1883), Рокфеллер-центр (1931—1947) и Линкольновский центр исполнительского искусства (1962—1968) в Нью-Йорке; здание торгового концерна «Сире и Робак» в Чикаго (1970—1974). Гигантскими размерами отличались и две одинаковые 110-этажные башни Центра международной торговли в Нью-Йорке (архитекторы М. Ямасаки, Э. Рот и др.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Разрушены в результате теракта 11 сентября 2001 г.





*Рейнгард, Гаррисон и др.  
Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. Общий вид*



*Р. Кент. Вершина.  
Литография*

Огромную роль в культурной жизни США играет **киноискусство**. К производству фильмов здесь приступили очень рано, в 1896 г. А с 1909 г. начинается история «фабрики грез» — Голливуда<sup>1</sup>, где вплоть до второй половины XX в. была сосредоточена основная часть американской кинопромышленности. К 20-м гг. прошлого столетия киноискусство США обрело черты самостоятельности и оригинальности, стало важнейшей отраслью американского бизнеса. Вестерны, салонные комедии, боевики, слезные драмы, гангстерские фильмы — все это стало достоянием мировой культуры. Огромной популярностью в первую половину XX в. пользовались такие актеры, как М. Пикфорд, Г. Гарбо, К. Гейбл, Г. Купер и др.

---

<sup>1</sup> Голливуд расположен в пригороде Лос-Анджелеса.

В середине 50-х гг. голливудская система потерпела крах. Ряд крупных кинокомпаний перешел под контроль телевидения, другие же резко ограничили число фильмов, снимая в основном боевики в расчете на получение гарантированной прибыли. Появление независимых кинорежиссеров, снимающих свои фильмы на ссуды, полученные от банков и прокатных компаний, существенно улучшило ситуацию. Классикой американского киноискусства второй половины XX в. стали «Выпускник» М. Николса, «Лошадей ведь тоже убивают»<sup>1</sup> С. Поллака, «Крестный отец» Ф. Копполы. «Волосы», «Полет над гнездом кукушки», «Амадей» М. Формана, «Челюсти», «Список Шиндлера» С. Спилберга, «2001 год: космическая одиссея» С. Кубрика, «фильмы ужасов» англоамериканского режиссера А. Хичкока, мультипликационные ленты У. Диснея «Белоснежка и семь гномов», «Бэмби» и др. Лучшими представителями американской школы актерского искусства можно назвать Г. Фонда, Б. Ланкастера, Г. Пека, Д. Фонда, Д. Николсона, О. Хепберн, Г. Гарбо, В. Ли, Д. Дурбин, М. Монро и др.

Киноискусство США разнесло по всему миру ценности американского образа жизни, выполняя роль пропагандиста западной демократии и свободы. Вместе с тем нельзя не заметить, что сегодня, наряду с шедеврами, американский кинематограф все чаще представлен либо сверхдорогими лентами, потрясающими своими спецэффектами («Титаник», режиссер Джеймс Кэмерон),

<sup>1</sup> В нашем прокате «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?»



*О. Хепбёрн в фильме  
«Моя прекрасная леди»  
(реж. Дж. Кьюкор)*



*Кадр из фильма «Полет над гнездом кукушки» (реж. М. Форман)*





*Мэрилин Монро*



*Вивьен Ли и Кларк Гейбл  
в фильме «Унесенные ветром»*

либо шаблонными поделками, исповедующими насилие и секс в расчете на низкопробные вкусы «массового потребителя».

**Искусство Латинской Америки** стало достоянием мировой художественной культуры также сравнительно недавно, в XX в. На протяжении предшествующих столетий оно оставалось локальным явлением, мало связанным с магистральными путями развития европейской цивилизации<sup>1</sup>. Сегодня же невозможно представить картину духовной жизни американского континента, да и всего мира, вне латиноамериканской литературы, живописи, музыки, архитектуры, вобравших стереотипы художественного мышления технократического XX в., но при этом сохранивших удивительную наивность и свежесть, идущие из глубин самобытного, во многом неосознанно-стихийного народного восприятия жизни.

Колумбийский писатель **Габриэль Гарсиа Маркес** (р. 1928) как-то заметил: «Все мы пишем один большой роман о человеке Латинской Америки». И это действительно так, поскольку латиноамериканская литература находится в постоянном поиске национального, пытается раскрыть особенности сознания тех, кто несет в себе смесь

<sup>1</sup> Своеобразие латиноамериканского искусства связано с историей этого континента. Завоевание обширных территорий в Западном полушарии испанцами и португальцами началось в конце XV в. К этому времени в Андах сложилось могучее государство инков со своими обычаями и развитой культурой, памятниками которой служат образцы зодчества (храм Солнца-Кориканга в Куско) и прикладного искусства. В центральной части современной Мексики находилось царство ацтеков, с художественном творчестве которых можно судить по сохранившимся монументальным скульптурам из камня. Дошли до нас и сооружения цивилизации майя (Дворец правителей в Ушмале, храм масок в Тикале). В колониальный период развитие искусства индейских народов прервалось.

крови индейцев и белых переселенцев и груз проблем «ускоренного включения» в современную буржуазную цивилизацию. На фоне многочисленных латиноамериканских писателей Маркес кажется и более глубоким, и более разносторонним. В его творчестве так называемый «новый латиноамериканский роман» наполнился общечеловеческим содержанием и такими характерными для XX в. темами, как индивидуализм, насилие, власть, бунт плоти, поиски своего «я», эгоистический волюнтаризм и др.

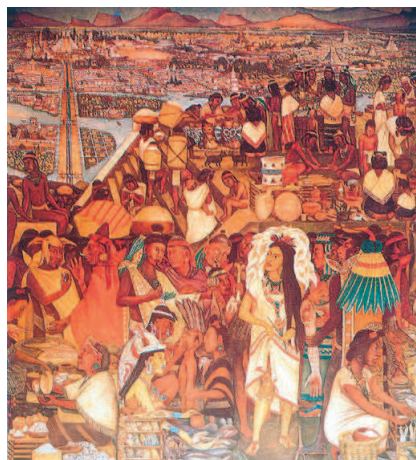
Главный «герой» сочинений Маркеса — одиночество. С начала 50-х гг. в небольших повестях, которые станут ступеньками к его знаменитому роману «Сто лет одиночества» (1966), писатель шаг за шагом осваивал эту тему. В романе повествуется о роде, обреченном на век одиночества и исчезнувшем с лица земли благодаря неумолимой магической силе, которой подчинено течение событий. Болезнь одиночества у героев романа, членов семьи Буэндиа, возникает тогда, когда человек начинает осознавать свою неповторимость. Писатель показывает, что для собственного самоутверждения персонажам романа приходится теснить, а порой и уничтожать ненавистную индивидуальность других. Поэтому разрушительная мощь одиночества возрастает по мере того, как личность агрессивно реализует свое внутреннее «я». В этом философском послыле кроется мысль автора об уродливой природе человека в том мире, где нет места чувствам, овеванным духовностью и возвышенной любовью.

В 1973 г. Маркес, не согласный с режимом чилийского правителя Пиночета, принял добровольный «обет молчания», пообещав не писать ни строчки, пока у власти находится диктатор. Но не сдержал обещания, предложив на одной из встреч латиноамериканских писателей создать каждому из присутствующих «роман о диктаторе». Так родилась «Осень патриарха» — сочинение Маркеса, далеко выходящее за рамки политического манифеста. Диктатор в его романе одиозен, колоритно-ярок, но под маской мифологической мишуры, создающей образ тирана, писатель показывает трагедию личности, загубившей свои человеческие качества. Невольно возникает вопрос: стоит ли обличать такого человека или надо плакать над его судьбой?

В 20-х гг. XX в. в мировую художественную культуру ворвалось, подобно вихрю, искусство **мексиканских художников**, получивших образование в Европе и собравшихся у себя на родине под лозунгами



*Д. Ривера. История Мексики.  
Фреска. Национальный дворец Мехико*



*А. Сикейрос. Портрет буржуазии.  
Фреска. Клуб профсоюзов Мехико*

новой эстетической программы — «Декларации революционного синдиката работников техники и искусства». Среди тех, кто считал искусство средством революционной борьбы угнетенного народа, были будущие корифеи латиноамериканской монументальной живописи Д. Ривера и Д.А. Сикейрос<sup>1</sup>. Рассматривая художественное творчество как агитационно-политическую и публицистическую деятельность, молодые бунтари устремились к поискам наглядного разъяснения социально-исторических проблем, назвав свое движение «мурализмом» (от «мураль» — расписная стена). Их революционные идеалы воплотились в смелые по замыслу и размаху росписи, где переплелись символические образы с темами, извлеченными из темных глубин самой жизни. Порой кажется, что художники используют все возможные средства выразительности с единственной целью — докричаться до каждого зрителя, донести до него свою великую боль за судьбу человечества.

Мастер настенной живописи **Хосе Диего Мария Ривера** (1886—1957) в своих грандиозных росписях создал обобщенные картины революции и труда, в которых темы истории народов Мексики перемежаются с публицистической символикой (циклы в Министерстве

<sup>1</sup> Д. Ривера и Д.А. Сикейрос — активные участники леворадикального движения в Латинской Америке.

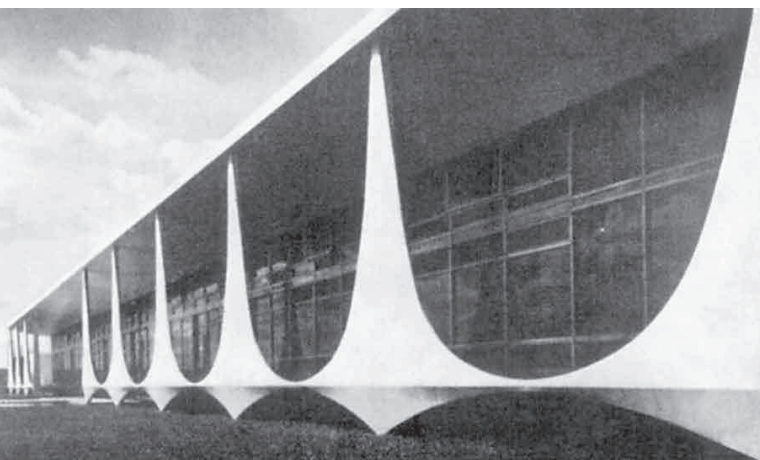


просвещения, 1923—1929; Национальном дворце, 1929—1950-е гг., Мехико). Его младший соратник **Давид Альфаро Сикейрос** (1896—1974) с первых росписей начала 20-х годов ищет приемы воплощения остросюжетного революционного содержания («Погребение замученного рабочего»). Его работы захватывают яркостью и масштабностью. Стремясь выразить пафос борьбы угнетенного народа за свободу, Сикейрос разрабатывает композиции, содержащие эффект стремительной динамики, направленной на зрителя. Такова, например, роспись «Портрет буржуазии» (1939), представляющая собой монтаж разномасштабных образов, изобличающих капитализм и фашизм. В зрелых творениях Сикейроса сочетаются исполненные мощной патетики аллегорические образы с портретами реально существующих персонажей (росписи Дворца изящных искусств в Мехико, 1945, 1950—1951; «Полифорум», 1971; и др.)

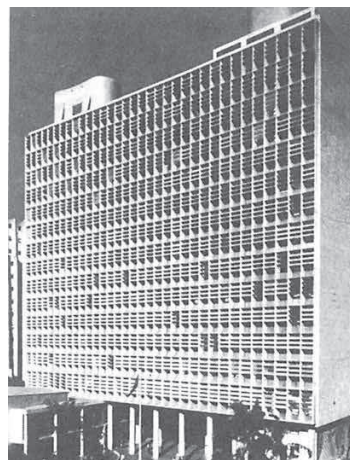
**Музыкальное искусство Латинской Америки** глубоко своеобразно по своим фольклорным истокам. Еще в начале XX в. мелодии и ритмы аргентинского танго, бразильской самбы, кубинской румбы стали достоянием культуры разных стран мира. Творчество профессиональных латиноамериканских композиторов всегда развивалось в русле европейского музыкального искусства, привнося в него новые формы и яркие колоритные краски. Наиболее значительный латиноамериканский композитор — бразилец **Эйтор Вилла-Лобос** (1887—1959).

Творческие интересы Вилла-Лобоса простирались от монументальных симфонических фресок до небольших инструментальных и вокальных миниатюр. Самые известные его произведения — «Бразильские бахианы», созданные в 30—40-х гг., представляющие собой цикл из девяти сюит, сочиненных для различных инструментальных составов.

Современная художественная культура Латинской Америки будет неполной без архитектуры крупнейших городов и столичных центров. Необычайно красочную картину единства традиционного и новаторского являет Мехико. Здесь, в столице Мексики, еще в 20-х гг. XX в. сложилась первая и самая крупная в Америке архитектурная школа (Х. Вильягран Гарсия, Х. Легоррета, Х. О'Горман, Э. Яньес и др.), ориентированная на **функционализм** — направление, требующее строгого соответствия формы здания его назначению: быть производственным или жилым строением. Позднее мексиканские зодчие стали полнее использовать национальные мотивы.



*О. Нимейер. Дворец в Бразилиа*



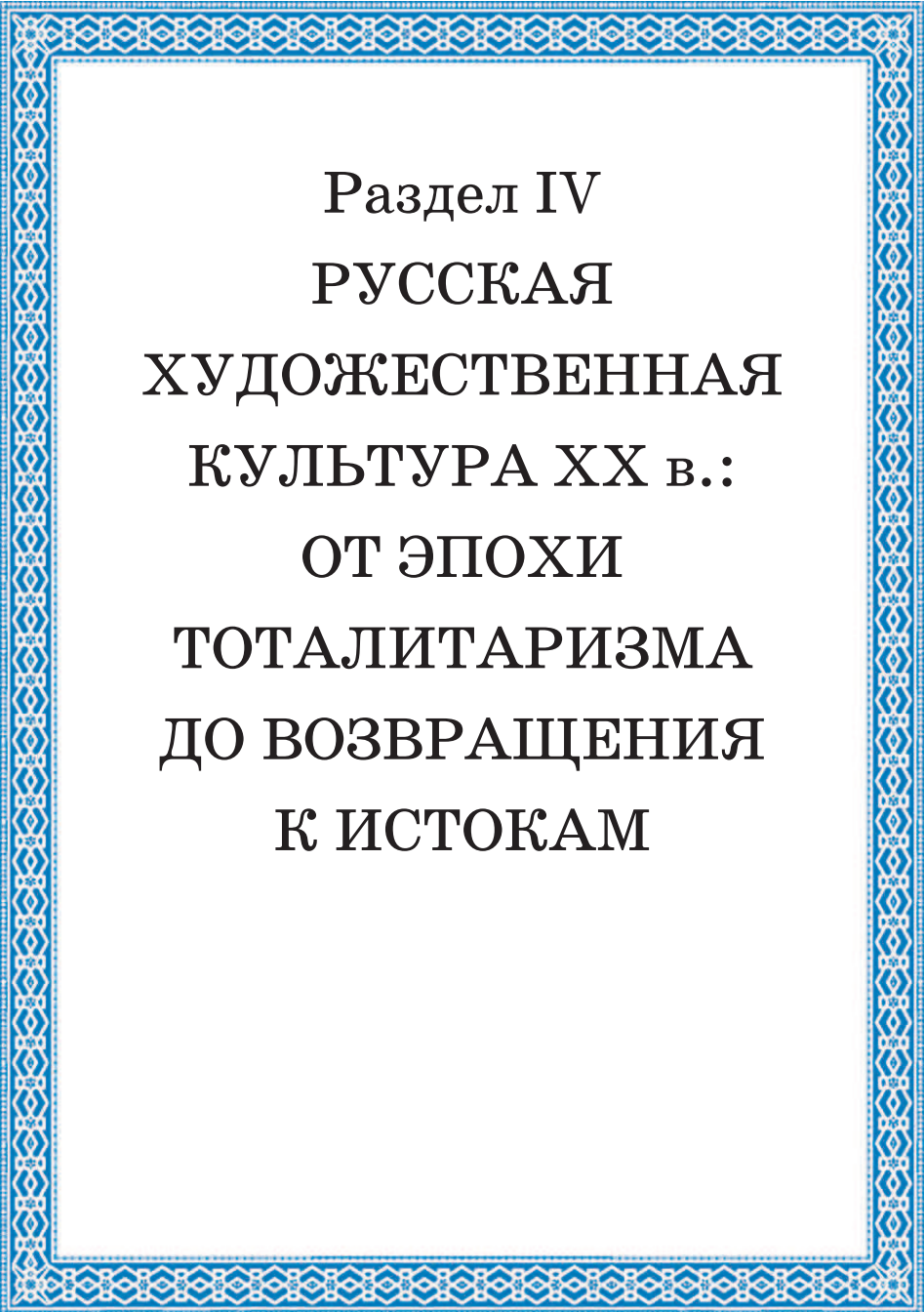
*Л. Косту, О. Нимейер, А. Рейд, Ш.-Э. Ле Корбюзье и др. Министерство образования в Рио-де-Жанейро*

Лучшие качества современного архитектурного стиля Мехико воплотились в огромном ансамбле Университетского городка (возведен в 1949—1954 гг. под руководством К. Ласо), где мастерство планировки сочетается с живописностью рельефа, а естественный природный материал дополняется монументальным изобразительным искусством.

