

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.007-042>

Научная статья

Origin article

Панорама столетий
Авторский цикл

Panorama of Centuries
Authorial Cycle

**Постромантизм
(вторая половина XIX века).
Ареал позитивизма**

**Postromanticism
(Second Half of the 19th Century).
The Area of Positivism**

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

Abstract. The essence of the series of essays published by the magazine is that with the utmost conciseness of presentation, it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in general both from the point of view of the overall historical process and in relation to the various arts (literature, the fine arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization of national schools and the division into the separate arts with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are examined in their respective stages: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque period, the Enlightenment, Romanticism, Postromanticism, the first, second and third Modernist periods, the Postmodern trend, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture.”

Ключевые слова:

мировой художественный процесс,
основные исторические периоды,
Постромантизм

Keywords:

the global art process,
the main historical periods,
Postromanticism

Для цитирования:

Демченко А.И. Постромантизм (вторая половина XIX века). Ареал позитивизма // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 7–42. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.007-042>

For citation:

Demchenko A.I. Postromanticism (Second Half of the 19th Century). The Area of Positivism. *ICONI*. 2022;(2):7-42. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.007-042>

В последнее время всё активнее дискутируется вопрос о существенном различии того, что происходило в художественной сфере двух полустолетий XIX века. И если за его первой половиной с полным основанием сохраняется обозначение Романтизм, то за второй его половиной всё настоятельнее закрепляется определение Постромантизм, что подразумевает коренное отличие происходившего в искусстве этих двух исторических измерений. В связи с подобной постановкой вопроса активно утверждается сама по себе дефиниция *Постромантизм* с сопутствующим этому осмыслением трансформации принципов Романтизма в соответствующем направлении [1; 2]. С наибольшей интенсивностью данный процесс происходит в литературоведении [3; 4;]. В других видах искусствознания исследовательская мысль чаще всего замыкается на более узкоспециальной проблематике, но и здесь намечаются новые горизонты изучения [5; 6; 7; 8]. Естественно, что при этом художественная практика самым широким образом связывается с ключевыми парадигмами данного периода, а именно с реализмом [9; 10; 11] и позитивизмом [12; 13].

Весь XIX век нередко называют веком Романтизма. В какой-то степени это дей-

ствительно так. Его вторая половина непосредственно наследовала первой половине столетия. Однако в это время произошло перемещение акцентов в сторону того, что в искусстве обычно именуют *реализмом*. На передний план выдвигается объективное, общезначимое, и в целом всё в художественном творчестве становится более сдержанным и уравновешенным, прояснённым и гармоничным.

Оттесняемый на периферию художественного процесса, романтический образ мышления продолжил своё существование, но чаще всего — трансформируясь в разного рода *романтику* как смягчённое выражение романтической настроенности (представим себе, к примеру, приключенческие романы таких авторов, как *Жюль Верн* и *Марк Твен*) либо в форме отдельных, эпизодических вспышек романтической образности.

Сразу же приведём совершенно характерный пример. *Иоганнес Брамс* (1833–1897), крупнейший немецкий композитор этого времени, в начале творческого пути получил горячую поддержку и «благословение» выдающегося романтика первой половины XIX века Роберта Шумана и деятельно развивал его традицию в новых исторических условиях, однако



преобразуя её в плане более объективно-художественного высказывания.

И только изредка в его произведениях проявлялись сходные с музыкой Шумана черты повышенной экспрессии и сугубо субъективной эмоциональности. Но даже в таких случаях слух без труда улавливает, что его предшественник подобного написать не мог — при внешнем сходстве внутренние «координаты» средств и форм воплощения существенно изменились. В качестве совершенно характерного образца можно привести **Рапсодию для фортепиано соль минор (ор. 79, № 2)**.

Пожалуй, самое важное в происшедших переменах состояло в следующем: если в первой половине XIX века романтическое воспринималось как общераспространённое, типичное, то теперь, во второй половине столетия, оно выглядело скорее как локальное, специфичное, приобретая порой характер аномалии, то есть своего рода отклонения от нормы.