21 апреля 1960 г. состоялась официальная церемония перенесения столицы Бразилии из Рио-де-Жанейро в город Бразилиа (Бразилия). Возведение же новой столицы началось еще раньше, в 1957 г. Это был смелый градостроительный эксперимент, цель которого — создать «город будущего», удобный для жизни людей. Проектируя столицу, архитекторы старательно изучали опыт старых мастеров, в особенности — культовое зодчество Древнего Египта, языческие храмы и пирамиды. Генеральный план Бразилиа был разработан архитектором Л. Костой и напоминал в чертеже очертания самолета, в «крыльях» которого располагались жилые зоны, а «фюзеляж» «лайнера» был наполнен правительственными и общественными зданиями. Проекты этих зданий разработал знаменитый зодчий **Оскар Нимейер** (р. 1907) при участии других мастеров, в числе которых выдающийся французский архитектор Ш.-Э. Ле Корбюзье.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Вспомните историю становления Соединенных Штатов Америки. Повлияла ли она на своеобразие американской художественной культуры?
2. Что такое «американская мечта»? Чувствуется ли влияние «американской мечты» в произведениях искусства?
3. Есть ли различия полиэтнического характера американской культуры и многонациональной культуры России?
4. *«Чикаго был так нов, так молод, так радостен. Такое же отношение, вероятно, было у молодых флорентийцев к Флоренции времен расцвета»,* — пишет Т. Драйзер. Прав ли писатель, сравнивая мироощущение американцев с оптимизмом гуманистов эпохи Возрождения? В чем отличие молодой культуры США от культурных традиций Европы?
5. Расскажите о развитии американской литературы в XIX и XX вв.
6. Расскажите о творчестве Э. Хемингуэя, взяв за эпиграф выражение современного литературоведа: «Жестокость современности не могла не облечься в метафору войны».
7. *«Именно негры создали джаз с присущими ему музыкальными законами, и никто не имеет права называть так музыку, которая этим законам не подчиняется»,* — так в запальчивости писал Юг Панасье, один из самых глубоких исследователей музыки «черной Америки». Согласны ли вы с этим утверждением? Расскажите о музыке, предшествовавшей джазу.
8. Какие сочинения Джорджа Гершвина вы можете назвать? Почему этот музыкант стал гордостью Америки?
9. Расскажите о тех мастерах искусства, которых «открыла» Америка. Известно, что многие эмигранты из СССР жили и творили в США. Вспомните их имена (*домашнее задание*).
10. Составьте рассказ о киноискусстве США (*свободный выбор режиссеров и актеров*). Почему Голливуд называют «фабрикой грез»?
11. В чем «обаяние молодости» искусства стран Латинской Америки?



Раздел IV  
РУССКАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА XX в.:  
ОТ ЭПОХИ  
ТОТАЛИТАРИЗМА  
ДО ВОЗВРАЩЕНИЯ  
К ИСТОКАМ

## Тема 15

---

# Социалистический реализм: глобальная политизация художественной культуры 20-х—30-х гг.



Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...  
(*Советская массовая песня 20-х гг.*)

Это было, когда улыбался  
Только мертвый, спокойствию рад,  
И ненужным привеском болтался  
Возле тюрем своих Ленинград...

Звезды смерти стояли над нами,  
И безвинная корчилась Русь  
Под кровавыми сапогами  
И под шинами черных «марусь»<sup>1</sup>.

*А.А. Ахматова*

---

<sup>1</sup> «Маруся» — прозвище тюремного автомобиля в годы сталинских репрессий.



Советской эпохой принято называть этап отечественной истории XX в., охватывающий 1917—1991 гг. В это время сложилась и пережила пик своего развития советская художественная культура. Однако фактически ее черты обозначились несколько раньше октября 1917 г. Еще во времена «серебряного века» появились первые пролетарские поэты и прозаики — Д. Бедный, А.С. Серафимович, получили распространение массовые революционные песни («Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу» и др.). В начале XX в. родилась теория «пролетарской культуры» Г.В. Плеханова; тогда же в печати замелькали суждения и оценки искусства с точки зрения «классового», «марксистского» подхода к изучению художественного наследия.

Важной вехой на пути становления основного художественного направления искусства советской эпохи, которое позднее стали называть «социалистическим реализмом», явились произведения, утверждающие понимание истории как неустанной классовой борьбы во имя конечной цели — ликвидации частной собственности и установления власти народа (повесть А.М. Горького «Мать», его же пьеса «Враги»). Во многом способствовали рождению послереволюционной «пролетарской культуры», предшествующей соцреализму, авангардисты «серебряного века» — ниспровергатели устоев, неистовые разрушители традиций, жаждущие «отречения от старого мира». Однако реальная революционная действительность после 1917 г. сразу обозначила явное расхождение между художественной интеллигенцией и властью.

Художественная интеллигенция, выросшая на традициях русской православной культуры, верила прежде всего в революцию духа, вкладывая в это понятие почти мистический смысл. Большинство представителей творческой элиты России не были готовы к восприятию лозунгов «пролетарской культуры». Расхождение теории «светлого коммунистического будущего» с практикой повседневного насилия, море крови, пролитой в борьбе за власть, отпугнул от большевиков многих «аристократов духа». В первые годы советской власти смятение чувств можно обнаружить в творчестве таких разных мас-

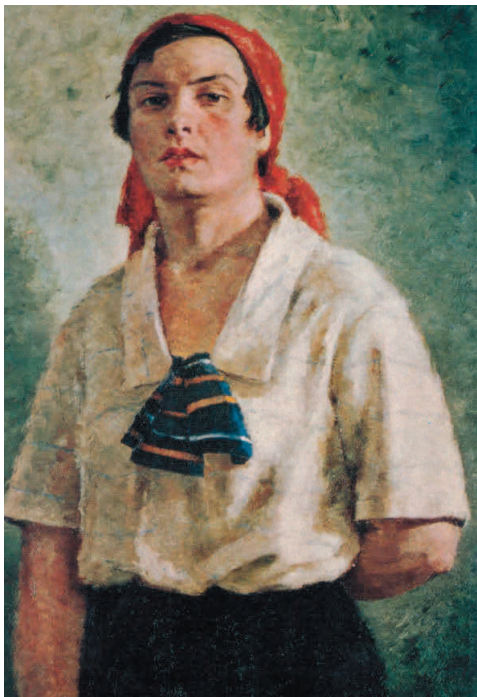
теров, как А.А. Ахматова и А.М. Горький, А.А. Блок и Е.И. Замятин, Б.Л. Пастернак и М.И. Цветаева.

Рассмотрим последовательно два первых (довоенных) этапа становления советской художественной культуры — 20-е и 30-е гг.

В развитии искусства 20-х гг. явно выступают две тенденции, которые можно проследить на примере литературы. С одной стороны, ряд крупных писателей не принял пролетарскую революцию и эмигрировал из России. С другой стороны, некоторые творцы поэтизировали действительность, верили в высоту целей, которые ставили перед Россией коммунисты.

Герой литературы 20-х гг. — большевик, обладающий сверхчеловеческой железной волей. В этом ключе созданы произведения В.В. Маяковского («Левый марш»), А.А. Блока («Двенадцать»), В.В. Хлебникова («Ночь перед Советами»). Атмосфера грозных лет передана в сочинениях весьма талантливых авторов. Это «Разгром» А.А. Фадеева, «Цемент» Ф.В. Гладкова, «Бруски» Ф.И. Панферова, «Конармия» И.Э. Бабеля. Философско-нравственные проблемы времени получили интересное осмысление в прозе Л.М. Леонова, К.А. Федина, Ю.К. Олеси, в романтических произведениях А.С. Грина. Тогда же родились первые сочинения, посвященные героям революции — «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова, «Любовь Яровая» К.А. Тренева, первая книга «Тихого Дона» М.А. Шолохова, «Железный поток» А.С. Серафимовича и др. Народ — творец революции — предстает в творчестве В.В. Маяковского, С.А. Есенина («Анна Снегина»), Э.Г. Багрицкого, Б.Л. Пастернака и др. Сатирические сочинения этого периода связывают любые нравственные пороки — мещанство, жадность, карьеризм, приспособленчество — с так называемыми «буржуазными пережитками» (В.В. Маяковский, М.М. Зощенко, И.А. Ильф и Е.П. Петров и др.). Трагедия Белого движения показана в пьесах М.А. Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег».

Довольно пеструю картину являло собой и **изобразительное искусство** 20-х гг. В нем выделилось несколько группировок. Наиболее значительной была группа *АХРР* (*Ассоциация художников революционной России*). Она возникла в 1922 г., позднее, в 1928 г., была переименована в АХР (*Ассоциацию художников революции*). Декларация Ассоциации содержала следующие положения: *«Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве»*.



Г.Г. Рязжский.  
Делегатка

ве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и труда». Художники-«ахровцы» считали себя наследниками «передвижников». Они шли на фабрики, заводы, в красноармейские казармы, чтобы непосредственно наблюдать жизнь своих персонажей, «зарисовывать» ее. Среди мастеров этого объединения выделяется **Георгий Георгиевич Рязжский** (1895—1952). Наибольшую известность получили его работы «Делегатка» (1927) и «Председательница» (1928), в которых художник обобщил представления о женщине-труженице, включенной в процесс строительства нового общества.

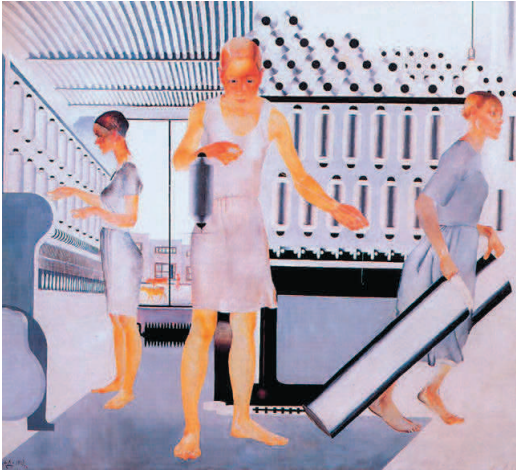
В советское время пользовался авторитетом художник-«ахровец» **Исаак Израилевич Бродский** (1883—1939) — активный творец мифологизированной «ленинианы». Одна из самых известных его картин, «Ленин в Смольном», (1930) изображает вождя в кабине за работой.

Пожалуй, наиболее одаренным мастером из числа представителей АХРРА был **Митрофан Борисович Греков** (1882—1934) — основоположник батального жанра в советском искусстве. Художнику принадлежит цикл картин, посвященных Первой конной армии, в боях которой он сам принимал участие. В произведениях Грекова (например, «Тачанка», 1925; «Трубачи Первой конной армии», 1934) сочетаются реалистическая точность изображения с романтическим ореолом, которым были овеяны представления мастера о происходящих событиях Гражданской войны.



М.Б. Греков.  
Трубачи Первой конной

В другом творческом содружестве — *ОСТ* (*Общество станковистов*) объединилась



А.А. Дейнека.  
Текстильщицы



К.С. Петров-Водкин.  
Купание красного коня

молодежь, окончившая первый советский художественный вуз ВХУТЕМАС<sup>1</sup>. Девиз ОСТА — развитие в станковой живописи тематики, отражающей приметы XX столетия: индустриальный город, промышленное производство, занятия спортом и др. В отличие от мастеров АХРа «остовцы» видели свой эстетический идеал отнюдь не в творчестве своих предшественников — художников-«передвижников», а в новейших европейских течениях. Наибольший след в советском искусстве оставили Ю.И. Пименов, П.В. Вильямс, А.Г. Тышлер, А.Д. Гончаров. Самым же талантливым представителем этого объединения был **Александр Александрович Дейнека (1899—1969)**. Его художественный язык отличается динамизмом, остротой, близостью к плакату, свободной трактовкой пространства, монументальностью («На стройке новых цехов», 1925; «Футболисты», 1924; «Текстильщицы», 1926). Главным творением Дейнеки «остовского» периода стала картина «Оборона Петрограда» (1928). Полотно построено на основе четкого ритма, передающего разнонаправленное движение колонн вооруженных рабочих. Их фигуры предельно упрощены, но при этом выразительны и экспрессивны. Цветовая гамма полотна тоже проста, даже аскетична, что сообщает ему суровую напряженность, соответствующую духу революционного времени, запечатленного на холсте.

<sup>1</sup> ВХУТЕМАС – высшие художественные технические мастерские. Основаны в 1920 г.





К.С. Петров-Водкин.  
Мать



К.С. Петров-Водкин.  
Смерть комиссара

Старшее поколение мастеров живописи, начавшее свой путь в искусстве еще в дореволюционную эпоху, также объединялось в содружества. Таковыми явились группировки *ОМХ (Общество московских художников)* и «4 искусства». В отличие от молодых художников, исполненных жажды новаторства, умудренные опытом творцы с огромным пиететом относились к традиционным культурным ценностям. Содружество «4 искусства» возникло в 1925 г. и состояло из П.В. Кузнецова, К.С. Петрова-Водкина, М.С. Сарьяна, В.А. Фаворского.

Творчество **Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878—1939)** выросло из «планетарных» идей «серебряного века». Начальное становление художника ознаменовалось созданием знаменитого полотна «Купание красного коня» (1912). Эта работа выявила тесную связь новаторского стиля автора с древнерусскими живописными традициями. Преобразование действительности, ее символическая трактовка достигнуты художником через освоение уроков иконописи с ее плоскостной основой и многозначностью смыслов. В картине есть подчеркнутая недосказанность, противоречивость: праздничное ликование красного цвета, мощный торс коня и юноша-подросток, лик которого омрачен скорбной думой. Неслучайно современники восприняли это произведение как пророчество кровавых революционных событий.

Цвет почти во всех работах Петрова-Водкина выполняет символично-философскую нагрузку. Художник не любил тонкой игры колорита; цветовая гамма на его полотнах почти всегда локализована и отчетлива («Мать», 1915, «Девушки на Волге», 1915, «Утро. Ку-



пальщицы», 1917, «1918 год в Петрограде», 1920). Революцию Петров-Водкин воспринимал в романтическом плане. Такова его знаменитая работа «Смерть комиссара» (1928), где событиям Гражданской войны придан вселенский смысл. Главный герой полотна воплощает идеал жертвенного подвига во имя счастья людей. Несмотря на условно-символистский характер образов, картина лишена отстраненности от жизни. Об этом говорит выразительный, полный муки прощальный взгляд умирающего комиссара, который он посылает покинувшему его отряду.

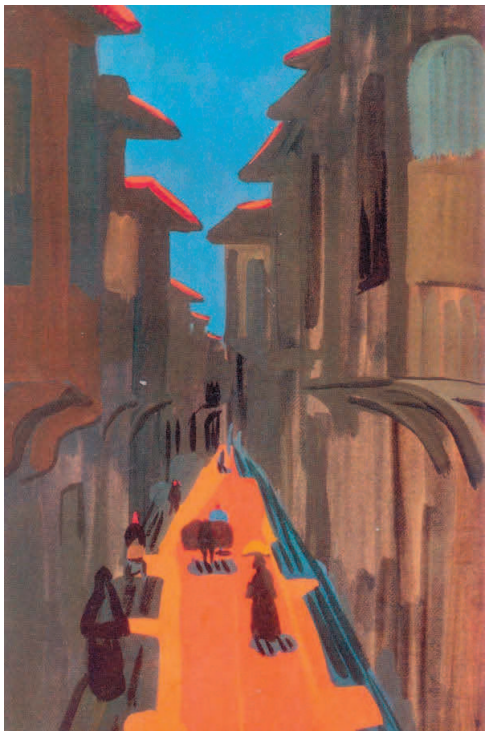
Как было сказано ранее, **Павел Варфоломеевич Кузнецов** в молодости входил в творческое объединение «Голубая роза», где и нашел свою главную тему, связанную с бытом народов Востока. Художнику удавались сюжеты, передающие размеренно-неторопливую жизнь кочующих по заволжским и среднеазиатским степям племен («Стрижка баранов», 1912). Умиротворенную лирическую растворенность в нагретом южным солнцем воздухе передает его известное полотно «Мираж в степи» (1912) — первобытная патриархальная идиллия, привлекающая декоративной красточностью и яркостью. Тонкое ощущение цвета сохраняется у художника и в зрелые годы, когда основной темой его работ в соответствии с духом времени становятся



*П.В. Кузнецов. Стрижка баранов*



*П.В. Кузнецов. Мираж в степи*



*М.С. Сарьян. Улица. Полдень.  
Константинополь*



*И.И. Машков.  
Снедь московская. Хлебы*

преобразования советского Востока. Полотна Кузнецова всегда узнаваемы по удачному сочетанию монументальности, декоративной колористичности и лирической поэтичности («Строительство Еревана», 1931; «Сбор чая», 1928 и др.).

Ориентальную тему талантливо развил в своем творчестве **Мартирос Сергеевич Сарьян** (1880—1972), также выросший из объединения «Голубая роза». Интерес к восточным образам возник у художника под впечатлением поездок в Турцию, Иран и Египет. Впрочем, мастер никогда не пытался точно воссоздать увиденное на холсте. Его картины — это быстрая фиксация красочных соотношений, которые уловил художник в процессе эмоционального восприятия действительности («Улица. Полдень. константинополь», 1910). Живопись Сарьяна темпераментна, но при этом афористична и декоративна. Сочетание интенсивных контрастных и ярких тонов порой напоминает аппликацию или цветную графику. Во многих своих картинах художник гиперболизирует изображаемое, достигая мощного патетического звучания простых, казалось бы, предметов и образов природы. Таково его полотно «Финиковая пальма» (1911), где дерево в центре холста олицетворяет стихийную мощь и силу мироздания.

В советское время Сарьян стал главой живописной школы Армении. Он сохранил декоративно-обобщенную самобытную манеру письма, мастерски воплощая в своих работах пронизанный солнцем мир древней армянской земли. Интерес вызывают такие его полотна 20-х гг., как «Армения», «Горы», «Старое и самое новое», «Дети и фрукты», «Сбор винограда» и др.

Представители группы ОМХ сблизились еще в дореволюционное время в объединении «Бубновый валет». Это П.П. Кончаловский, А.В. Лентулов, А.В. Куприн, Р.Р. Фальк, Р.Р. Рождественский и другие. Среди них активно работал один из крупнейших художников «серебряного» века **И.И. Машков**. Его знаменитые натюрморты под общим названием «Снедь московская» — «Мясо. Дичь» (1924) и «Хлебы» (1924) заняли достойное место среди лучших полотен отечественных мастеров.

В 20-х гг. неожиданным всплеском новаторства заявила о себе **архитектура**. Наиболее ярким и эстетически интересным течением этого времени стал **конструктивизм**<sup>1</sup>. Крупными представителями конструктивизма были **братья Веснины** — **Леонид Александрович** (1880—1933), **Виктор Александрович** (1882—1950) и **Александр Александрович** (1883—1959). Они разработали проект Дворца труда в Москве — современное по тем временам здание с четким рациональным планом, возведение которого предполагало использование новейших материалов и конструкций. Создание Весниных — также прекрасный образец промышленного строительства — проект Днепропетровской ГЭС (1927—1932). Комплекс объектов станции впечатляет своими масштабами и единством композиции. Весниным удалось удачно связать техническое решение с выразительным художественным образом.

<sup>1</sup> *Конструктивизм* — направление в советском искусстве 1920-х гг., представители которого стремились к конструированию материального мира, окружающего человека, используя с этой целью технические достижения. В основе конструктивизма — функциональность, логичность, целесообразность инженерных и художественных решений.