Обратимся с этой точки зрения к роману **Фёдора Достоевского (1821–1881) «Преступление и наказание» (1866)**. Главный герой, Раскольников, ведёт себя подчас как человек, находящийся на грани патологии. Для её проявления характерны болезненные крайности. Это чрезвычайно противоречивый и сложный характер, в котором *«столько злобного презрения уже накопилось»*.

Даже читая трогательное письмо любящей матери, когда поначалу *«лицо его было мокро от слёз»*, он постепенно переходит в иное состояние, так что под конец лицо его *«было бледно, искривлено судорогой, и тяжёлая, жёлчная, злая улыбка змеилась по его губам»*.

Он совершенно некоммуникабелен, высокомерен, ставит себя выше других.

Действительно, Раскольников полон сознания своей исключительности, увлечён моралью «сверхчеловека» и, чтобы убедить себя в возможности пренеб-

речь законами для всех, идёт на убийство старухи-ростовщицы.

Это с одной стороны. А с другой — у этого мизантропа случаются приступы остро выраженного человеколюбия, ему свойственно горячее сочувствие к обездоленным, готовность принять самое живое участие в их горе, вступить за них.

Парадоксальность его природы и в том, что он может смертельно обидеть самого близкого человека, возненавидеть его, а к сирым и обиженным судьбой испытывает какую-то болезненную привязанность. Это можно услышать в рассказе Раскольникова о девушке, на которой он предполагал жениться, если бы не помешала её смерть.

Конечно же, это сфера романтических проявлений, но опять-таки совсем иных в сравнении с тем, что было в первой половине XIX века. То есть романтические формы художественного выражения приобретали те качества, которые были прежде просто немыслимы.

Совершенно осязаемые свидетельства тому находим в изобразительном искусстве. Начнём с пейзажной живописи, к которой будем возвращаться многократно, поскольку никогда ещё не приобретала она такой значимости и именно в то время пережила свой высший расцвет. Определяющей причиной этого расцвета было стремление художников второй половины XIX века воссоздать *реальную* среду обитания *реального* человека. Но возникали и сугубо романтические ракурсы видения этой среды.

Совершенно новый и особый тип представлений о мире природы выдвинул в своих пейзажах **Архип Куинджи (1841–1910)**. Он словно задался целью показать в привычном для глаза соотечественника нечто неожиданное, исключительное. И ему удавалось поразить своих современников. Поражает это и сегодня. Хотя, к сожалению,

краски на полотнах Куинджи очень поблели в сравнении с тем, что было когда-то.

Для примера обратимся к картине «**Ночь на Днепре**» (1880), где, казалось бы, изображены просто река и обыкновенные мазанки (украинские побелённые избы) на берегу, просто небо и луна. Но при этом «просто» — какое огромное, высокое небо и в каком разрыве облаков плывёт луна! Какая ослепительная гладь раскидистой водной ленты и какими кострами полыхают освещённые стены мазанок!

Конечно же, романтичен сам выбор ситуации: ночь, лунный свет. Но особенно романтична трактовка избранного изобразительного сюжета: лик луны, резко выделенная полоса холодного света на речной глади среди обступающего мрака и тёплый, такой «домашний и уютный» свет в окне избёнки, а также чрезвычайная раздвинутость пространства, безмерность просторов порождают впечатление едва ли не космизма масштабов.

Куинджи прославился главным образом украинскими пейзажами, однако нечто особенное, непривычное он умел высветить и в природе средней полосы России. Этого он добивался, как всегда, благодаря использованию необычайно ярких красок, резких цветовых контрастов и исключительно интенсивных световых эффектов (одна из картин художника получила весьма показательное с этой точки зрения название — «Зима. Пятна света на крышах хат»).

В сугубо русском полотне «**Берёзовая роща**» (1879) главное состоит, пожалуй, в резко поданном контрасте света и тени. Ослепительный свет центрального участка картины соседствует с донельзя затенённым его окружением, так что создаётся впечатление одновременного сочетания полудня и полуночи. Романтическое своеобразие хорошо ощу-

тимо и в обрисовке контура деревьев, в том числе обращает на себя внимание неожиданный диагональный наклон берёзы в центре.

К выразительным ресурсам романтического толка искусство второй половины XIX века обычно обращалось именно тогда, когда требовалось отобразить нечто из ряда вон выходящее: портретировать натуру особого типа, обрисовать экстремальную ситуацию или воплотить некую символическую идею.

Время от времени подобная потребность возникала и у сугубых, «сто процентных» реалистов, что произошло, к примеру, в картине **Ильи Репина** (1844–1930) «**Иван Грозный и сын его Иван**» (1885).

Образ Ивана Грозного как одной из ключевых фигур русской истории широко вошёл в искусство второй половины XIX века, представители которого пристально всматривались в прошлое, чтобы глубже понять настоящее (вспомним драму Л. Мея «Псковитянка», 1859, одноимённую оперу Н. Римского-Корсакова, 1862, скульптуру М. Антокольского и т. д.).

Россия второй половины XIX столетия дала трёх титанов, которые составляют самые высокие вершины в своих видах искусства — Лев Толстой в литературе, Илья Репин в живописи и Пётр Чайковский в музыке. Второй из них — центральная фигура *реалистической* живописи того времени. Но изредка и он обращался к *романтическим* ракурсам изображения.

Вот и в названном полотне передаётся совершенно исключительная ситуация, и художник акцентирует в личности царя черты патологии: содеяв убийство в припадке безумия, он полон теперь безумного отчаяния. Осознавая ужас непоправимости содеянного (помимо всего прочего, он лишил себя наследника), судорожно обхватив тело умирающего царевича, Иван Грозный



буквально вопиет безумием выпученных глаз (взгляд вперился в пустоту — состояние полного жизненного тупика). Предельную остроту экспрессии усиливает жгучий по цвету поток крови, заливающей центр полотна — мы вспомним о выразительности этого приёма красочного пятна в центре картины, когда речь пойдёт о репинской работе «Арест пропагандиста».

«Апофеоз войны» (1871) — пожалуй, наиболее известная картина самого выдающегося художника-баталиста второй половины XIX века и, вероятно, мировой живописи в целом, каким является **Василий Верещагин** (1842–1904).

В силу избранного пути в искусстве, он вынужден был постоянно наблюдать, чем чреваты любые войны, и создал в этом полотне их ужасающую метафору — неисчислимое множество уносимых ими человеческих жизней. Изображение дополняется мрачной иронией названия картины («Апофеоз войны»).

Идея художественного решения совершенно экстраординарна, но передана она через очень конкретную, физиологически-осязаемую предметность (жуткая пирамида из ощеренных черепов, над которой кружится стая воронья) и отталкивается от реального исторического факта: когда-то по повелению Чингиз-хана насыпали курганы из отрубленных голов побеждённых.

Само собой разумеется, что это — из проявлений символической образности, значимость которой на протяжении второй половины XIX века нарастала (особенно ощутимо во французской поэзии — Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо и др.), подготавливая расцвет символизма на рубеже XIX и XX столетий.

Романтическая или, вернее сказать, романтизированная образность существенные позиции занимала в середине XIX века, поскольку позволяла ярко вы-

разить свойственную данному историческому этапу атмосферу повышенной жизненной активности. В изобразительном искусстве это удавалось превосходно передать в метафорической форме, используя жанры пейзажной живописи.

С точки зрения сказанного показательно название картины ведущего французского пейзажиста второй половины XIX века **Камиля Коро** (1796–1875) «**Порыв ветра**» (около 1865–1870). Гиперболизированно обрисованный *порыв ветра* настолько силён, что даже могучее дерево (оно занимает почти всё полотно) склоняется под его ураганным напором. Но примечательна маленькая фигура женщины с вязанкой хвороста за спиной — вопреки разбушевавшейся стихии она неуклонно продолжает свой путь. Это очень важная смысловая деталь, высвечивающая реалистическую и оптимистическую настроенность времени, а также по-своему служащая возвеличению человека-труженика.