*Днепропетровская ГЭС*



*Клуб им. Русакова — здание построено архитектором К.С. Мельниковым в 1927–1929 гг. в Москве*





*Мавзолей В.И. Ленина.  
Архитектор А.В. Щусев.  
1929–1930 гг. Москва*



*В.Е. Татлин. Проект Башни  
III Интернационала*

Во второй половине 20-х гг. начинается строительство общественных зданий нового типа. Большую роль в их проектировании сыграл архитектор **Константин Степанович Мельников** (1890—1974). По его проектам в Москве были возведены пять клубов: имени Русакова, имени Фрунзе, имени Горького, «Каучук» и «Буревестник».

Новая жизнь в Советской России неизбежно меняла эстетические ориентиры старых мастеров. Примером этого может служить проект Мавзолея В.И. Ленина работы **Алексея Викторовича Щусева** (1873—1949), зодчего, ранее известного по сооружению Казанского вокзала в Москве (1914—1926). Первоначально Мавзолей был выстроен из дерева (1924), но затем его несколько видоизменили и соорудили из гранита (1930). Строгий, четкий, он вполне соответствует цели — возвеличить «вечно живого» человека, бессмертие его дела, правильность пути, по которому большевики повели народ.

Интереснейшим памятником революционной фантазии 20-х гг. является проект **Владимира Евграфовича Татлина** (1885—1953) «Башня III Интернационала». Это сооружение кажется символом нового искусства, рожденного оптимистической верой в светлое будущее мирового пролетариата. Проект предусматривает гигантскую конструкцию с наклоненной осью и с движущимися вокруг этой оси стеклянными помещениями. Татлинская идея осталась неосуществленной. Его башня вошла в историю как памятник смелости и талантливости зодчего, одухотворенного научно-техническими открытиями начала XX в.

В музыкальном искусстве послереволюционные годы ознаменовались бурным развитием массовой песни, отражающей пафос борьбы за коммунистические идеалы («Паровоз», «Молодая гвардия» на стихи А.И. Безыменского; «Взвейтесь кострами, синие ночи» на стихи А.А. Жарова). Плакатные музыкальные образы характерны для творчества одного из лучших композиторов-песенников того времени — **Александра Александровича Давиденко (1899—1934)**. Воплощая военную тему (песни «Конная Буденного», «Первая конная», «Винтовочка» — все на стихи Н.Н. Асеева), композитор умело претворял традиции русского солдатского фольклора — эмоциональный размах, боевые кличи и команды, сольный запев и хоровой подхват.

В начале 20-х гг. родилась *Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ)*. Свою задачу эта организация видела в борьбе против буржуазного искусства. Представители РАПМа отрицали многое в классическом наследии и призывали к сочинению новой, «пролетарской», музыки. В сложившейся ситуации революционного экстремизма важную роль в сохранении ценностей музыкального наследия сыграли композиторы А.К. Глазунов, М.М. Ипполитов-Иванов, Р.М. Глиэр, исполнители и педагоги Н.М. Данилин, П.Г. Чесноков (хоровые дирижеры); А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов, Ф.М. Blumenфельд, Л.В. Николаев (пианисты). В 20-е гг. начинает свой творческий путь целая плеяда молодых талантливых музыкантов: хоровой дирижер А.В. Свешников, пианисты Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин, В.В. Софроницкий, С.Е. Фейнберг, М.В. Юдина; певцы И.С. Козловский, С.Я. Лемешев и другие. Все они были воспитаны в традициях русской классической школы, от которых не отреклись ведущие консерватории страны и в это трудное время.

Заметной вехой в развитии **отечественного кинематографа** 20-х гг. стал фильм **Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898—1948)** «Броненосец Потемкин» (1925). В этом ярко новаторском произведении режиссер добился полного слияния изображения, слова и музыки. Метафоричность выражения мыслей, экспрессивный тон повествования, символичная условность в сочетании с высокой художественностью образов позволяют отнести картину Эйзенштейна к лучшим страницам мировой кинематографической классики XX в.

В 1919 г. были национализированы **театры**; старейшие из них делились в группу академических (например, Большой театр). Театральные деятели, как и многие другие художники, пытались найти



свое место в новой жизни, искали средства выразительности, отвечающие настроениям революционных перемен. Родились новые творческие коллективы, позднее преобразованные в ныне известные театры. Среди них 3-я студия МХТ (будущей театр им. Евгения Вахтангова), театр Вс.Э. Мейерхольда, театр Революции (ныне им. Вл. Маяковского) и др. Модными были и агиттеатры (например, коллектив «Синяя блуза»). В театральной режиссуре продолжали работать такие выдающиеся мастера, как Е.Б. Вахтангов, Вс. Э. Мейерхольд, К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, А.Я. Таиров и другие. Огромный успех сопутствовал актерам В.И. Качалову, А.Г. Коонен; оперным певцам А.В. Неждановой и Л.В. Собинову.

В 30-е гг. политизация и бюрократизация всех форм культурной жизни были связаны с неуклонным формированием тоталитарной системы, в которой не было места свободе мысли, творческим импровизациям и разным эстетическим течениям. С укреплением сталинского режима степень «дозволенного» в искусстве все сокращалась. Ограничения официально объяснялись разными причинами: то борьбой против «буржуазной идеологии», то уничтожением пережитков прошлого, то ломкой религиозности — «опиума для народа». Вместе с регламентацией возрастала степень риска в творческой деятельности, где бы она ни протекала — в литературе, живописи, киноискусстве или музыке. На протяжении всей советской истории коммунистическая партия осуществляла жесткий контроль за мастерами искусства, вела непрекращающуюся борьбу с любым художественным инакомыслием (подлинным или мнимым).

23 апреля 1932 г. вышло Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», на основании которого были ликвидированы все свободные творческие объединения. Их место заняли подконтрольные партии и государственным чиновникам творческие союзы, а именно: Союз архитекторов, Союз писателей, Союз композиторов и Союз художников. Господствующим направлением в творчестве советских мастеров был объявлен социалистический реализм, в основу которого положен принцип партийности и лозунг идейного служения идеалам коммунизма. По мере того как крепла мощь тоталитарной государственной машины, в сердцах многих деятелей культуры и искусства безраздельно поселился страх. Они старались «не замечать» страшных репрессий 30-х гг., продолжая верить в великие коммунистические идеалы «прекрасного завтра». На та-



Б.В. Иогансон.  
Допрос коммунистов



Б.В. Иогансон.  
На старом уральском заводе

ком противоречивом эмоционально-психологическом фоне появляются произведения, поразительные по социальному оптимизму и устремленности в «светлое будущее». К ним можно отнести «Страну Муравью» А.Т. Твардовского, «Время, вперед!» В.П. Катаева, «Как закалялась сталь» Н.А. Островского. Вообще же литературная жизнь 30-х гг. достаточно разнообразна. В сложной проблематике взаимодействия людей в новых социальных условиях пытается разобраться А.П. Платонов («Котлован»); многоплановую картину предреволюционной России создает в романе «Жизнь Клима Самгина» М. Горький; заканчивает трилогию «Хождение по мукам» и исторический роман «Петр Первый» вернувшийся из эмиграции А.Н. Толстой. Развивается детская литература (К.И. Чуковский, С.Я. Маршак, А.Л. Барто, С.В. Михалков, Л.А. Кассиль, А.П. Гайдар).

Театральная драматургия переживает расцвет «ленинианы» («Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» Н.Ф. Погодина). Отвечая требованиям времени, многие известные актеры начинают формировать сценический образ «вождя мирового пролетариата» (Б.В. Щукин, М.М. Штраух), ставший со временем устойчивым обожествленным символом советского искусства.

В соответствии с официальной идеологией происходят изменения в развитии живописи и скульптуры. Меняется их проблематика, намечается тяготение к монументальным формам, прославляющим

грандиозные деяния советского народа и большевистского руководства. Одним из последовательных творцов «социалистического реализма» в изобразительном искусстве 30-х гг. являлся **Борис Владимирович Иогансон** (1893—1973). Наиболее известны его работы «Допрос коммунистов» (1933) и «На старом уральском заводе» (1937). Картина «Допрос коммунистов» показывает острый момент психологической борьбы двух движений — большевистского и белогвардейского. Все симпатии автора отданы большевикам. Они представлены как герои, смело идущие на смерть, поскольку уверены в правоте своего дела. Белогвардейцев же художник изобразил мелкими, суетливыми людишками, бессильными не только в данной конкретной ситуации, но и перед судом истории. В картине «На старом уральском заводе» Иогансон использует тот же прием, противопоставляя образы эксплуататора-заводчика и рабочего, в котором проснулось чувство самоуважения или, как принято было говорить, «классового самосознания».

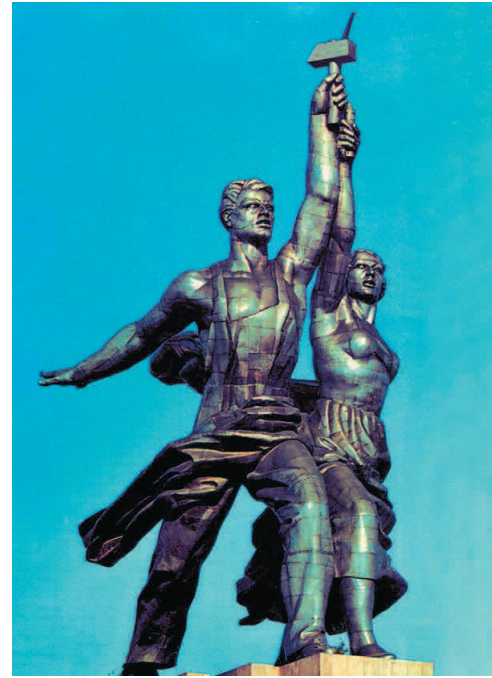


А.А. Пластов. Колхозный праздник





*М.В. Нестеров.  
Портрет В.И. Мухиной*



*В.И. Мухина.  
Рабочий и колхозница*

«Певцом советского крестьянства» называли в те годы прекрасного колориста-лирика **Аркадия Александровича Пластова** (1893—1972). Его живопись глубоко реалистична, лишена вычурности, ложного пафоса. В 30-е гг. художником были написаны полотна «Колхозный праздник» (1937) и «Колхозное стадо» (1938).

Творческая биография **Сергея Васильевича Герасимова** (1885—1964) началась с создания портретов, пейзажей, жанровых сцен из провинциальной жизни («Можайские ряды», 1908). Высшие достижения мастера связаны с небольшими этюдами поэтически тонкого колорита («Зима», 1939; «Лед прошел», 1945). Попытка же Герасимова показать драматическую ситуацию времен Гражданской войны оказалась не слишком убедительной («Клятва сибирских партизан», 1933).

В скульптуре этого времени выделилось имя **Веры Игнатьевны Мухиной** (1889—1953), создательницы знаменитой группы «Рабочий и колхозница». История этого памятника такова. В 1936 г. Советский



И.Д. Шадр. Булыжник — орудие пролетариата



Дом совета труда и обороны  
(ныне здание Государственной  
думы России ).  
Архитектор А.Я. Лангман

Союз получил приглашение на участие в международной выставке «Искусство, техника и современная жизнь» в Париже. Автором проекта советского павильона был Б.М. Иофан, который создал вытянутое горизонтальное здание, легкое и динамичное. Дополнением к нему стала скульптурная группа Мухиной, придавшая павильону законченный облик. Выполненная из серебрястой нержавеющей стали, она взметнулась на высоту 33 м, утверждая идею единства советского трудового народа на пути к коммунизму.

Не менее известен в 20—30-е гг. был скульптор Иван Дмитриевич Шадр (наст. фамилия Иванов, 1887—1941). Лучшая его работа — «Булыжник — орудие пролетариата. 1905 год» (1927). Образ скульптуры — молодой рабочий, вступивший на путь революционной борьбы за свои права и готовый к защите своих интересов даже «голыми руками».

В архитектуре 30-х гг. явно соперничают два направления — новорожденный *конструктивизм* и *традиционализм*. Так, в духе градостроительных новаций конструктивизма было возведено геометрически четкое здание Академии им. Фрунзе в Москве (архитекторы Л.В. Руднев и В.О. Мунц) и Дом совета труда и обороны, ныне здание Государственной думы России (архитектор А.Я. Лангман). В ряду наиболее удачных, новаторских по инженерному и эстетическому решению архитектурных сооружений — Крымский мост через Москву-реку (Б.П. Константинов, А.В. Власов, К.К. Якобсон). Преодолеть массивность камня, придать сооружениям конструктивную легкость



удалось зодчему **Алексею Николаевичу Душкину (1903—1977)**, проектировщику подземных станций метро Дворец Советов (ныне «Кропоткинская») и «Маяковская», в Москве.

Приверженцы традиционализма в полемике с конструктивистами призывали возродить классические формы архитектуры. В их числе зодчий **Иван Александрович Фомин (1872—1936)**, создатель проектов подземных станций московского метро «Красные ворота» и «Площадь Свердлова» (ныне «Театральная»). Традиционалистское направление возглавлял в те годы архитектор **И.В. Жолтовский**, разрабатывавший новый классический стиль для советской архитектуры. Основной составляющей возрожденного «классицизма» стала колоннада. Постепенно именно традиционализм становится мерилom красоты архитектуры «победившего социализма». Многие зодчие тех лет явно злоупотребляли пышностью, помпезностью, парадностью, обилием громоздких, часто безвкусных украшений и скульптур. Однако в споре с легким и функциональным конструктивизмом победа оказалась на стороне стиля, который сегодня нередко называют «сталинским классицизмом».

К 30-м гг. социалистический реализм окончательно утвердился и в **киноискусстве**. Были созданы такие классические его образцы, как историко-революционные фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» (режиссер М.И. Ромм), «Человек с ружьем» (режиссер С.И. Юткевич), «Депутат Балтики» (режиссеры А.Г. Зархи, И.Е. Хейфиц), возвеличивающие образ вождя и дело революции. Герою-труженику, рядовому строи-



Станция метро  
«Кропоткинская»



Станция метро  
«Маяковская»

телю социализма, были посвящены: первый звуковой фильм «Путевка в жизнь» (режиссер Н.В. Экк), «Семеро смелых» (режиссер С.А. Герасимов), трилогия о Максиме (режиссер Г.М. Козинцев), «Валерий Чкалов» (режиссер М. Калатозов) и др. Огромную любовь многих поколений зрителейнискал талантливый героико-романтический фильм «Чапаев» и исполнитель главной роли Б.А. Бабочкин (режиссеры братья Васильевы). Звуковое кино открыло прекрасные возможности для создания музыкальных комедий, среди которых выделяются «Волга-Волга», «Светлый путь», «Цирк», «Веселые ребята» (режиссер Г.В. Александров) с великолепной музыкой И.О. Дунаевского. В этих фильмах раскрылся незаурядный дар актрисы Л.П. Орловой.

В предвоенные годы появляются первые исторические киноленты, повествующие о героическом прошлом русского народа. И в наше время не утратил своей художественной выразительности фильм «Александр Невский», с яркой режиссурой С.М. Эйзенштейна, гениальной музыкой С.С. Прокофьева, прекрасной актерской работой Н.К. Черкасова, исполнившего главную роль.

Руководство страны, взяв под контроль **музыкальную культуру**, поощряло и финансировало развитие *исполнительства* в самых разных его видах. Начиная с 1933 г. периодически проводились всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей, что помогло выявить талантливых молодых мастеров — Э.Г. Гилельса, С.Т. Рихтера, Д.Ф. Ойстраха, Я.В. Флиера (фортепиано); М.С. Козолупова (скрипка). Высокого уровня достигают многие творческие коллективы — Государственный симфонический оркестр СССР, Государственный русский народный хор им. Пятницкого, Ленинградская государственная хоровая капелла им. М.И. Глинки и др. Музыка, созданная в это время, часто воплощала состояния счастливого ликования, окрыленности и оптимизма. Таков, например, «Концерт для скрипки с оркестром» молодого композитора А.И. Хачатуряна (1940). Таковы монументальные песни-гимны А.В. Александрова, И.О. Дунаевского, братьев Дм.Я. и Дан.Я. Покрасс, М.И. Блантера, возвеличивающие КПСС, И.В. Сталина и «народ страны социализма».

На достаточно пестром и неоднородном фоне музыкальной жизни 30-х гг. выделяется фигура великого русского композитора **Сергея Сергеевича Прокофьева** (1891—1953). Среди шедевров, созданных Прокофьевым в 30-е гг., — балет «Ромео и Джульетта» (1936),

написанный на основе бессмертной трагедии В. Шекспира. Глубоко мыслящий художник-гуманист, Прокофьев сумел передать в звуках сложнейший спектр переживания шекспировских героев, осудил злобу, коварство, мстительность, возвысил светлую любовь. Композитор утверждал общечеловеческие духовные ценности, многие из которых были попорчены в годы сталинизма.

Музыка «Ромео и Джульетты» вошла в «золотой фонд» мировой балетной классики. Успеху этого сочинения на советской сцене способствовал талант первой исполнительницы роли Джульетты, великолепной балерины Г.С. Улановой.

Менее удачной оказалась судьба лучшей советской оперы 30-х гг. «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), созданная Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем (1906—1975) по повести классика русской литературы Н.С. Лескова. Премьера оперы, состоявшаяся 22 января 1934 г. в Ленинграде, имела ошеломляющий успех. В течение двух лет она была поставлена на сцене многих театров мира. Критика отмечала, что Шостаковичу удалось выйти за рамки классического строя «тональной музыки» и создать совершенно новые средства эмоционального выражения. Но 28 января 1936 г. музыка Шостаковича была сурово осуждена в редакционной статье газеты «Правда», где в частности говорилось: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодий, зачатки музыкальной формы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге». Статья стала поводом для непрекрытой травли композитора, опера была надолго изъята из репертуара советских театров. Время все расставило на свои места. Сегодня очевидно, что Шостакович, следуя гуманистическим традициям русской культуры, возвысил свой голос в защиту человека, жаждущего любви, но обреченной самой судьбой на гибель. Оценить его музыку сумели значительно позднее. Лишь через 30 лет опера вернулась на сцену.

## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Как повлияла революция 1917 г. на развитие отечественной художественной культуры? Какие предпосылки советской художественной культуры можно увидеть в новациях «серебряного века»?
2. Как восприняла русская художественная интеллигенция революционные перемены в жизни России? Приведите примеры.
3. Прочитайте отрывок из сочинения философа С.Н. Булгакова, в котором речь идет о священнике Павле Флоренском: *«Можно сказать, что жизнь ему как бы предлагала выбор между Соловками и Парижем, но он избрал... родину, хотя то были и Соловки, он восхотел до конца разделить судьбу со своим народом»*. Были ли иные решения у творцов искусства?
4. Какие идеи насаждались в российском обществе после революции 1917 г.?
5. Что такое социалистический реализм?
6. Какие творческие объединения 20-х гг. вы знаете? Расскажите о художниках ОСТа (А.А. Дейнека) и «4 искусства» (К.С. Петров-Водкин, П.В. Кузнецов, М.С. Сарьян). Вспомните о произведениях прозы 20-х гг. (повторение пройденного по литературе).
7. Какие новаторские идеи привнес в отечественную архитектуру конструктивизм? Расскажите о творчестве братьев Весниных, К.С. Мелиникова, А.В. Щусева, В.Е. Татлина.
8. Какие массовые песни 20–30-х гг. вы знаете? Какие настроения передает эта музыка?
9. Расскажите об изменениях в театральном искусстве, исполнительстве, киноискусстве 20–30-х гг. Что нового внесло время в эти области художественной культуры?
10. Какие шаги предприняло руководство СССР для регламентации свободы творчества в период укрепления сталинского тоталитаризма?
11. Поразмышляйте, почему художники 20–30-х гг. в основном безропотно восприняли «правила игры» в новом советском обществе и отказались от критического отношения к тому, что творилось вокруг?
12. Обобщите достижения советской литературы 20–30-х гг. (повторение пройденного по литературе).
13. Расскажите о советском киноискусстве и музыке 20–30-х гг.

## Тема 16

---

# Смысл высокой трагедии: образы искусства военных лет и образы войны в искусстве второй половины XX в.



Вставай, страна огромная,  
Вставай на смертный бой  
С фашистской силой темною,  
С проклятою ордой!

*В.И. Лебедев-Кумач*

Грянул год, пришел черед,  
Нынче мы в ответе  
За Россию, за народ  
И за все на свете.

*А.Т. Твардовский*



Великое противостояние с германским фашизмом 1941—1945 гг. коренным образом изменило не только жизнь, но и строй мыслей советского человека, всколыхнув в его душе полузабытое чувство сопричастности к многовековой российской истории, обострив лучшие нравственные качества — любовь к родной земле, сострадание к ближним, верность в дружбе, самоотверженность. Война четко обозначила подлинного, а не мнимого «врага народа», по сути, освободив многих художников от ощущения ирреальности происходящего в эпоху сталинских репрессий. Искусство военных лет во многом восстановило «распавшуюся связь времен», воссоединив в непрерывную цепь отечественной истории героическое прошлое и настоящее, традиции и современность. Думается, что именно военные годы стали «точкой отсчета» в медленном, тяжелом, но неуклонном выздоровлении отечественной художественной культуры от «долгой»-экстремизма революционных настроений и от шаблонов восхваления «идеальной» советской действительности.

Постижению той высокой трагедии, что разыгралась на полях сражений Великой Отечественной и в глубоком тылу, были отданы в военное время все силы творческой интеллигенции. В минуты смертельной опасности во весь голос заговорила **литература**, обратившись к традиционным фольклорным формам поэзии — заклинанию, заговору, клятве, обретших выразительно-страстное, но вместе с тем лирическое звучание. Многие авторы словно торопились уловить и запечатлеть глубину и искренность переживаний воюющего человека, оказавшегося лицом к лицу со смертью. Как пелось в популярной песне военных лет «В землянке» (муз. К.Я. Листова, слова А.А. Суркова): *«До тебя мне дойти не легко, а до смерти четыре шага»*. Многие стихотворения фронтовики заучивали наизусть, переписывали в блокноты и берегли, словно письма-восточки от родных и близких. По признанию ветеранов, простые, полные любви и тепла поэтические строки, подобные известному стихотворению

К.М. Симонова «Жди меня» (1941), помогали воевать и верить в победу:

Жди меня, и я вернусь,  
 Всем смертям назло.  
 Кто не ждал меня, тот пусть  
 Скажет: — Повезло. —  
 Не понять не ждавшим им,  
 Как среди огня  
 Ожиданием своим  
 Ты спасла меня.

Война, сплотившая народ во имя победы над общим врагом, способствовала возвращению в искусство традиционных художественных образов России, русской земли, родного дома. В проникновенных поэтических образах авторы (Н.С. Тихонов, Э.Г. Багрицкий, Ю.В. Друнина, О.Ф. Берггольц, А.А. Сурков, А.А. Прокофьев, К.Я. Ваншенкин, Е.М. Винокуров, С.П. Гудзенко, М.А. Дудин, А.Т. Твардовский и другие) воспевали необъятные просторы Родины, вспоминали до боли знакомые места, где родились и выросли многие поколения наших соотечественников. Эти сочинения передают ощущение сопричастности поэтов к великому общенародному делу во имя которого и умереть не страшно. Патриотические настроения удивительно точно выражены в строках О.Ф. Берггольц, написанных в 1942 г. в осажденном Ленинграде:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,  
 где смерть, как тень, тащилась по пятам,  
 такими мы счастливыми бывали,  
 такой свободой бурною дышали,  
 что внуки позавидовали б нам.

Особую, легендарную славу приобрел в годы войны бессмертный образ русского воина Василия Теркина — главного героя одноименной поэмы **Александра Трифоновича Твардовского (1910—1971)**. Поэту удалось органично сплести в тексте своего творения серьезное и смешное, высокое и обыденное, раскрыть через частную жизнь простого солдата общезначимые нравственные идеалы:

То серьезный, то потешный,  
Нипочем, что дождь, что снег, —  
В бой, вперед, в огонь крошечный  
Он идет, святой и грешный,  
Русский чудо-человек.

Уже в первые месяцы войны появились не совсем привычные для советской литературы сочинения, отличающиеся романтически приподнятой, условной манерой изложения, поэтичностью стилистики (новеллы Л.С. Соболева, Б.А. Лавренева, А.П. Платонова; рассказы В.А. Каверина, К.Г. Паустовского и других). В них существенное место занимают образы чистых, одухотворенных людей, способных на жертвенный подвиг и высокую любовь. Не исчезла из литературы и реалистическая новелла, лучшим образцом которой может служить рассказ А.Н. Толстого «Русский характер». Реальных людей в условиях военного лихолетья показывали в своих произведениях многие отечественные прозаики, достаточно вспомнить М.А. Шолохова («Судьба человека»), Л.М. Леонова, А.А. Фадеева.

Столь же непосредственно на события Великой Отечественной откликнулась **драматургия**. Уже летом 1942 г. лучшие театральные коллективы поставили пьесы «Нашествие» Л.М. Леонова, «Русские люди» К.М. Симонова, «Фронт» А.Е. Корнейчука, раскрывающие черты характера защитников родины.

Военное лихолетье резко изменило ситуацию в **изобразительном искусстве**, где особое место занял политический плакат. Здесь необходимо вспомнить: «шершавым языком плаката» (В.В. Маяковский) живопись заговорила еще в период революции и Гражданской войны (например, так называемые «Окна сатиры РОСТА»). Однако в мирное время этот жанр оставался в тени. Патриотический подъем советского народа в первые дни войны вернул плакату былую значимость. Особенности плакатного жанра заключались в мгновенной острой реакции на меняющуюся фронтовую ситуацию, агитационной призывности. Лаконизм, условность образов, четкость силуэтов и жестов, отточенность главной мысли — таковы черты плакатной пластики, выработанные целой плеядой способных художников военных лет.

Героический призыв, обращенность к каждому человеку-гражданину и ко всему народу нашей страны — таков знаменитый плакат

И.М. Тоидзе «Родина-мать зовет!», получивший широкое распространение в грозном 1941 г. Приближается к станковому живописному произведению не менее известный плакат А.А. Кокорекина «За Родину!», на котором изображен матрос, вставший во весь рост, бросающий всей мощью своего тела противотанковую гранату.

Во время войны плакаты выпускались не только для фронта, но и для тыла. Самый поразительный пример распространенности этого искусства — блокадный плакат, который издавался в условиях голода, холода и бомбежек в осажденном, но непокоренном Ленинграде.

В те годы некогда знаменитые «Окна сатиры РОСТА» превратились в «Окна ТАСС», где активно работали многие известные художники и поэты. Пожалуй, наиболее популярными и любимыми «окнами» стали сатирические плакаты, выполненные по рисункам **Кукрыниксов** (псевдоним художников-карикатуристов М.В. Куприянова, П.Н. Крылова, Н.А. Соколова). Рисунки этих мастеров с беспощадной язвительностью развенчивали миф о «гениальном» фюрере и его непобедимой армии. Сатирические листы «Потеряла я колечко» (об окружении немцев под Сталинградом), «На приеме у бесноватого главнокомандующего», выполненные ими в 1944 г., полны графической выразительности и остроумной изобретательности. Были у Кукрыниксов и станковые<sup>1</sup> работы на серьезные, большие темы: «Зоя Космодемьянская», «Бегство фашис-



Плакат «Родина-мать зовет!».  
Художник И.М. Тоидзе. 1941 г.



А.А. Дейнека. Окраина Москвы.  
Ноябрь 1941

<sup>1</sup> Напомним, что название «станковая живопись» произошло от слова «станок» (опора, на которой живописцы укрепляют холст).



А.А. Пластов.  
*Фашист пролетел*



А.А. Пластов.  
*Мать партизана*

тов из Новгорода», «Конец. Последние часы в ставке Гитлера». Уникальность этих полотен заключается в том, что художники сумели добиться самобытного, «кукурыниковского» стиля, искусно объединив в единое целое индивидуальные творческие дарования.

Суровая летопись войны — так можно назвать произведения **изобразительного искусства** тех лет. Военные будни, насыщенные страданиями и смертью, подвиг тружеников тыла, жертвенность солдат и офицеров, ненависть к врагу, скорбь по погибшим и радость победы — все это стало предметом обобщения в произведениях художников-современников, непосредственных участников или свидетелей исторических событий неповторимой героической эпохи. Одна из первых картин на военную тему — «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941), написанная А.А. Дейнекой. Картина передает состояние потрясенности жителей столицы, оказавшихся лицом к лицу с неожиданной бедой и одновременно уже сосредоточившихся на отражении врага-захватчика. Об этом свидетельствует московская земля, вздыбленная «ежами» и противотанковыми балками. Позднее Дейнека создал исполненную динамичной страстности картину «Оборона Севастополя» (1942), воспевающую в символически обобщенных образах жертвенность и героизм нашего народа.

Философское осмысление военного лихолетья передано в картине А.А. Пластова «Фашист пролетел» (1942). На этом «тихом» по звучанию полотне война предстает как противоестественное человечес-



кому бытию дело, как посягательство на нерушимые законы жизни на земле. Автор противопоставил поэтичность прекрасной русской природы акту вандализма фашистского летчика, убившего мирного мальчишку-пастушка.

Среди работ военного времени приобрела известность картина С.В. Герасимова «Мать партизана» (1943). Художник изобразил простую русскую женщину, смело и гордо смотрящую в лицо немецкому офицеру.

В годы войны в живописи оживает историческая тема, позволявшая воссоединить современные события с героическим прошлым России. В связи с этим обратил внимание на творчество прекрасного русского живописца **Павла Дмитриевича Корина** (1892—1967). Родом из потомственных иконописцев, он воспитывался в среде палехских мастеров. Определяющую роль в выборе своего пути в искусстве сыграла для Корина встреча с М.В. Нестеровым, которого он почитал как своего главного учителя и наставника. В 1925 г. под впечатлением похорон патриарха Тихона Корин задумал большое полотно «Реквием». Работая над этюдами к этой многофигурной «хоровой» композиции, он одновременно пишет портреты (в том числе А.М. Горького) и крупный панорамный пейзаж «Моя родина» (1928). К сожалению, завершить «Реквием» художнику было не суждено. В 1931 г. по совету опекающего его А.М. Горького Корин дал картине новое название — «Русь уходящая», что, конечно же, изменило ее первоначальный историко-религиозный замысел, но зато защитило мастера от возможных неприятностей или даже репрессий. После смерти Горького Корин, лишенный поддержки, вынужден был прекратить работу, которая, судя по эскизу 1935—1937 гг., могла бы стать крупнейшим произведением русской живописи XX в. Такова предыстория следующего крупного творения Корина — триптиха «Александр Невский», центральная часть которого была завершена в 1942 г. (боковые части — «Старинный сказ» и «Северная баллада» — были написаны позднее). В этой картине после многих лет забвения словно ожили черты древнерусской иконописи. В суровом, аскетичном образе Александра Невского воплощены сила, мощь, уверенность в победе, а также напряженная энергия, олицетворяющая внутреннее состояние русского народа в минуты крайней опасности. Силуэт Александра, окрашенный в красно-черные тона, как бы вырастает на фоне Софийского собора и русских просторов. Глядя на полотно, вспоминаешь слова князя, ставшие про-



*П.Д. Корин.  
Александр Невский*



*П.Д. Корин. Портрет маршала Жукова*

роческими: «Кто с мечом на Русь придет, от меча и погибнет!»

В скульптуре военного времени преобладает портрет, обращаясь к которому мастера стремились как можно более точно и достоверно запечатлеть облик своего героя. Победоносные полководцы, brave офицеры, партизаны и партизанки, мастеровые тыла, простые солдаты — целая галерея образов, сохранившая для потомков облик тружеников и воинов, добывавших великую победу, была создана скульпторами в военные годы. С окончанием войны образы скульптуры меняются. В них появляется торжественная помпезность, соответствующая настроению народа-победителя.

Одной из лучших работ первых послевоенных лет по праву считается памятник «Советскому воину-освободителю» (1946) в Треп-

тов-парке в Берлине работы скульптора **Евгения Викторовича Вучетича** (1908—1974). *«Он стоит, как символ нашей славы»*, — сказано об образе солдата берлинского мемориала в одном из стихотворений. Действительно, фигура воина, держащего в одной руке меч, а в другой — ребенка, стала олицетворением победы глубокой человечности и любви к людям над ненавистью и звериной злобой тех, кто пытался поставить нашу страну на колени.

Огромную роль в воспитании чувств патриотизма, веры в победу правого дела сыграла **кинематография** военного времени. Хроника, документальные фильмы тех лет оперативно отражали этапы борьбы против фашизма. В трудных условиях работы эвакуированных из Москвы и Ленинграда киностудий были созданы поэтичные, художественные ленты *«Жди меня»* (режиссер А.Б. Столпер и Б.Г. Иванов), *«В шесть часов вечера после войны»* (режиссер И.А. Пырьев). Огромный резонанс в обществе вызвал кинофильм *«Два бойца»*, где прозвучали песни Н.В. Богословского *«Темная ночь»* и *«Шаланды, полные кефали»* (1943) в исполнении популярного актера М.Н. Бернеса.

Во время войны была создана талантливая **музыка** в разных жанрах. На фронте и в тылу звучало немало прекрасных песенных мелодий, среди которых были свои символы. Главный из них — героико-патриотическая *«Священная война»*, написанная композитором А.В. Александровым на стихи В.И. Лебедева-Кумача в 1941 г. Песня с огромной силой выразила то состояние, которое испытал наш народ в начале войны. В ее звуках, суровых и мужественных, чувствуется ощущение страшной опасности, нависшей над страной,



*Е.В. Вучетич.  
Памятник в Третьяков-парке*

ненависть к фашизму, вера в грядущую победу над врагом. Другим, не менее важным символом военных лет стала знаменитая «Катюша», созданная композитором М.И. Блантером еще в 30-е гг. Простота напева, романсовая лирическая мягкость и обращенность к солдатскому сердцу («*пусть он землю бережет родную*») сделали песню воистину всенародной. Еще большую популярность приобрела «Катюша», когда этим именем называли знаменитую ракетную установку, приводившую в ужас немецких захватчиков.

Потребность в лирической задушевной песне у усталых, измотанных долгими годами нелегкого ратного труда людей действительно была очень велика. Именно в этом жанре своевременно и ярко раскрылся талант композитора **Василия Павловича Соловьева-Седого** (наст. фамилия Соловьев, 1907—1979). В числе лучших патриотических песен композитора — «Вечер на рейде»: «*Споемте, друзья, ведь завтра в поход, уйдем в предрассветный туман. Споем веселей, пусть нам подпоет седой боевой капитан...*» (стихи А. Чуркина). Не менее популярными стали его «Соловьи», «Давно мы дома не были», «На солнечной поляночке». В послевоенные годы вся страна запела шуточные песни Соловьева-Седого из кинофильма «Небесный тихоход» (1945): «Пора в путь-дорогу» и «Потому что мы пилоты». Забегая вперед, укажем, что и сегодня не забыта прекрасная песня «Подмосковные вечера» (стихи М.Л. Матусовского), впервые прозвучавшая в 1956 г.

В 1944 г. было принято решение изменить государственный гимн Советского Союза (прежде им был «Интернационал»). Слова нового гимна написал поэт С.В. Михалков, музыку — композитор А.В. Александров. На протяжении XX в. эти слова менялись дважды<sup>1</sup>, отражая этапы переходного пути страны от тоталитаризма к демократическому российскому государству.

Во время войны продолжили свой творческий путь выдающиеся отечественные композиторы. В золотой фонд мировой музыкальной культуры вошли такие сочинения военных лет, как опера «Война и мир», балет «Золушка» и Пятая симфония С.С. Прокофьева, балет «Гаяне» А.И. Хачатуряна, Седьмая и Восьмая симфонии Д.Д. Шостаковича.

---

<sup>1</sup> Первоначальные изменения слов были связаны с разоблачением культа личности И.В. Сталина. Затем, в 1991 г., гимном России, после распада СССР, стала «Торжественная песня» М.И. Глинки. Но в 2001 г. по решению Государственной думы и Президента РФ мелодия А.В. Александрова с новыми стихами С.В. Михалкова вновь приобрела статус гимна.