Подобный мотив встречаем и в ряде работ выдающегося русского мариниста **Ивана Айвазовского** (1817–1900). К слову, так же, как в отношении батальной живописи В. Верещагина, есть основания утверждать, что это был наиболее крупный мастер морского пейзажа всех времён и народов.

В его «**Радуге**» (1873) ситуация совершенно ясна: гибель парусника и стремление людей в шлюпке достичь спасительной суши. Сюжет этот чисто романтический — конечно же, кораблекрушение происходит не каждый день. И облик бушующей стихии подаётся в совершенно грандиозном масштабе, а красочные полосы и завихрения в чём-то уже предвосхищают абстрактную живопись.

Смысловое сближение с тем, что только что отмечалось в картине Коро, состоит в столь характерном для второй половины XIX века ярко мажорном акценте.

Несмотря на катастрофичность положения, примечателен свет, наполняющий полотно («*Радуга!*») — оно излучает веру в то, что в конечном счёте всё для этих людей закончится благополучно.

«**Девятый вал**» (1850) как едва ли не самая знаменитая работа этого мастера — во многом аналогична предыдущей по сюжету, теме и художественной идее: человек в борьбе со смертоносными силами природы, что легко проецируется на жизнь как таковую. И вновь полыхающий свет надежды, отмечающий при всём драматизме происходящего безусловно оптимистическую настроенность.

В параллель сказанному можно привести известнейший образец музыки ярко романтического звучания, который вплотную подводит нас к разговору о ситуации середины XIX века — **стретта Манрико** из оперы итальянского композитора *Джузеппе Верди* (1813–1901) «**Трубадур**».

После целого ряда предварительных опытов в области оперы, относящихся к 1840-м годам, то есть ко времени Романтизма, этот композитор создаёт в 1850-е, на выходе во вторую половину XIX века, подряд три оперных шедевра — «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853). В них утверждается новая эстетика, которая, несомненно, соотносится с реалистическими устремлениями. Вместе с тем отдельные страницы названных произведений несут в себе явно романтический художественный заряд, и он связан, как правило, с выявлением энергетики напряжённейших преодолений.

Так и стретта Манрико (в данном случае это стремительное и динамичное завершение соответствующего акта оперы, а Манрико — главный герой оперы «Трубадур») даёт пример ярко романтизированной, приподнятой по тону героической бравуры. Исключительный подъём сил, всё преодолевающий на-

тиск (солист поддержан энергичнейшими подхватами мужского хора) приобретают здесь радикальную, революционно-гражданственную окрашенность.

Итак, *середина XIX века*, исчисляемая примерно с конца 1840-х годов (как раз в 1848 году по Европе прокатилась волна революций), — время вхождения в координаты Постромантизма, время повышенной активности, героических преодолений, публицистического пафоса, время бурного самоутверждения новых сил, поднимавшихся на поверхность жизни.

В 1850-е годы эта атмосфера наиболее впечатляюще была запечатлена в творчестве венгерского композитора **Ференца Листа** (1811–1886). Чтобы представить контуры воплощённой им героической концепции, обратимся к исходному пункту его **Сонаты си минор** (1853) и к завершению симфонической поэмы «**Прелюды**» (1854) — двум сочинениям, созданным одно за другим. Смысловая траектория, характерная для многих произведений композитора тех лет, прочерчена здесь с полной отчётливостью: от мощного напряжения преодолевающих усилий, сопровождаемых отстранениями в интеллектуальную рефлексию, к апофеозу победоносного шествия с гимническим утверждением в конце.

Главные бои за утверждение обновляемого мироустройства развернулись в 1860-е годы. Именно тогда выдвинулось основное поколение творцов искусства второй половины XIX века (их стали называть *шестидесятниками*) или окончательно установились в новом эстетическом качестве те, кто пришёл из предыдущих десятилетий (так или иначе всё движение нередко именуют *шестидесятничеством*).

И касалось это не только России, которая пережила этап кардинального социального реформирования и где возникла упомянутая терминология



(представители «*Могучей кучки*», Чайковский — здесь и далее в качестве художественной параллели приводятся имена наиболее значительных композиторов).

В Западной Европе происходили во многом аналогичные события: движение Рисорджименто в Италии и освободительные походы Гарибальди (*Верди*, которому присвоили титул *маэстро итальянской революции*), демократическое движение в Чехии (*Сметана*, *Дворжак*), революционное брожение во Франции с кульминацией в Парижской Коммуне (*Гуно*, *Бизе*), объединение Германии (*Вагнер*, *Брамс*).

Процесс обновления мироустройства был сложным, противоречивым, что с наибольшей явственностью отразилось на состоянии русской культуры — для нашей страны главное и зачастую мучительное состояло тогда в изживании патриархального, крепостнического уклада и в переходе к ускоренной капитализации. Эта противоречивость естественным образом породила резко выраженную критическую настроенность.

Вот почему такое распространение получил *критический реализм*, то есть не просто реализм, а реализм, нацеленный на критическую оценку и обличение социального зла. Припомним хрестоматийные строки одного из ведущих выразителей критической настроенности в русской литературе: **Николай Некрасов** (1821–1877/78) и его стихотворение «*Размышления у парадного подъезда*» (1858).

Глубокая, искренняя боль за народ была лейтмотивом русской литературы этого времени. Другим её лейтмотивом стало гневное обличение сановных самодуров, держиморд и царских опричников, менее всего озабоченных судьбой трудовых низов.

Более чем кто-либо другой, всеобъемлюще и беспощадно разрабатывал эту тему **Михаил Салтыков-Щедрин**

(1826–1889). Говоря о нём, обычно в первую очередь имеют в виду «*Историю одного города*» как обобщение многого из административного «опыта» русского самодержавия, как убийственную пародию на него.

Открытая и острая сатирическая тенденция обнаруживается здесь уже в топонимическом обозначении «объекта»: город Глупов — это, конечно, Россия, а его сменяющие друг друга градоначальники — это, разумеется, «столпы» державной власти. Их перечисление с соответствующими «деяниями», данное в самом начале книги, не требует никаких комментариев.

Критический реализм с его обличительным пафосом произрастал в России на почве равнодушия, боли за страну. Он был нацелен на то, чтобы искоренить пороки и социальное зло, помочь людям подняться к достойной жизни. И это было выражением не слабости, а силы нации, смело анализирующей своё реальное состояние.

Россия могла позволить себе самую жёсткую самокритику, поскольку в это время она стала ведущей мировой державой, достигла своего максимального территориального расширения (Кавказ, Средняя Азия, Прибалтика, а кроме того, в состав Российской империи входили тогда Польша и Финляндия).

Ярким свидетельством мощи страны был и поистине «золотой век» русской культуры, которая стала лидирующей в мировом художественном процессе, — достаточно сказать, что фигур такого масштаба, как Толстой в литературе, Репин в живописи, Чайковский в музыке, искусство второй половины XIX века в других странах выдвинуть не смогло.

Идея России как могучей державы, позитивные стороны её государственности, пожалуй, лучше всего раскрыты в музыкальном эпосе **Александра Бородина** (1833–1887), а это прежде всего его симфонии и опера «Князь Игорь».

К примеру, в начальной части его **Второй симфонии** совершенно осязаемо запечатлён в звуках державный лик великой России второй половины XIX века. Передано это в былинно-богатырских контурах, свойственных национальной традиции с характерной для неё грузной окладистостью и колокольностью звучаний. Наряду с возвышенно-идеализированными чертами, что особенно ощутимо в лироэпической теме побочной партии, присутствует и печать грозной, даже устрашающей мощи, в которой можно почувствовать отголоски имперского диктата...