Огромный общественный резонанс в первый год войны вызвало исполнение **Седьмой («Ленинградской») симфонии Д.Д. Шостаковича** в осажденном Ленинграде 5 марта 1942 г., в тот самый день, когда, по планам немецкого командования, фашисты рассчитывали победно войти в город. В этом сочинении четыре части; из них лучшей и наиболее емкой по содержанию является первая — грандиозная симфоническая поэма о противостоянии образов добра и зла, человечности и жестокости, жизни и смерти. Открывается симфония характерной для инструментального стиля Шостаковича энергичной маршеобразной темой, являющейся сразу, без всяких «предисловий». Эмоционально дополняет первую тему побочная партия, приближающаяся по характеру к лирической колыбельной. Ласковая умиротворенность, обволакивающий покой — таково завершение первого раздела части. На этом фоне сильнейший психологический эффект производит появление издалека, сначала чуть слышно, новой темы в сопровождении дроби малого барабана. Ритм мерного, словно машинного, рокота становится все упорнее. Одна и та же мелодия звучит, как навязчивое наваждение, разрастающееся до непомерного масштаба грозно скрежещущей механической силы, все сметающей на своем пути. В репризе первой части вновь возвращается первая тема, утерявшая бодрость и оптимизм, обретшая трагическую окраску.

Седьмая симфония звучит как памятник тем, кто стал жертвой насилия и жестокости, кто «не дожил и не долюбил» в этом мире, ввергнутом в ад братоубийственных войн. Присутствовавшие на блокадном концерте слушатели с полным основанием восприняли музыку Шостаковича как рассказ о грозном военном времени, как свидетельство очевидца. Поэтесса В.М. Инбер позднее писала: *«Я слушала Седьмую симфонию, и мне казалось, что это все о Ленинграде. Лязгающее приближение вражеских танков — это было здесь»*.

После войны оптимистическое мироощущение народа-победителя было омрачено новым всплеском террора. Как известно, в 40-е гг. сталинское руководство начало вновь подавлять любые проявления свободомыслия. По инициативе И.В. Сталина в августе 1946 г. было принято Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», за ним последовал целый ряд «идеологических» партийных постановлений: «О репертуаре драматических театров и мерах по его



улучшению», «О кинофильме “Большая жизнь”», «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”» и др. С этих документов, критикующих разные художественные произведения, началась кампания публичной травли крупнейших писателей, композиторов, режиссеров: А.А. Ахматовой, М.М. Зощенко, Ю.П. Германа, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Г.М. Козинцева, В.И. Пудовкина и др. Цель клеветнических, порой откровенно невежественных измышлений в отношении их творений была одна: запугать интеллигенцию, заставить ее думать как угодно партийным чиновникам.

Аналогичные процессы можно наблюдать и в других сферах культуры и науки. Так, в философии, биологии, политэкономии, языкознании развернулись спровоцированные сверху дискуссии о «лженаучных» теориях. Была полностью разгромлена генетика, заторможено развитие кибернетики и культурологии, нанесен непоправимый ущерб сельскохозяйственным исследованиям. Не менее постыдной была кампания борьбы против «космополитизма», что усиливало культурную изоляцию страны от всего мира.

В те годы наши соотечественники, особенно фронтовики, испытывали необъяснимую тоску по военному прошлому, когда жизнь была более простой и понятной, когда повсеместно утверждались принципы человеческой справедливости, враг был действительно врагом, а ненависть к нему — праведной. Как писала поэтесса Ю.В. Друнина, сумевшая выразить настроения своих современников-фронтовиков:

Все грущу о шинели,  
Вижу дымные сны, —  
Нет, меня не сумели  
Возвратить из Войны.

И все же после отгремевших победных залпов многие люди стремились забыть пережитые горести, погасить боль потерь и как-то наладить исковерканную войной жизнь. Они целиком окунулись в нелегкие послевоенные хлопоты. Тема Великой Отечественной, хотя и звучала в разных видах искусства, но все реже и реже. Примером могут служить кинофильмы «Подвиг разведчика» (1947, режиссер Б.В. Барнет, в главной роли великолепный актер П.П. Кадочников), «Повесть о настоящем человеке» (1948, режиссер А.Б. Столпер), а также повесть В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946).

Меньше пели и военные песни, отдавая предпочтение новым лирическим мелодиям («Одинокая гармонь» Б.А. Мокроусова, сл. М.В. Исаковского, 1948; «Ой, цветет калина» И.О. Дунаевского, сл. М.В. Исаковского, 1949; и др.).

Великое видится на расстоянии! После смерти И.В. Сталина быстрому возвращению военной темы в отечественную художественную культуру способствовало новое литературное течение, которое прозвали **«лейтенантской прозой»**, или **фронтовой лирической повестью**. Начиная с 1957 г. в течение нескольких лет родилась целая серия талантливых произведений: «Батальоны просят огня» Ю.В. Бондарева; «Южнее главного удара» и «Пядь земли» Г.Я. Бакланова; «До свидания, мальчики» Б.И. Балтера; «Журавлиный крик» и «Дожить до рассвета» В.В. Быкова; «Звездопад» В.П. Астафьева; «Убиты под Москвой» К.Д. Воробьева. «Лейтенантская проза», вызвавшая полемику в прессе, несла протест против стереотипов темы войны, ее искажений в ура-патриотическом духе. Выстраданное в окопах отношение к «психологии войны», ее жестокости, нашло отражение в сюжетах, доходящих до крайней степени драматизма и заканчивающихся, как правило, трагическим финалом. Писатели военного поколения впервые поставили вопрос о цене победы в Великой Отечественной, высветили нравственные конфликты, возникающие в среде тех, кто находился на одной линии фронта. Продолжением этой темы в истории литературы стали трилогия «Живые и мертвые» (1959—1971) К.М. Симонова; роман «Жизнь и судьба» (1948—1960) В.С. Гроссмана; повесть «А зори здесь тихие...» (1969) Б.Л. Васильева; роман «Горячий снег» (1969) Ю.В. Бондарева и другие произведения.

Импульс, данный «лейтенантской прозой», затронул все виды искусства. С исповедальной искренностью и жизненной достоверностью предстает внутренний мир солдата Великой Отечественной **в песнях и стихах «шестидесятников»**<sup>1</sup>: В.С. Высоцкого («Он не вернулся из боя», «Сыновья уходят в бой» и многие другие); Б.Ш. Окуджавы («Вы слышите, грохочут сапоги», «До свидания, мальчики», «Мы за cenой не постоим»); Ю.И. Визбора («Виталий Палыч»); А.А. Галича («Ошибка») и др.

Одновременно с литературой «второе дыхание» получает военная тема в **кинематографе**. Достаточно назвать фильмы «Летят журавли» (1957, режиссер М.К. Калатозов); «Дом, в котором я живу» (1957, ре-

<sup>1</sup> Поэзия «шестидесятников» рассматривается в следующем разделе.



*Кадр из фильма Г.Н. Чухрай  
«Баллада о солдате»*



*Кадр из фильма С.Ф. Бондарчука  
«Судьба человека»*

жиссеры Л.А. Кулиджанов и Я.А. Сегель); «Баллада о солдате» (1959, режиссер Г.Н. Чухрай); «Судьба человека» (1959, режиссер С.Ф. Бондарчук; по рассказу М.А. Шолохова); «Отец солдата» (1965, режиссер Р.Д. Чхеидзе), «Белорусский вокзал» (1971, режиссер А.С. Смирнов) и др. Выдающимся достижением отечественной кинопублицистики стал фильм «Обыкновенный фашизм» (1966, режиссер М.И. Ромм). На грани художественного и документального киноискусства сделан четырехсерийный фильм «Освобождение» (1970—1971, режиссер Ю.Н. Озеров), в котором с огромным эпическим размахом переданы важнейшие этапы великих битв за Москву, Ленинград, Сталинград, Берлин, события на Курской дуге.

Несколько иными средствами возрождает воспоминания о минувшей военной эпохе **музыкальное искусство**. В массовой песне все упорнее начинают звучать эмоциональные призывы к миру. Порой это были воззвания в духе «борьбы за мир», выраженные в политически броских, плакатно-маршевых мелодиях (например, знаменитый «Гимн демократической молодежи», музыка А.Г. Новикова, стихи Л.И. Ошанина); порой задушевные мелодии-воспоминания о жертвах войны («Журавли», музыка Я.А. Френкеля, стихи Р.Г. Гамзатова; «Малая Бронная», музыка А.Я. Эшпая, стихи Е.М. Винокурова); по-

рой лирические песни о мире («Летите, голуби», музыка И.О. Дунаевского, стихи М.Л. Матусовского; «Песня мира», музыка Д.Д. Шостаковича, стихи Е.А. Долматовского; «Хотят ли русские войны», музыка Э.С. Колмановского, стихи Е.А. Евтушенко; «Пусть всегда будет солнце», музыка А.Н. Островского, стихи Л.И. Ошанина).

Была в художественной культуре 60—70-х гг. образная сфера, которую трудно причислить к «теме искусства». Речь идет о гитлеровской системе уничтожения людей неарийской расы, о концлагерях, где остались «сотни тысяч заживо сожженных» разных национальностей, где безжалостно уничтожали евреев, славян, цыган... Своеобразным музыкальным эпиграфом к художественному обобщению этой трагедии в отечественном искусстве может служить песня «Бухенвальдский набат» (музыка В.И. Мурадели, стихи В. Соболева), в которой ораторский пафос мелодии сочетается с суровыми мерными ударами колокола, звучащими, словно предостережение человечеству:

Люди мира,  
Будьте зорче втрое —  
Берегите мир,  
Берегите мир...

В симфонической музыке страстным протестом против фашизма прозвучала первая часть Тринадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича (1962), написанная на стихотворение Е.А. Евтушенко «Бабий Яр»:

Над Бабьим Яром шелест диких трав.  
Деревья смотрят грозно,  
по-судейски.  
Все молча здесь кричит,  
и, шапку сняв,  
Я чувствую,  
как медленно седею.  
И сам я,  
как сплошной беззвучный крик  
над тысячами тысяч погребенных.

В том же 1962 г. на основе поэзии другого «шестидесятника» — Р.И. Рождественского композитор **Дмитрий Борисович Кабалевский**



*«Непокоренный».  
Фрагмент мемориального  
комплекса «Хатынь»*



*Мемориал на Поклонной горе. Москва*

(1904—1987) создал «Реквием» — отклик на события минувшей войны. «Реквием» отличается развернутыми масштабами композиции, большим исполнительским составом (два хора — детский и смешанный, большой симфонический оркестр, два солиста — меццо-сопрано и баритон). Сочинение «посвящается памяти тех, кто погиб в борьбе с фашизмом»:

Вечная слава героям! Слава! Слава!  
Павшим во имя отчизны, павшим во имя живущих,  
Во имя грядущих — вечная слава!

Каждое послевоенное поколение художников по-своему отражало в искусстве минувшую войну, привносило в ее образ черты нового времени. Данью памяти подвига народа в Великой Отечественной войне стала знаменитая песня Д.Ф. Тухманова на стихи В. Харитоновна «День Победы» (1975).

«Никто не забыт, ничто не забыто» — эти слова не потеряли своего значения и сегодня. Особую область отечественной художественной культуры составляют **мемориальные комплексы**, посвященные Великой Отечественной войне. Как правило, они сооружаются на месте событий. В числе удачных художественных решений — мемориал «Брестская крепость», памятник-ансамбль на Мамаевом кургане над Волгой, комплекс «Хатынь». Сравнительно недавно было завершено возведение мемориала на древней Поклонной горе в Москве, в архитектурное пространство которого впервые были включены духовно-религиозные мотивы, в том числе православный храм, синагога и мечеть.



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Какие новые темы и образы родились в советской художественной культуре в период Великой Отечественной войны? Какие чувства всколыхнула фашистская угроза в людях? Приведите конкретные примеры произведений литературы, музыки, живописи.
2. Расскажите о поэзии и песнях военных лет. Поразмышляйте, откуда в этих сочинениях особая лирическая задушевность, доверительность тона, искренность?
3. Назовите наиболее яркие произведения отечественной прозы военных лет (*повторение пройденного по литературе*).
4. Почему во время войны был востребован жанр плаката? Какие плакаты вам известны? Кто такие Кукрыниксы и какие работы этих художников вы можете назвать?
5. Расскажите о полотнах А.А. Дейнеки, А.А. Пластова и П.Д. Корина, написанных в годы Великой Отечественной войны. Что объединяет этих мастеров?
6. Какие песни В.П. Соловьева-Седого вы знаете? О чем они говорят? В чем причина их «долгожительств»?
7. Какие кинофильмы о войне вам наиболее близки? Составьте рассказ на тему «Художественная летопись Великой Отечественной войны в киноискусстве второй половины XX века» (*домашнее задание*).
8. Расскажите о Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. Почему ее называют «Ленинградской»?

9. Когда началось возрождение военной темы в искусстве? вспомните, какие сочинения «лейтенантской прозы» имеют наибольшую художественную значимость (*повторение пройденного по литературе*).
10. Какие бардовские песни о войне вы знаете? Составьте рассказ на тему «Военные песни в творчестве поэтов-«шестидесятников»», взяв в качестве эпиграфа слова «Он не вернулся из боя» (В.С. Высоцкий).
11. Расскажите об образах войны в поэзии, музыке и киноискусстве второй половины XX в.
12. Прочитайте отрывки из стихотворений:

Теперь ли нам дремать в покое,  
России верные сыны!  
Пойдем, сомкнемся в ратном строе,  
Пойдем — и в ужасах войны  
Друзьям, Отечеству, народу  
Отыщем славу и свободу  
Иль все падем в родных полях!  
(Ф.Н. Глинка)

В нас есть суровая свобода:  
На слезы обрекая мать,  
Бессмертье своего народа  
Своею смертью покупать.  
(К.М. Симонов)

Более века отделяет одно стихотворение от другого. Изменились ли представления о защитнике Отечества в русской художественной культуре?

# Тема 17

---

## Общечеловеческие ценности и «русская» тема в советском искусстве периода «оттепели»



Россия, любимая,  
с этим не шутят.  
Все боли твои — меня болью пронзили.  
Россия,  
А — твой капиллярный  
сосудик,  
мне больно, когда  
тебе больно, Россия.

*А.А. Вознесенский*

С каждой избою и тучею,  
С громом, готовым упасть,  
Чувствую самую жгучую,  
Самую смертную связь.

*Н.М. Рубцов*

Саморазоблачение сталинского режима в период так называемой «оттепели» стало началом достаточно долгого по времени этапа, приведшего к краху коммунистической системы и развалу Советского Союза. Само название «оттепель» возникло с легкой руки писателя И.Г. Эренбурга, опубликовавшего в 1954 г. одноименную повесть. Как и любой другой отрезок времени в истории художественной культуры, «оттепель» не имеет жестких хронологических рамок. И все же условными пограничными ее знаками принято считать февраль 1956 г. (закрытый доклад Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС о культе личности И.В. Сталина) и август 1968 г. (подавление «пражской весны» советскими танками). «Оттепель» ознаменовала кардинальные перемены в общественном сознании, засвидетельствовав его постепенное, медленное оздоровление. Несмотря на всю свою противоречивость, художественные произведения, рожденные на волне антисталинских настроений, показали: культура России не задохнулась в тисках тоталитаризма, в ней на «генетическом уровне» жива память поколений, способность к духовному возрождению, возвращению к общечеловеческим и традиционным национальным ценностям.

Следует напомнить, что процесс обновления художественной образности начался несколько ранее «оттепели». Так, в литературе за пределы заданности социалистического реализма вырвались натурфилософские миниатюры «Глаза земли» М.М. Пришвина (1873—1954) и рассказы И.С. Соколова-Микитова (1892—1975), романтические повести «Далекie годы» и «Золотая роза» К.Г. Паустовского (1892—1968), философские романы «Русский лес» Л.М. Леонова (1899—1994), и «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака (опубл. 1957).

«Глоток свободы» 60-х гг. открыл творцов во всех видах искусства. Об этом говорит рождение таких прекрасных художественных произведений, как кинофильмы «Иваново детство» и «Андрей Рублев» А.А. Тарковского; «Гамлет» Г.М. Козинцева с музыкой Д.Д. Шостаковича; «Карнавальная ночь» и «Гусарская баллада» Э.А. Рязанова

с музыкой соответственно А. Лепина и Т.Н. Хренникова; «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия с музыкой А.П. Петрова; спектакли театра «Современник» (главный режиссер О.Н. Ефремов); театра на Таганке (художественный руководитель Ю.П. Любимов); Ленинградского Большого драматического театра (главный режиссер Г.А. Товстоногов); музыка Д.Д. Шостаковича, Г.В. Свиридова, А.Г. Шнитке, С.А. Губайдулиной, Э.В. Денисова; скульптуры Э.И. Неизвестного и др.

И все же любое новое, неординарное явление искусства тех лет пробивало дорогу к читателю, зрителю, слушателю с огромным трудом. Установки партийной элиты были крайне противоречивы: она то заигрывала с творческой интеллигенцией, то вновь «завинчивала гайки» (например, разрешила публикацию «Одного дня Ивана Денисовича» — первого «лагерного» рассказа А.И. Солженицына и «Теркина на том свете» — остросатирической поэмы А.Т. Твардовского и одновременно спровоцировала политические судебные процессы над писателями-«клеветниками» А.Д. Синявским и И.М. Даниэлем<sup>1</sup> и поэтом-«тунеядцем» И.А. Бродским, которого вынудили покинуть СССР).

Столь же неоднозначным и противоречивым было творчество «шестидесятников», что наиболее ярко проявилось в поэзии. Поколение, которое смолodu стремилось к духовной свободе, отнюдь не посягало на устои социализма. Более того, молодые бунтари приняли брошенный властями в общество идеологический миф о «самом человечном человеке» — В.И. Ленине, воспевали его идеальный образ и моделировали на этой основе утопические представления о «социализме с человеческим лицом». Иначе говоря, окружающая действительность воспринималась поэтами-«шестидесятниками» как досадное «искажение» прекрасной по своей изначальной сути коммунистической идеи. В своем задиристом противоборстве с тоталитарной системой они искали опору все в тех же старых понятиях — «коммунизм», «Великий Октябрь», «революция», и смотрели на мир социализма с оптимизмом, юношеским восторгом и романтической верой в светлое будущее:

О те, кто наше поколение!  
Мы лишь ступень, а не порог.

<sup>1</sup> Этих писателей обвинили в антисоветской деятельности на основании факта публикации за рубежом их сатирических произведений и приговорили решением суда к тюремному заключению (1966).