Теперь только что отмеченные линии художественного творчества рассмотрим на образцах изобразительного искусства. Вначале — о явлениях *критического реализма*, который не только обнажал язвы социального миропорядка, но и обращался к житейской стороне существования, подмечая человеческие слабости, вскрывая подноготную обыденной жизни.

Родоначальником такого ответвления критического реализма стал **Павел Федотов** (1815–1852). Его картины уже с конца 1840-х годов открывали то направление, которое всесторонне развернулось в русской живописи второй половины XIX века.

В работах, подобных «**Завтраку аристократа**» (1850), был зафиксирован поворот реалистически настроенных художников середины XIX века к сугубо обыденной, повседневной жизни, в связи с чем происходит расцвет *бытового жанра* (особенно широкое развитие он получил в русской живописи). Федотов предстаёт здесь мастером ярко характеристической подачи материала, причём облакаемого в формы остр сюжетной сценки. В этом хорошо заметно активное воздействие литературы, которая становится в те времена безусловно лидирующим видом художественного творчества (кстати, совершенно оче-

видно её воздействие и на музыкальное искусство, о чём речь пойдёт позже).

За литературоцентризмом и сюжетостроением в данном случае просматривается тот подтекст, который зафиксирован и в романе Ивана Гончарова «Обломов» (создавался примерно в те же годы): оскудение и угасание потомственного дворянства, на смену которому шли люди дела и крепкой житейской хватки. Эту ситуацию художник подаёт в комедийно-бытовом ключе — персонаж, внешне по-прежнему живущий на широкую ногу, при стуке в дверь прячет свой жалкий харч, то есть речь идёт о тщательно скрываемом отсутствии средств к существованию.

Происходивший в середине XIX века поворот к реализму вообще и критическому реализму в частности был продолжен и закреплён в 1860-е годы в творчестве **Василия Перова** (1833/34–1882). Причём усиление обличительного пафоса доводится им до мыслимого предела, что в определённом смысле делает его «Некрасовым в живописи». Так, по сюжету «**Чаепития в Мытищах**» (1862) солдат-инвалид вынужден просить подаяние у тех, за кого недавно отдавал жизнь, те же равнодушно отворачиваются от него. Здесь с исключительной остротой раскрывается вопиющий контраст несчастного калеки и донельзя разъяевшихся служителей церкви, вызывающих чувство почти физической брезгливости.

Подзаголовок картины «**Тройка**» (1866) поясняет ситуацию: «Ученики-мастеровые везут воду». Столь свойственный Перову социально-обличительный пафос достигает здесь болевого порога. Полотно превращается в трагический диссонанс: обездоленные дети, в лютый мороз запряжённые вместо скотины в повозку, надрываются от непосильного напряжения. Через подобные образы низовая Россия кричала горестным воплем о своём подневолье и нищете,

о совершаемом преступлении против жизни.

Этот сильнейший заряд социального критицизма и глубокого сострадания к «униженным и оскорблённым» принесли с собой так называемые *разночинцы* — выходцы из *разных чинов*, то есть сословий (духовенство, купечество, мещанство, мелкое чиновничество), занимавшиеся умственным трудом и составившие основной костяк русской демократической интеллигенции второй половины XIX века.

Если бы мы захотели представить типичный облик разночинца, то обратились бы к «Автопортрету» молодого **Ивана Крамского** (1837–1887). Надо признать, что в сравнении с прежним героем русского портретного жанра здесь в известной мере утрачено благородство внешнего облика, однако несомненные черты вдумчивости, ищущей натуры, а также тот критический, недоверчивый, всё поверяющий взгляд, который невольно вызывает ассоциации с образом Базарова из романа И. Тургенева «Отцы и дети».

Перед нами типаж, олицетворявший тот слой общества, который оттеснил в духовной жизни России дворянскую элиту — опять-таки из только что названного тургеневского романа припомним поражение Павла Петровича в его духовном поединке с Базаровым. И именно этому «шестидесятнику» суждено было стать вождём *передвижничества*, оказавшегося самой яркой вспышкой художественного радикализма и демократизма 1860-х годов, которые со временем выросли в наиболее значительное течение русского изобразительного искусства.

Передвижники воссоздали всю панораму жизни России, в том числе отразили и *революционные настроения*, которые своё самое явственное выражение получили в народническом движении (движение разночинной интел-

лигенции второй половины XIX века, выступавшей против крепостничества и за свержение самодержавия). И какой смелостью нужно было обладать, чтобы в тех условиях рассказать в красках об этих подвижниках идеи!

Илья Репин такой смелостью обладал (мы с ней уже встречались в его картине о царе-убийце). И, возможно, власти вынуждены были закрывать глаза на эту смелость, поскольку сознавали, что имеют дело не только с ведущим представителем передвижничества, но и с наиболее крупной фигурой русской и мировой живописи того времени.

Сюжет его картины «**Не ждали**» (1884–1888) прочитывается без труда: политка-торжанин возвращается из ссылки в родной дом. Дом достаточно состоятельный, ухоженный, живущий мирной жизнью, а он в арестантской шинели, обросший, с горящими глазами фанатика.

В этом контрасте несовместимости обобщённо схвачено состояние страны эпохи народничества: господствующая норма человеческого существования и те, кто выпадал из этой нормы.

Репину принадлежит целая серия картин подобного содержания (одна из самых характерных — «**Отказ от исповеди**», 1875–1885). В них он настойчиво портретировал тех, кого можно назвать изгоями, по собственной воле презревших то, чем жило большинство (из породы людей, подобных тургеневскому Рахметову в романе «Накануне»).

В работе «**Арест пропагандиста**» (1880–1889) раскрывается примерно та же мысль, что и в картине «Не ждали», но выраженная неизмеримо более остро, в резко драматизированном контрасте противопоставляемых сущностей. «Норма жизни» — люди вокруг арестованного. Это обыкновенное, «правовое» большинство с его житейским усердием и мелочной суетой. В центре полотна — тот, кто выпадает из «нормы жизни». Суть его жизненного назначения

обозначена в горящих глазах и в горящем пятне красной рубахи (как и в картине «Иван Грозный и сын его Иван», это пятно вынесено в самый центр полотна).

Как уже говорилось, при всей силе оппозиционных настроений не менее существенным для русского искусства второй половины XIX века было утверждение положительных ценностей (то, например, что выше отмечалось в музыке А. Бородина). В том числе это касалось и образа России, обретавшей тогда статус ведущей мировой державы.

Памятник тысячелетию России (1862) был установлен в Новгородском Кремле, поскольку считалось, что Великая Русь, или Великороссия (в отличие от Малой Руси, Малороссии, то есть Украины, и Белой Руси — Белоруссии), пошла с Новгорода, который известен по летописям с 859 года, в то время как Киев — с 860-го.

Это плод коллективного труда: монумент по эскизу художника-рисовальщика **Михаила Микешина** (1835–1896) выполняла целая группа ваятелей (позже таким же образом был воздвигнут памятник Екатерине II в Петербурге).

Сложная и вместе с тем очень чёткая в своей конфигурации композиция призвана воскресить в памяти потомков основные вехи национальной истории и возвеличить образ России (ил. 1). Сделано это на «почвенной» основе (в форме огромного колокола) и под эгидой получившей тогда хождение официальной доктрины триединства «православие, самодержавие, народность», чему соответствуют три яруса фигур:

- нижний барельеф, самый «многолюдный» — сцены славных битв и мирной жизни народа;
- средний пояс монумента — выдающиеся мужи страны разных времён;
- верхний увенчивает всю эту вздымающуюся ввысь пирамиду фигурой ангела с крестом.

Реализм как господствующее направление в художественном творчестве второй половины XIX века представлял очень многогранным. Прежде всего заметим, что есть все основания для того, чтобы именовать его *классическим*. И не только в силу принадлежности Классической эпохе.