Мы лишь вступленье во вступленье,  
К прологу новому пролог!  
(Е.А. Евтушенко)

По традиции революционных лет поэты-«шестидесятники», лидерами которых по праву считались **Евгений Александрович Евтушенко** (р. 1933), **Андрей Андреевич Вознесенский** (р. 1933) и **Роберт Иванович Рождественский** (1932—1994), использовали искусство прежде всего как возможность гражданского высказывания. Вероятно, самые сильные импульсы для творчества они получали во время знаменитых сборищ «на Маяке» — у памятника В.В. Маяковскому, открытому в центре Москвы в 1958 г. Здесь регулярно возникали стихийные митинги любителей поэзии, дающие возможность молодым трибунам через публичное чтение зарубежных и русских стихов свободно выражать свои мысли. В те годы неизмеримо возросли тиражи сборников стихов, а московский Политехнический музей, где ранее проходили поэтические вечера, уже не мог вместить всех желающих. Ради того, чтобы слышать своих кумиров, переполнялись концертные залы и стадионы. Это означает, что поэзия отвечала потребностям духовной жизни общества, а поэты сумели найти верный тон общения с читателем, достучаться до его сердца.

В чем же секрет обаяния и притягательной силы сочинений молодых авторов? Думается, что атмосфера «оттепели» подтолкнула многих советских людей к размышлениям о ценностях социализма, о настоящей, а не выдуманной, навязанной партийной пропагандой «правде жизни». В творчестве «шестидесятников» привыкшая читать «между строк» аудитория черпала ответы на многие наболевшие вопросы. Новая поэзия впервые раскрыла тему непреходящей ценности каждой личности. Как писал Е.А. Евтушенко:

Людей неинтересных в мире нет.  
Их судьбы — как истории планет.  
У каждой все особое, свое,  
и нет планет, похожих на нее...  
У каждого — свой тайный личный мир.  
Есть в мире этом самый лучший миг.  
Есть в мире этом самый страшный час,  
но все это неведомо для нас.

Лирический герой «шестидесятников» принципиально прост, его душа распахнута навстречу людям. При этом его внутреннее «я» отличается сложным плетением чувств и переживаний, понятных и близких каждому:

Со мною вот что происходит:  
Совсем не та ко мне приходит,  
Мне руки на плечи кладет  
И у другой меня крадет.  
(Е.А. Евтушенко)

Нередко внутренний строй мыслей лирического героя тесно «завязан» с глобальными проблемами бытия, с прошлым, настоящим и будущим России и всей мировой цивилизации. Но все же «шестидесятникам» удалось, преодолев привычный для советской поэзии философский глобализм, прокричать:

Мир — не хлам для аукциона.  
Я — Андрей, а не имярек.  
Все прогрессы — реакционны,  
Если рушится человек.  
(А.А. Вознесенский)

Предъявление высоких творческих требований к современникам, нравственный максимализм характерен для поэзии Беллы Ахатовны Ахмадулиной (р. 1937). Ее стихи отличаются сложным плетением изысканного слога и метафоричностью мыслей. Лирически выразительные сочинения Ахмадулиной достойно продолжили развитие русской женской поэзии XX в.:

Как говорит ребенок! Неужели  
Во мне иль в ком-то, в неживом ущелье  
Гортани, погруженной в темноту,  
Была такая чистота проёма,  
Чтоб уместить во всей красе объёма  
Всезнающего слова полноту?

О нет, во мне — то всхлип, то хрип, и снова  
Насущный шум, занявший место слова  
Там, в легких, где теснятся дым и тень,  
И шее не хватает мощи бычьей,  
Чтобы дыханья суетный обычай  
Вершить было не трудно и не лень.

(Белла Ахмадулина)

Исповедальность, подчеркнутая откровенность и доверительность тона выделяют в плеяде «шестидесятников» поэта-песенника **Булата Шалвовича Окуджаву** (1924—1997). Сострадание к человеку, желание помочь ему избавиться от тоски и одиночества стали главными мотивами его «бардовского» творчества. В 1967 г. Окуджава сформулировал свою знаменитую «формулу» спасения личности в этом сложном мире: *«Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке!»* Есть в поэтическом наследии барда популярные «знаковые» строки, которые можно привести без каких-либо комментариев:

Опустите, пожалуйста, синие шторы.  
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.  
Вот стоят у постели моей кредиторы —  
Молчаливые Вера, Надежда, Любовь.

или:

Давайте восклицать, друг другом восхищаться,  
Высокопарных слов не стоит опасаться...  
Давайте жить, во всем друг другу потакая, —  
Тем более что жизнь короткая такая.

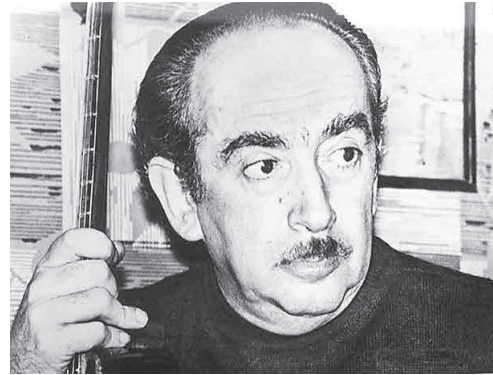
Вместе с Окуджавой классиками «авторской песни» (термин В.С. Высоцкого) стала целая плеяда одаренных поэтов. Их стихи почти не печатались в официальных изданиях, а упоминания в прессе обычно не скрывали негативного подтекста, а порой и неприкрытой брани. Вместе с тем в каждом доме, где был магнитофон, звучали страстные голоса В.С. Высоцкого, А.А. Галича, Ю. Визбора. Стихи, спетые ими под гитару, возвысили авторскую песню до самой популярной поэзии 60—80-х гг. XX в., а бесцензурность придала сочинениям бардов притягательность «запретного плода».

Стилистику сочинений **Александра Аркадьевича Галича** (наст. фамилия Гинзбург, 1918—1977) можно определить как «романтический гротеск». Поэт умел говорить о нелепостях советской действительности то в духе «высокой поэзии», то с юмором, обостряя несовместимость духовности, человечности и абсурда, убогости. Так, в балладе «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира» из цикла «Коломийцев в полный рост» главный герой, член КПСС и передовик производства, попадает в сложнейшую ситуацию: он вынужден читать речь по бумажке, которая была предназначена изначально для женщины. Вот и падает на головы присутствующих следующий абсурдный текст:

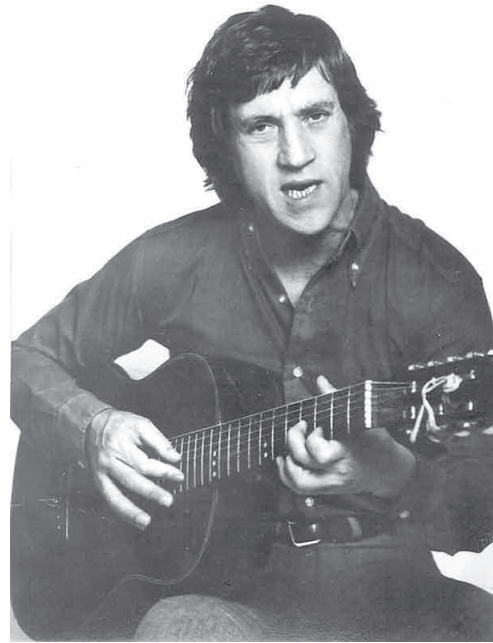
Который год я вдовая,  
Все счастье — мимо,  
Но я стоять готовая  
За дело мира!

В образе Клим Петровича, мастерски вылепленного Галичем, полностью разрушен официально пестуемый миф о «простом советском человеке». Его персонаж предстает как монстр, в котором ум и здоровое природное начало сочетаются с «партийным» автоматизмом поведения, а привычное «двоемыслие» является личностной сутью, маской, которую ни он сам, ни окружающие его люди даже не замечают.

Романтический гротеск, философская исповедальность, лирические высказывания, добрый юмор — все это составляет творчество самого крупного и любимого создателя авторской песни, поэта и артиста **Владимира Семеновича Высоцкого** (1938—1980).



А.А. Галич



В.С. Высоцкий

Его герой многолик и любознателен; он пытается проникнуть во все уголки кричащей противоречиями действительности. В песнях Высоцкого изливают душу разные люди, в том числе далеко не самые симпатичные и праведные. Автор нередко перевоплощается в свои персонажи, и подобные «ролевые» стихотворения открывают для него прекрасную возможность высказаться от имени другого (человека, самолета, волка и др.). Этим качеством во многом объясняется феномен притягательной силы песен Высоцкого, в которых каждый мог услышать отголоски личного жизненного опыта. Кто, например, не сталкивался с разглагольствующим хамом и пьяницей, уверенным в своей полной безнаказанности? Таков и персонаж Высоцкого из песни «милицейский протокол»:

Теперь дозвоьте пару слов без протокола.  
Чему нас учат семья и школа?  
Что жизнь сама таких накажет строго!  
Тут мы согласны — скажи, Серега!

Внутренний мир самого поэта был сложным, болезненно раздвоенным, и в его лирике часто звучат мотивы самоуничтожения, саморазрушения:

Во мне сидит мохнатый злобный жлоб  
С мозолистыми цепкими руками.  
(«Меня опять ударило в озноб»)

Неслучайно самые сильные строки посвятил Высоцкий «жизни на краю», безумной гонке «по-над пропастью». В поэме «История болезни» он засвидетельствовал:

Я лег на сгибе бытия,  
На полдороге к бездне,  
И вся история моя —  
История болезни.

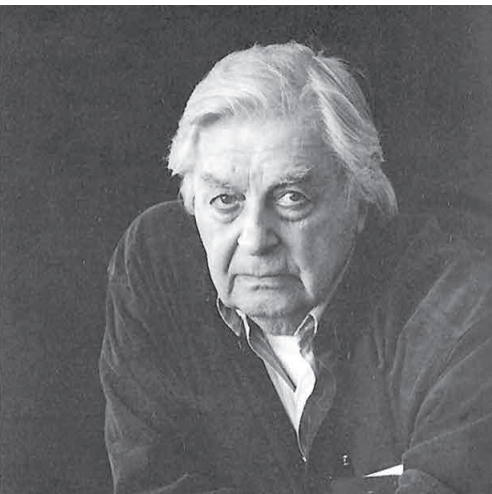
Порой кажется, что Высоцкий ассоциировал собственный недуг с болезнями общества, для которого его хрипловатый голос звучал как голос правды и надежды.



В годы «оттепели» энергично заявила о себе целая плеяда молодых **драматургов**, реанимировавших жанр **лирической мелодрамы**. В новых пьесах («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.) на театральные подмостки выплеснулась советская повседневность — быт городских семей, нравы обитателей коммуналок и заводских «общаг». По ходу спектакля в этой обыденной суете вдруг обнаруживался остро-драматический конфликт, который разрастался, все более обнажая внутренний мир героев. Персонажи лирических мелодрам были обыкновенными людьми. Они плакали и смеялись, любили и ненавидели, иначе говоря, жили той самой жизнью, что и большинство сидящих в зале. Поэтому на спектаклях становится модным устанавливать непосредственный контакт со зрителем, порой доходящий до фамильярности.

Данный прием был, конечно, не единственным в обновленном советском театре. Рождение лирической мелодрамы потребовало многих нестандартных режиссерских решений, которые вскоре были найдены, принеся широкую известность их авторам. Так, например, до уровня крупного события художественной культуры всегда вырастали премьеры режиссера **Анатолия Васильевича Эфроса (1925—1987)** в Московском театре имени Ленинского комсомола. В 1956 г. началась триумфальная история Московского театра-студии «Современник», где главный режиссер **Олег Николаевич Ефремов (1927—2001)** по-своему реализовал идею новой театральности, основанную на сочетании бытового натурализма и тонкого лирического психологизма. Но, пожалуй, самым крупным явлением советской театральной жизни были начиная с 1964 г. постановки Московского театра драмы и комедии на Таганке, руководимого **Юрием Петровичем Любимовым (р. 1917)**. «Таганка» пребывала в постоянных спорах с партийными чиновниками, многие ее спектакли были искажены, исправлены, а порой и вовсе запрещены (например, «Борис Годунов» по А.С. Пушкину). В 70-е гг., когда «оттепель» ушла в прошлое, этот театр остался верен вольному творческому духу «шестидесятничества» (спектакли «Гамлет», «А зори здесь тихие...», «Преступление и наказание», «Дом на набережной» и др.).

«На рубеже 70-х и в 70-е годы в советской литературе произошел не сразу замеченный беззвучный переворот, без мятежа, без тени



Ю.Л. Любимов

диссидентского вызова. Ничего не свергая и не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если бы никакого “соцреализма” не было объявлено и диктовано... В большой доле материал этих писателей был — деревенская жизнь, и сами они выходцы из деревни, от этого (а отчасти и от снисходительного самодовольства культурного круга, и не без зависти к удавшейся вдруг чистоте нового движения) эту группу стали называть деревенщиками. А правильно было бы назвать их нравственниками — ибо суть их литературного переворота была возрождение традиционной нравственности, а сокрушенная вымирающая деревня была лишь естественной наглядной предметностью», — писал о новом крупном явлении отечественной художественной культуры А.И. Солженицын<sup>1</sup>.



О.Н. Ефремов

Первым в плеяде «деревенщиков» заявил о себе рано погибший поэт **Николай Михайлович Рубцов (1936—1971)**. Его сочинения свободны от модной модернистской метафоричности, поэт целиком находится во власти традиционной напевной русской поэтической речи. Основной образ поэзии Рубцова (сборники «Душа хранит», «Сосен шум» и др.) — вымирающая, убитая большевистскими «экспериментами» русская деревня. Нередко рубцовские строки звучат как заупокойный напев:

На кладбище затоплены могилы,  
Видны еще оградные столбы,  
Ворочаются, словно крокодилы,  
Меж зарослей затопленных гробы...

<sup>1</sup> Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 г.//Новый мир. 2000. № 5. С. 166.

Рубцову принадлежит честь возрождения в русской литературе религиозной православной темы, многие десятилетия находившейся под запретом. О Божественном начале в каждой искорке земной красоты говорит его стихотворение «Ферапонтово» (1970):

В потемневших лучах горизонта  
 Я смотрел на окрестности те,  
 Где узрела душа Ферапонта  
 Что-то Божье в земной красоте.  
 И однажды возникла из грезы,  
 Из молящейся этой души,  
 Как трава, как вода, как березы,  
 Диво-дивное русской глуши.  
 И небесно-земной Дионисий,  
 Из соседних явившись земель,  
 Это дивное диво возвысил  
 До черты небывалой досель.

В русле «деревенской прозы» сложились такие большие художники, как Ф.А. Абрамов, В.П. Астафьев, В.И. Белов, В.Г. Распутин, В.М. Шукшин. Их сочинения, взывая к совести и состраданию, ратовали за возрождение исконных народных устоев быта. Остро чувствуя дефицит духовности и нравственности в современном обществе, «деревенщики» стремились восстановить утраченную связь с христианской русской культурой через ее символы — веру в Бога, святость, духовное служение, самоотречение, не исчезнувшие из глубин сознания и уклада жизни простого деревенского человека.

Сочинения «деревенщиков» стали «первой ласточкой» в возрождении «русской темы» в отечественном искусстве последних десятилетий XX в. В 1957 г. в защиту национально-исторических ценностей возвысил голос В.А. Солоухин («Владимирские проселки»). Без всяких деклараций и громких заявлений началось возвращение исторической памяти и в живописи — в творчестве И.С. Глазунова, А.С. Шилова и других.

В связи с этим обратим особое внимание на цикл полотен **Ильи Сергеевича Глазунова** (р. 1930), посвященный переломному моменту в истории России — Куликовской битве. В серию, над которой мастер начал работать в 1962 г., вошли такие известные картины, как «Сергий



И.С. Глазунов. *Вечная Россия*

Радонежский и Андрей Рублев», «Штурм города». «Детство Андрея Рублева». Наиболее полно мировидение художника и его творческая манера раскрылись позднее, в полотнах 70—80-х гг.: «Мистерия XX века», «Воскрешение Лазаря», «Гимн героям» и других, где исторические сюжеты сплетены с современностью. В год празднования тысячелетия Крещения Руси мастер создал работу «Вечная Россия», отразив в ней обобщенное видение истории страны от 988 г. до начала XX в.

Из народных крестьянских корней выросло глубоко национальное, русское дарование композитора **Георгия Валентиновича Свиридова** (1915—1998). Впервые почвенное начало заговорило в его музыке, в сочинении «**Поэмы памяти Сергея Есенина**» для солиста (тенора), смешанного хора и оркестра (1956). Это большое произведение, состоящее из десяти частей, композитор написал на одном дыхании, за две недели. Замысел поэмы глубоко патриотичен. Свиридов хотел, по его словам, не только отдать долг любви и уважения творчеству замечательного русского поэта, но и через есенинскую лирику выразить всю сыновнюю любовь к России. Об этом говорит и эпитафия «Поэмы»: «*Более всего Любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла*».

Пожалуй, самым популярным сочинением композитора стали «**Курские песни**» для смешанного хора и симфонического оркестра, завершенные в 1963 г. Этот семичастный цикл основан на текстах и образах, почерпнутых из животворного источника народного искусства. Объединяющим началом музыки служит тема женской доли, нелег-

кой судьбы крестьянки в старой России. Сочиняя музыку, Свиридов глубоко оригинально подошел к обработкам подлинных фольклорных напевов. При самом трепетном и бережном отношении к исходному материалу, он проявляет авторскую волю, усиливая и подчеркивая наиболее характерные, самобытные черты русской песни. Позднее, в вокальном цикле на стихи А. С. Пушкина «Пушкинский венок» (1979) и в других сочинениях Свиридов вновь и вновь подтверждает свою уникальную мелодическую одаренность, способность тонко «переводить» русский поэтический язык в звуки.

Одна из величайших вершин художественной культуры конца «оттепели» — **Четырнадцатая симфония** Д. Д. Шостаковича, законченная в 1969 г. Прототипом симфонии, по признанию композитора, послужил вокальный цикл М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти». Впрочем, мировая художественная культура знает немало и других примеров обращения великих мастеров к образу смерти, и каждая эпоха вносила свои коррективы в эту надличностную духовную проблему. Шостакович не копировал своих предшественников. Он взглянул на смерть как на аллегорию-символ самой жизни, как на силу, неподвластную человеку, как на неизбежный итог всякого бытия, и грешного, и праведного.

В отличие от традиционной трактовки жанра в симфонии Шостаковича 11 не крупных частей, созданных на основе стихотворных текстов Лорки, Аполлинера, Рильке, Кюхельбекера, где смерть предстает в разных личинах. Музыка, комментируя, обобщая, дополняя поэзию, концентрирует в себе небывало широкий спектр эмоциональной «гаммы» — от проникновенной лирики до трагического пафоса и откровенного гротеска. Фаталистический финал цикла выделяет симфонию из череды оптимистических образов советского искусства. Композитор властно концентрирует внимание слушателей на заключительных строках текста: *«Всевластна смерть...»* И далее: *«В миг высшей жизни она в нас страждет, ждет нас и жаждет и плачет в нас!»* Думается, что в Четырнадцатой симфонии стареющему мастеру удалось воплотить не только личное мироощущение, но и подняться над суетой своего времени в сферу непреходящих общечеловеческих ценностей.



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Вспомните из курса истории, какими событиями ознаменовалась «оттепель».
2. Почему период «оттепели» стал знаковым в постепенном освобождении России от иллюзий «светлого коммунистического завтра»?
3. Какие литературные произведения послевоенных 40-х гг. вышли за пределы заданности «социалистического реализма»?
4. Дайте характеристику творчества Б.Л. Пастернака и его романа «Доктор Живаго» (*повторение по курсу литературы*).
5. Почему творчество поэтов-«шестидесятников» кажется противоречивым? Какие мысли этих авторов сегодня кажутся откровенно слабыми?
6. Расскажите о творчестве бардов 60-х гг. (*домашнее задание*).
7. Чем отличается лирический герой поэтов-«шестидесятников» от лирических героев поэзии предшествующих лет?
8. Составьте доклад на тему «Владимир Высоцкий и его время», взяв в качестве эпиграфа строки: «*Я не люблю себя, когда я трушу*».
9. Расскажите о развитии театра в годы «оттепели». Был ли театр рупором обновления духовной жизни советского общества? Каких режиссеров тех лет вы знаете? Какова судьба созданных ими театральных коллективов (*самостоятельная работа*).
10. Когда заговорила в отечественном искусстве «русская тема»? Кто стоял у истоков процесса возвращения культурной памяти?
11. Что роднит творчество писателей-«деревенщиков» с музыкой Г.В. Свиридова?
12. Расскажите о творчестве И.С. Глазунова.
13. Что выделяет Четырнадцатую симфонию Д.Д. Шостаковича среди произведений искусства 60-х гг.?

# Тема 18

---

## Противоречия в отечественной художественной культуре последних десятилетий XX в.



Так молюсь за Твоей Литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

*А.А. Ахматова*

Я ветвь меньшая от ствола России,  
Я плоть ее, и до листвы моей  
Доходят жилы, влажные, стальные,  
Льняные, кровяные, костяные,  
Прямые продолжения корней.

*А.А. Тарковский*

Уже в конце 60-х гг. отечественная художественная культура стала освобождаться от иллюзий построения коммунизма. Ее творцы, как и большая часть советского общества, все отчетливей осознавали лживость официальных лозунгов, а в слова Н.С. Хрущева о том, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме», сказанные на XXII съезде КПСС, вообще мало кто верил. «Болезненное двоемыслие» — так можно назвать психологическую атмосферу 70—80-х гг., когда люди, с одной стороны, произносили заученные политические лозунги, а с другой — в узком кругу, где-нибудь на кухне, ловили запрещенные и специально заглушаемые «вражеские голоса»<sup>1</sup> в надежде получить правдивую информацию о политическом и экономическом состоянии страны. Уже упомянутые судебные процессы над писателями А.Д. Синявским, Ю.М. Даниэлем, И.А. Бродским стали одной из причин рождения так называемого диссидентства — общественного движения, получившего свое название от латинского слова *dissidens*, что означает «несогласный», «инакомыслящий». Способы оздоровления советского общества, все более скатывающегося к застою, каждый из диссидентов видел по-своему. Наиболее мощным интеллектуальным накалом отличались позиции двух крупнейших деятелей XX столетия — А.Д. Сахарова и А.И. Солженицына.

Напомним, что физик-теоретик, один из создателей водородной бомбы академик **Андрей Дмитриевич Сахаров (1921—1989)** в трактате «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» (1968) впервые заговорил о необходимости сближения СССР с западными странами как альтернативе гибели всего человечества в атомной войне. Сахаров обосновал концепцию конвергенции — «процесса плюралистического изменения капиталистического и социалистического общества», цель которого заключается в создании некоей «гибридной» общественной социальной системы, эффективной

---

<sup>1</sup> «Вражескими голосами» в то время принято было называть радиостанции Запада, вещавшие на русском языке (например, «Голос Америки» или «Свобода»).

с экономической точки зрения (что предполагает, например, рынок и конкуренцию производителей), но при этом социально справедливой и экологически ответственной.

По-иному видел будущее нашей страны выдающийся писатель **Александр Исаевич Солженицын** (р. 1918). В цикле статей «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», «Жить не по лжи», «Образованщина», в «Письме вождям Советского Союза» он предрекал крах социализма и предлагал России вернуться к традиционным нормам народной жизни, которые испокон веков определяли своеобразие и величие ее облика (например, приоритет духовных ценностей над материальными благами). Дальнейший ход событий показал, что и Сахаров, и Солженицын пророчески предсказали доминантные идеи, обусловившие формирование противоречивого облика отечественной культуры в переломный этап ее исторического развития конца XX в.<sup>1</sup>

С периодом «отката оттепели» совпало творчество тех писателей, режиссеров, композиторов, живописцев, скульпторов, чья молодость была овеяна иллюзиями «шестидесятничества». Эта «закваска» не пропала даром, и «глоток свободы» дал великолепные художественные результаты. Особым разнообразием отличалась **литературная жизнь**. А.И. Солженицын, И.А. Бродский, Ю.В. Трифонов, Ч. Айтматов, В.В. Быков, В.П. Астафьев, В.О. Богомолов, А.В. Вампилов, В.П. Аksenov, В.Н. Войнович, А.И. Гельман, Э.С. Радзинский — далеко не полный перечень писателей, чьи сочинения, изданные в официальной печати или в «самиздатских» вариантах, получили широкое распространение в обществе, помогая ему освобождаться от «магии простоты» марксистских ответов на все вопросы бытия. Думается, что для писателей и драматургов тех лет, как некогда для их предшественников XIX в., открылась уникальная возможность стать «учителями» своего народа, жаждущего услышать свежее слово правды о мире и человеке. Конечно, далеко не все авторы смогли (или захотели) нести эту сложную и опасную ношу. Среди тех, кто не убоился стать «пророком в своем Отечестве» — А.И. Солженицын.

Читатели СССР впервые услышали это имя в связи с публикацией (в ноябрьской книжке за 1962 г. журнала «Новый мир») рассказа

---

<sup>1</sup> Труды Солженицына и Сахарова были опубликованы в нелегальной диссидентской журналистике (так называемом «самиздате») и за рубежом (так называемом «тамиздате»).

«Один день Ивана Денисовича», вызвавшего неожиданной для многих «лагерной правдой» настоящее потрясение умов. Солженицын вошел в литературу со своей выстраданной жизненной позицией бывшего «зэка» и твердыми творческими принципами, подрывающими самую суть социалистического реализма. Всю мощь своего писательского таланта и проповеднический дар мастер направил на то, чтобы поведать людям об истинной картине той страшной беды, что постигла русский народ с приходом к власти большевиков. Апокалиптическая картина послереволюционной истории, открывшаяся на страницах крупных сочинений Солженицына («Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное колесо») окончательно развеяли иллюзии насчет «реального социализма» и показали: на совести большевистского режима десятки миллионов безжалостно загубленных жизней собственных граждан. Писатель был уверен, что рассказать о судьбе тоталитарной России XX в. средствами «чистого искусства», основанного на художественном вымысле, невозможно. И он создал на страницах своих книг особый художественный мир, соединяющий строгость изложения ученого-историка, эмоциональность и страстность публициста и глубину писателя-моралиста. Самое же главное: произведения Солженицына призывают не только к гневному осуждению палачей и не только к запоздалому покаянию. Во главу угла писатель ставит «человеческое измерение» в его христианском вневременном понимании. Запоминаются слова одного из героев повести «Раковый корпус», который на пороге смерти неожиданно духовно прозревает: *«А иногда я так ясно чувствую: что во мне — это не все я. Что-то уж очень есть неистребимое, высокое очень! Какой-то осколочек мирового духа»*. О чем бы ни размышлял писатель, удостоенный Нобелевской премии, каждое его слово говорит о смелом, бескорыстном служении высоким нравственным идеалам, возврату которых в сознание соотечественников посвящены все его творения.

«Постоттепельный» общественный застой определил основную «родовую» черту советской драматургии — ее глубокий драматизм, а нередко и неприкрытый пессимизм. По-прежнему с театральных подмостков не сходил образ В.И. Ленина, которому старались придать большую психологическую достоверность и отмежевать вождя мирового пролетариата от реальных результатов и «искажений» революции 1917 г. (публицистические пьесы М.М. Шатрова «Так победим», «Дальше, дальше, дальше...»). Однако подавляющее большинство



драматургов демонстрировали более зрелое понимание общественной ситуации и пытались найти легальные способы общения со зрителем по остро звучащим нравственным проблемам. В числе театральных постановок, получивших общественный резонанс, пьесы А.И. Гельмана «Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся», иронические трагикомедии Г.И. Горина об инакомыслящих личностях «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», драматические меннипеи<sup>1</sup> Э.С. Радзинского «Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки» и др.

«Автопортрет “шестидесятников” — так можно назвать творческое наследие **Александра Валентиновича Вампилова** (1937—1972), автора четырех больших и трех одноактных пьес, трагически погибшего на Байкале в возрасте 35 лет. Сибирский драматург сделал то, что удалось немногим: создал «вампиловскую трагикомедию», раскрывающую мироощущение наследников «оттепели», цинично обманутых в своих притязаниях на свободу. Горькая правда его сочинений («Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске» и др.) была нужна далеко не всем. По поводу негативных оценок своего самого известного детища — пьесы «Утиная охота» (1971) драматург говорил: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы — вот такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели писали о “потерянном поколении”. А разве в нас не произошло потерь?»

В отечественной прозе 70—80-х гг. наметились несколько тенденций. Выделим основные.

Явное несовпадение реальной жизни (повсеместные очереди, нехватка товаров первой необходимости и др.) с ее официальной, ее положительной оценкой в газетах и телевизионных программах породило гротескную литературу, высмеивающую фантомы одряхлевшей социальной системы, абсурдной с точки зрения здравого смысла. Уже упоминалось о причудливо-комических образах песенного творчества бардов-«шестидесятников», но сфера литературного гротеска была значительно шире. Социально-психологическую гротесковую линию литературы развивает пародийная повесть В.П. Аксенова «Затоваренная бочкотара». В неприкрыто-карнавальном виде предстает советская действительность в знаменитой дилогии В.Н. Войновича «Жизнь и

<sup>1</sup> Меннипея — жанр литературы, свободно соединяющий серьезность и комизм, философские рассуждения и сатирическое осмеяние, фантастику и реализм и др.

необыкновенные приключения солдата Ивана Чонкина», названной автором «романом-анекдотом в пяти частях». Парадоксальные ситуации, ошибки, увенчания-развенчания, разного рода перевертыши — все это составляет основу ярко фольклорной красочной поэтики диалогии, где в нелепой личине живут атрибуты и символы сталинского тоталитаризма.

На другом полюсе культурных исканий оказалась серьезная «интеллектуальная проза», тесно связанная с традиционными мотивами русской литературы. Писатели этого направления упорно искали ответ на вопрос: что же представляет собой человек, жизнь которого трагически исковеркана эпохой тоталитаризма? Может ли он противостоять злу, сохранить себя как личность, влиять на собственную судьбу? Иначе говоря, предметом тщательного психологического анализа «интеллектуальной прозы» стал внутренний мир человека, раздираемого борениями добра и зла. Здесь можно вспомнить «Факкультет ненужных вещей» Ю.О. Домбровского, «Не стреляйте в белых лебедей» Б.Л. Васильева, «Дом на набережной» Ю.В. Трифонова, «И дольше века длится день» («Буранный полустанок») Ч. Айтматова, «Дожить до рассвета» В.В. Быкова и др. Близки этому направлению научно-фантастические сочинения братьев А.Н. и Б.Н. Стругацких, насыщенные технократическими утопиями: «Понедельник начинается в субботу», «Трудно быть богом», «Пикник на обочине», многозначный философский смысл которого был блистательно интерпретирован режиссером А.А. Тарковским в фильме «Сталкер».

Отражением устремленности некоторых авторов к ценностям и достижениям западной культуры стала литература **русского постмодернизма**. Вспомним, что в странах Европы и в США постмодернизм был ответом на кризис всех общественных теорий и утопических идеологий. Он отверг основополагающие понятия реалистической эстетики, поскольку художники-постмодернисты были уверены: нет универсальной правды о человеке и его бытии, но есть великое множество «правд», явленных в пределах тех или других культурных языков. Как пишут современные исследователи: *«Важнейшая из постмодернистских стратегий может быть представлена как диалог с хаосом. В принципе, постмодернизм продолжает искания модернизма. Но если в модернизме хаосу жизни был противопоставлен космос творчества, искусства, культуры, то постмодернизм начинается с убеждения в том, что любая, даже самая возвышенная,*

*модель гармонии мира не может не быть утопией. А утопия неизбежно стремится трансформировать реальность с помощью идеала или идеологии и, следовательно, порождает симуляцию реальности: пример коммунистической утопии не оставлял никаких иллюзий на этот счет. Симуляция же уничтожает реальность, оставляя пустоту и хаос. Но хаос... состоит из осколков различных языков культуры, языков гармонии, которые звучат вразнобой, прерывая друг друга, и с которыми писатель-постмодернист вступает в диалогические отношения»<sup>1</sup>.*

В отечественной литературе конкретным выражением этой эстетики стали образы, порожденные ситуацией авторской игры с чужими идеями и текстами. Для постмодернистских сочинений характерны парадоксальные компромиссы между жизнью и смертью, фантазией и реальностью, низменным и возвышенным, глумлением и патетикой («Пушкинский дом» А.Г. Битова, «Москва-Петушки» В.В. Ерофеева, «Школа для дураков» С. Соколова, рассказы Т.Н. Толстой, повести В. Пелевина и др.).

Времена не выбирают,  
В них живут и умирают.  
Большей пошлости на свете  
Нет, чем клянчить и пенять,  
Будто можно те на эти,  
Как на рынке поменять...

Эти стихи А.С. Кушнера в свое время признавали декларацией новой поэтической школы 70-х гг., рожденной под влиянием акмеизма и неоклассицизма «серебряного века». В числе наиболее ярких поэтов, запечатлевших в своих сочинениях «диалог культур», прошлого и настоящего, — А.А. Тарковский, Л.С. Самойлов, Б.А. Ахмадулина, С.И. Липкин и др.

Венчает русскую поэзию конца XX в. творчество **Иосифа Александровича Бродского (1940—1996)**. О своей культурной миссии в Нобелевской речи в 1987 г. поэт сказал так: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точнее, пугающем своей опустошенностью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно,

<sup>1</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. М., 2001. Кн. 2. С. 259.

мы стремились к созданию эффекта непрерывности культуры, к восставлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся таковым современным содержанием... и выбор этот был опять-таки эстетический, а не нравственный».

Символом художественного мира Бродского является пустота. Именно в нее, во мрак, в полную безнадежность он нередко погружает своего героя, который в мучительных поисках и блужданиях постепенно осваивает окружающие его хаос и абсурд. Это движение может неожиданно привести к чуду преображения, когда тьма превращается в свет, а человек обретает ощущение гармонии со Вселенной:

Пустота. Но при мысли о ней  
Видишь вдруг как бы свет ниоткуда.  
Знал бы ирод, что, чем он сильней,  
Тем верней, неизбежнее чудо.  
Постоянство такого родства —  
Основной механизм Рождества.  
(«24 декабря 1971 года»)

Столь же разнообразным, как и литература, было **музыкальное искусство 70—80-х гг.** В 1975 г. завершил свой жизненный путь великий композитор Д.Д. Шостакович. Его последняя симфония — Пятнадцатая — выделяется необыкновенной ясностью и искренностью образов. В отличие от предыдущих сочинений композитора в Пятнадцатой нет ни публицистичности, ни скрытой сложной метафоричности. Ее музыка, наполненная личными воспоминаниями и воспринимается как своеобразное ассоциативное погружение в «унесенные ветром» годы...

Обобщая все ранее сказанное о творчестве Д.Д. Шостаковича, подчеркнем: обличая социальное зло, защищая личность как высшую ценность бытия, композитор во многих своих произведениях возвысился до уровня крупного деятеля русской и мировой культуры, сумевшего в жестких условиях тоталитаризма отстаивать идеалы человечности, милосердия, справедливости.

В последние десятилетия XX в. заслуженным успехом у слушателей пользовались сочинения композиторов более молодого поколения — А.П. Петрова, С.М. Слонимского, А.Я. Эшпая, Н.И. Пейко,

Р.К. Щедрина, позднее — В.А. Гаврилина, раскрывающие общечеловеческие представления о нравственности, счастье, красоте, правде и лжи, добре и зле. Новую струю в отечественную музыкальную жизнь вносят молодые композиторы-новаторы, отразившие «диссидентское начало» в музыкальном искусстве, — А.Г. Шнитке, Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина.

**Альфреда Гарриевича Шнитке (1934—1998)** причисляют к непосредственным последователям Д.Д. Шостаковича. Автор симфоний, кантат, концертов для различных инструментов с оркестром, концерто грассо<sup>1</sup>, камерно-инструментальных сочинений, музыки к кинофильмам, Шнитке всем своим творчеством доказывал универсальность мировой культуры, раскрывающейся в разных своих ипостасях, но вместе с тем единой. В его сочинениях, подобно поэзии постмодернизма, переплетаются «голоса» разных эпох и разных культурных языков. Переосмысление ценностей, накопленных культурой за многовековую историю своего развития, делает музыку композитора своеобразной «энциклопедией» мировосприятия человека, живущего в конце XX столетия.

Одним из самых популярных произведений Шнитке является *Concerto grosso № 1* для двух скрипок, клавирина, подготовленного фортепиано и струнных (1977)<sup>1</sup>. Музыка концерта заставляет задуматься о хаосе, разрушении и смерти, царящих в окружающем мире.

Во всех областях советской **исполнительской культуры** начиная с 60-х гг., произошла естественная смена поколений. Ушли из жизни великие пианисты Г.Г. Нейгауз, А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг, В.С. Софроницкий, знаменитый виолончелист С.М. Козолупов. Но сложившаяся еще в дореволюционное время и укрепившаяся в XX в. система музыкального образования работала без сбоев и оставалась, по сути, лучшей в мире. Среди блистательных имен последней трети XX в. можно выделить и корифеев, и талантливую молодежь, продолжающую концертную деятельность (пианисты С.Т. Рихтер, М.В. Юдина, Э.Г. Гилельс; виолончелисты Н.Н. Шаховская, Н.Г. Гутман, М.Л. Ростропович; скрипачи И.С. Безродный, Э.Д. Грач, В.В. Третьяков, Г.М. Кремер; симфонические дирижеры

---

<sup>1</sup> *Concerto grosso* (кончёрто грóссо) — жанровая разновидность инструментального концерта, основанная на «соревновании» всего оркестра и группы оркестрантов. Сложилась в Италии в XVII в. (см. учебник «Мировая художественная культура» для 10 класса).



Е.А. Мравинский, К.П. Кондрашин, Ю.З. Темирканов, Г.Н. Рождественский, Е.Ф. Светланов и другие). В 70—80-е гг. начинают активно формироваться камерные оркестры, руководимые известными молодыми исполнителями — В.Т. Спиваковым, Ю.А. Башметом и др. Возрождению утерянных традиций фортепианного дуэтного исполнительства способствует прекрасный дуэт Е.Г. Сорокиной и А.Г. Бахчиева.

Столь же блистательными успехами отмечено отечественное **балетное искусство**. В Большом театре с неизменным успехом осуществлял свои постановки хореограф Ю.Н. Григорович. На сценах Москвы, Ленинграда, Перми и других городов страны раскрылись таланты артистов и хореографов: М.М. Плисецкой, М.Э. Лиепы, В.В. Васильева, Е.С. Максимовой, Н.А. Бессмертной, Н.В. Тимофеевой, М.Л. Лавровского, Н.В. Павловой, В. Гордеева, Л.И. Семеняки и др.

60—70-е гг. стали точкой отсчета в развитии нового мощного пласта отечественной художественной культуры — **молодежных массовых музыкальных жанров**. Напомним, что до 60-х гг. абсолютным «монополистом» в сфере эстрадной музыки была советская массовая песня. Она пользовалась вниманием и поддержкой властей, была любима народом. К тому же на песню всегда возлагали особые надежды в деле воспитания подрастающего поколения в духе советского патриотизма и преданности партии. В этой области работали талантливые композиторы, создавшие немало прекрасных образцов песенного жанра. Достаточно вспомнить «С чего начинается Родина...», «Огромное небо» О.Б. Фельцмана на стихи Р.И. Рождественского; «Я люблю тебя, жизнь» Э.С. Колмановского на стихи К.Я. Ваншенкина; «Песня о далекой родине» М.Л. Таривердиева на стихи Р.И. Рождественского; «Я шагаю по Москве» А.П. Петрова на стихи Г. Шпаликова; «Нежность» А.Н. Пахмутовой на стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова и многие другие. В то время на эстраду все чаще начинают выходить не просто исполнители, а «звезды» (правда, сам термин вошел в обиход позднее). Эта тенденция приобрела устойчивый характер с рождением «первой советской звезды» — А.Б. Пугачевой.

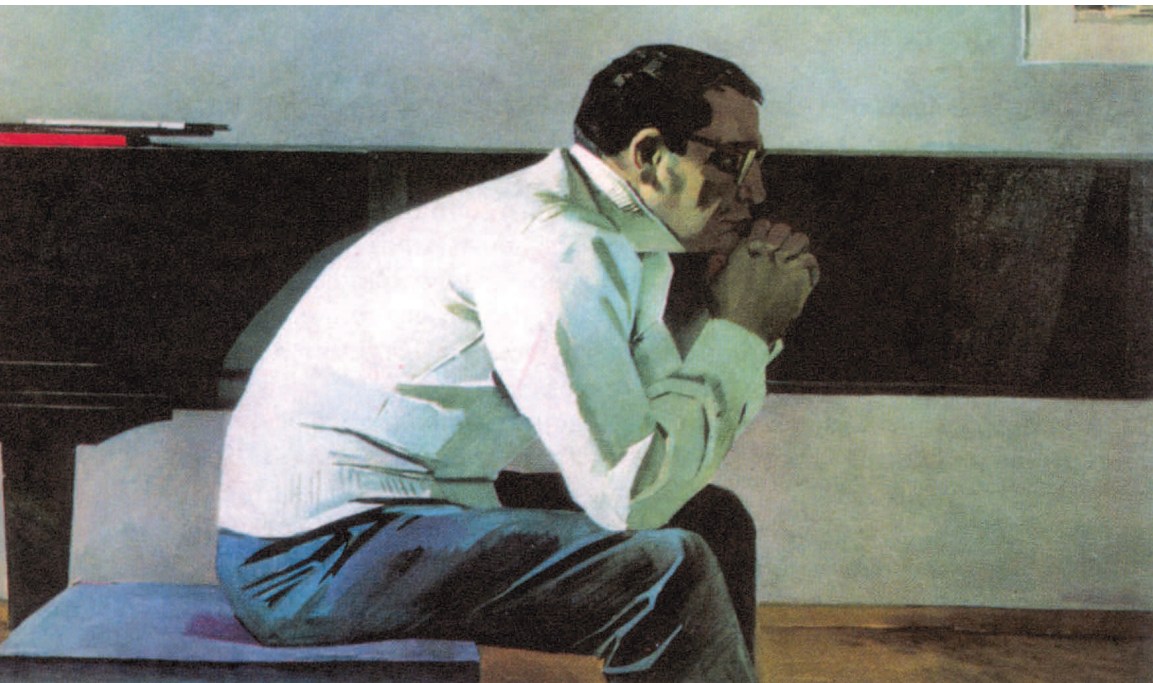
И все же эстрадная песня не могла заполнить того «вакуума», что образовался в связи с огромным интересом советской молодежи к западным поп- и рок-жанрам. Становление отечественной **рок-музыки** проходило в жестоком противостоянии с партийно-комсомольской бюрократией, официальной прессой, деятелями культуры старшего

поколения. Среди основных причин подобного неприятия была убежденность в «чужеродности» советского рока, его подражательности «буржуазным образцам». Однако эти упреки были беспочвенны. Как раз в момент своего рождения отечественная рок-музыка являлась достаточно самобытной и самостоятельной, смыкаясь с авторской песней. Достаточно назвать таких исполнителей бард-рока, как А.Б. Градский, А. Макаревич, Б. Гребенщиков. В эпоху застойного общественного лицемерия и лживых лозунгов «развитого социализма» рок фактически взял на себя функцию молодежного протеста против мифических идолов большевизма. Уничтожить молодежное рок-движение было невозможно. Под прессом запретов и ограничений рок ушел в подполье, пополнив ряды «андеграунда» и увеличив доходы нелегальных производителей звукозаписей.

Пионерами рока, пробившими себе дорогу на большую эстраду, стали группы «Машина времени» А. Макаревича и «Арсенал» А. Козлова. Позднее возникли многочисленные исполнители, следующие по стопам своих предшественников и сохранившие в своем искусстве поэтически-смысловое начало. Советский рок стремился говорить о наболевших проблемах молодежи, о социальной несправедливости и всеобщей апатии, призывая к обновлению жизни («Кино» В. Цоя).

Однако с начала 80-х гг. на эстраде прочно обосновалась совершенно иная музыка жесткого стиля с характерным названием «хеви метал» («Крузиз», «Ария», «Черный кофе», «Мастер» и др.). Тяжелый рок с его оглушающей громкостью, абсолютизацией отупляющего ритма и отсутствием выразительной мелодики во многом повторял средства выразительности и исполнительскую манеру своих евро-американских прародителей. Он стал своеобразным «ответом» советской молодежи на несправедливость жизни в «мире взрослых». Тяжелый рок был принципиально индифферентен к проблемам социального устройства и «замыкал» своих поклонников на локальные молодежные «субкультурные» идеалы, далекие от традиционных представлений о нравственности.

В этом разделе ничего не сказано об **архитектуре**, что не случайно. К концу столетия этот вид отечественного искусства переживает глубокий кризис. Доказательство сказанному — безликие здания «из стекла и бетона», обезобразившие не только новые жилые кварталы, но и старый центр нашей столицы («Новый Арбат», гостиница «Россия», Дворец съездов в Кремле и др.).



*Т. Салахов. Портрет композитора Кара-Караева*

Аналогичную картину являет **изобразительное искусство**. Талантливые художники той эпохи вынуждены были, следуя канонам социалистического реализма, изображать на своих полотнах колхозников, рабочих, «стройки пятилеток», повторяясь от работы к работе. Лишь немногим удавалось найти свежие темы. Таковы работы мастеров Т. Салахова («Портрет композитора Кара-Караева»), В.Е. Попкова («Воспоминание. Вдовы»), скульпторов Т.М. Соколовой (Портрет Марины Цветаевой), Э.И. Неизвестного (Надгробный памятник Н.С. Хрущеву на Новодевичьем кладбище в Москве), З.К. Церетели (мозаики, витражи, декоративно-игровые скульптуры в Пицунде, Адлере, комплексе «Измайлово» в Москве), А.М. Шилова («Солдатские матери»).

Особое место в современной отечественной живописи занимает **Михаил Михайлович Шемякин** (р. 1943). В 1971 г. художник вынужден был покинуть СССР, обосновавшись сначала в Париже, а затем в Нью-Йорке. Его работы, насыщенные выразительной экспрессией,



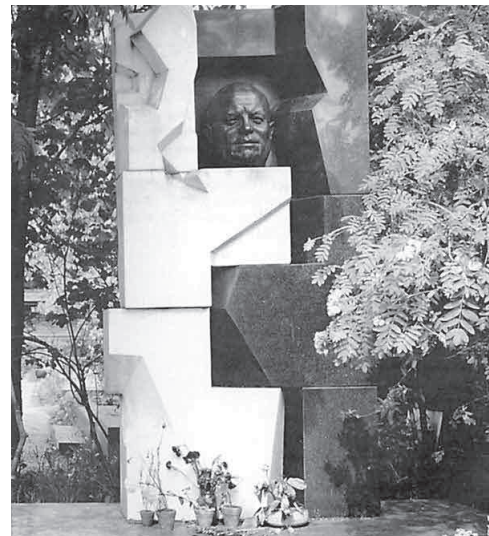
выполнены в смешанной технике (портрет Б.Ф. Нижинского, 1988; серии: «Туши с натюрмортом», 1986; «Мясник», 1987). Известность получили серии литографий «Чрево Парижа» (1977), иллюстрации к балетам И.Ф. Стравинского (1989) и к произведениям В.С. Высоцкого (1991). В начале 1990-х гг. Шемякин создал оригинальный памятник Петру Первому в Санкт-Петербурге.

Как уже говорилось, мир художественного творчества и мир тоталитарной политизированной общественной системы не могли не соприкоснуться. Вследствие этого в 70-е гг. начинается массовый отток деятелей культуры из СССР. Покинули пределы страны писатели А.И. Солженицын, В.П. Аksenov, Г.Н. Владимов, В.Е. Максимов, В.П. Некрасов, поэт И.А. Бродский, режиссер Ю.П. Любимов, дирижер К.П. Кондрашин, скрипачи Н.Е. Школьникова, О.В. Крыса, скульптор Э.И. Неизвестный, кинорежиссер А.А. Тарковский, виолончелист М.Л. Ростропович, певица Г.П. Вишневская и многие, многие другие композиторы, писатели, дирижеры, художники, музыканты, режиссеры, солисты балета, хореографы.

В 80—90-е гг. отход от норм тоталитарной жизни оказался куда более трудным, чем представлялось творческой интеллигенции. С приходом свободы средств массовой информации экраны телевизоров и радиоэфир заполонила низкопробная масс-продукция американского и южноамериканского образца. Фильмы ужасов и боевики, насаждающие в качестве нравственной нормы культ силы, а в качестве духовной свободы — сексуальную распущенность, стали обычным культурным «бытом» новой России. Произведения клас-



*М.М. Шемякин. Из серии «Петербургские карнавалы»*



*Э.И. Неизвестный. Надгробие Н.С. Хрущева на Новодевичьем кладбище в Москве*

сического искусства, а в особенности сочинения современных авторов, кроме продукции рок-музыки, не выдерживают конкуренции с агрессивной пошлостью рекламы и видеоклипов.

Более справедливым оказалось отношение к наследию, запрещенному в СССР. Так называемая «горбачевская перестройка» и «гласность» позволили вернуть в лоно отечественной художественной культуры огромный слой литературных сочинений, ранее неизвестных читателям. Назовем лишь некоторые из них: «Окаянные дни» И.А. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Мы» Е.И. Замятина, «Собачье сердце» М.А. Булгакова, «Реквием» А.А. Ахматовой, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака, «Жизнь и судьба» В.С. Гроссмана, «Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына, «По праву памяти» А.Т. Твардовского, «Дети Арбата» А.Н. Рыбакова и др. Были опубликованы и сочинения, созданные писателями «России за рубежом»: В.В. Набокова, Вл.Ф. Ходасевича, И.А. Бродского, В.Н. Войновича, А.Т. Гладилина и др.

Главным достижением в жизни России на рубеже столетий стало возвращение исторической памяти народа, его высоких христианских традиций. В конце 80-х гг. в связи с празднованием знаменательной даты — 1000-летия Крещения Руси в российскую культуру вновь вошли ценности православной религии. С этого времени наблюдается интенсивное возрождение русского духовного наследия, восстанавливаются церкви и монастыри, пастырское слово стало звучать в средствах массовой информации. Символ этих перемен — вновь возведенный храм Христа Спасителя в Москве.



## ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Кто из деятелей отечественной культуры наиболее полно отразил «западнические» и «русофильские» позиции в 70-е гг. XX в.? Почему эти позиции были одинаково неприемлемы для правящей партийной элиты?
2. Какие сочинения А.И. Солженицына развеяли иллюзии относительно «реального социализма»? Составьте сообщение: «“Лагерная” тема в отечественном искусстве второй половины XX века».
3. Охарактеризуйте основные тенденции в советской литературе и драматургии периода «застоя». Что стало с теми мастерами искусств, кто верил в необратимость «оттепели»?
4. Расскажите об «интеллектуальной прозе» 70-80-х гг. (*повторение изученного в курсе литературы*).
5. Составьте рассказ о киноискусстве 70-90-х гг. XX в. (*самостоятельная работа*).
6. Как представлен феномен социального зла в музыкальном искусстве (на примере творчества А.Г. Шнитке), в поэзии (на примере творчества И.А. Бродского)?
7. Почему многие музыканты-исполнители покидали СССР?
8. Чем можно объяснить несоответствие «застойной» экономической жизни страны и бурного расцвета исполнительства — музыкального, балетного?
9. Расскажите, какие песни «застойных» лет вам наиболее близки.
10. Какова судьба молодежной рок-музыки в нашей стране?
11. Почему сегодня трудно говорить о «достижениях» советской архитектуры «застойных» лет?
12. Расскажите, какие тенденции характерны для отечественной художественной культуры 90-х гг. XX в. Можно ли говорить о возрождении в художественном творчестве России духовного начала? Почему?

# Литература

1. *Алпатов М.В.* Немеркнувшее наследие. М., 1990.
2. *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. В 2 т. и 5-ти кн. М., 1980.
3. В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией. М., 1997. Состав. Н.Г. Федоровский.
4. *Гнедич П.П.* Всемирная история искусств. М., 1996.
5. *Гуревич Е.Л.* Западноевропейская музыка в лицах и звуках. М., 1994.
6. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств: В 2 кн. М., 1985.
7. *Ермохонова Л.Г.* Мировая художественная культура. М., 1998.
8. Западное искусство. XX век. Современные искания и культурные традиции. М., 1997.
9. Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. М., 2000.
10. «... Из русской думы». Изд. в 2 т. М., 1995 / Сост. Ю.И. Селиверстов.
11. *Ильина Т.В.* История искусств. Русское и советское искусство. М., 1989.
12. История зарубежного искусства / Под ред. М.Т. Кузьминой и Н.Л. Мальцевой. М., 1980.
13. История зарубежного театра: В 4-х ч. / Под ред. А.Г. Образцовой. М., 1981.
14. История русского и советского искусства / Под ред. Д.В. Сарабьянова. М., 1979.
15. *Коллиер Дж.* Становление джаза. М., 1984.
16. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. В 3-х кн. М., 2001.
17. Мир русской усадьбы. Отв. ред. Л.В. Иванова. М., 1995.
18. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.
19. *Нестьев И.В.* Дягилев и музыкальный театр XX века. М., 1994.
20. *Полевой В.М.* Искусство XX века. 1901—1945. // Малая история искусств. М., 1991.
21. Популярная художественная энциклопедия. В 2 т. М., 1986.
22. *Рапацкая Л.А.* Искусство «серебряного века». М., 1996.
23. *Рапацкая Л.А.* История русской музыки. От Древней Руси до «серебряного века». М., 2001.
24. *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. М., 2002.
25. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
26. *Рогинская Ф.С.* Товарищество передвижных выставок. — М., 1989.
27. Русская живопись XIV—XX веков. М., 2001. Энциклопедия / Под ред. Т.В. Калашниковой.
28. Русская музыка и XX век / Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Ред.-сост. М. Арановский. М., 1997.
29. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 2000.
30. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 2001.
31. *Соколов А.С.* Музыка вокруг нас. М., 1996.
32. *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984.
33. Творческие портреты композиторов: Популярный справочник. М., 1990.
34. Типология русского реализма второй половины XIX века. Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М., 1979.
35. 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников / Сост. Н.Н. Акопова и В.В. Бережков. М., 1987.
36. Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшин. М., 1993.
37. Храм Христа Спасителя в Москве. Автор текста Е.И. Кириченко. / Сост. З.А. Иванова. М., 1992.
38. Шедевры мирового оперного искусства. История создания. Либретто. Киев, 1993.
39. Энциклопедия литературных героев. М., 1997.
40. *Яворская Н.В.* Современная французская живопись. М., 1977.