Как это отмечалось в отношении *классического романтизма* первой половины XIX века и термина *романтизм*, само понятие *реализм* впервые вошло в лексикон искусства именно во второй половине этого столетия, а главное — именно тогда были созданы эталоны соответствующей эстетической направленности.

В самом общем плане реализм того времени предполагал точность видения человека и окружающего его мира, безусловное знание житейского моря, что требовало от творцов искусства исключительной наблюдательности, глубокого вникания во все подробности и обстоятельства происходящего вокруг.

То, что именуется достоверностью отображения реалий бытия, зачастую называлось в те времена верностью *натуре*. Отсюда распространённость соответствующей терминологии в обозначении литературных течений:

- *натуральная школа* в русской словесности после Гоголя (Фёдор Достоевский, Иван Тургенев и другие);
- *натурализм* во Франции во главе с Эмилем Золя;
- *веризм* в Италии (от итал. *vero* — правда).

Под верностью натуре нередко подразумевалось точное соответствие миру действительности, что порой вело к прямому жизнеподобию, то есть как в жизни — в формах, адекватных самой жизни.

Одна из граней такого «натурального» реализма была связана с обращением к самым обыкновенным, привычным,



*Ил. 1. Памятник тысячелетию России
(скульпторы М. Микешин, И. Шредер; архитектор В. Гартман).
1862. Бронза, гранит. Общая высота 15,7 м.
Площадь Новгородского кремля, Великий Новгород, Россия*

*Il. 1. The Monument to the Millennium Anniversary of Russia
(Mikhail Mikeschin, Ivan Schröder sculptors; Victor Hartmann, architect).
1862. Bronze, granite. Overall height 15,7 m.
Plaza of the Novgorod Kremlin. Novgorod the Great, Russia*

повседневным сторонам жизни. Особую склонность к подобным мотивам испытывала лидировавшая тогда в мировой живописи русская школа.

Допустим, изображённый в картине **Василия Поленова** (1844–1927) «**Московский дворик**» (1878) уголок — это Москва, но не «*златоглавая*» и не «*стольный град*», а, как говорили иногда о ней, — «*большая деревня*». Всё сделано очень просто, без малейшего приукрашивания, с обрисовкой совершенно обычной, хорошо знакомой для русского национального быта среды. Среда эта включает и атрибуты полусельского уклада (лошадь с повозкой, русоголовый мальчонка в посконной одежде), что дополняется ненавязчивым контрастом (он отмечен как бы походя, между прочим) состоятельной жизни и бедности (два строения, находящиеся рядом). Все отмеченные атрибуты переданы очень реально, обыденно и вместе с тем по-своему поэтично — в картине много света, воздуха, что высвечивает неискоренимую радость жизни.

С той же точки зрения можно рассмотреть и две чисто пейзажные работы **Алексея Саврасова** (1830–1897).

«**Грачи прилетели**» (1871) — в этой, пожалуй, самой известной картине художника без какой-либо «тенденции» повествуется о неизбывной для непоказной России скудости и бедности существования. В пасмурном колорите ранней весны виднеются характерные для провинциального городка серенькие заборы, приземистые деревянные строения, церковь с колокольней. Тем не менее весна, отмеченная галдящими птицами, означает надежду на иное, лучшее. И как бы там ни было, всё это незатейливо-безыскусное несёт в себе для глаза русского человека печать глубоко национального, родного.

Другой характерный пример из творчества этого художника — «**Радуга**» (1875). Казалось бы, отмеченное в на-

звании картины удивительное явление природы должно было вызвать к жизни исключительно яркую палитру, многоцветие красок (вспомним недавно называвшееся одноимённое полотно И. Айвазовского, написанное почти тогда же, в 1873 году). Но нет, против ожидания, художник-реалист верен себе. При всей свежести колорита (зелень, омытая дождём) его и здесь более всего занимает обыкновенное, привычное в жизни. Поэтому контур радуги только намечен еле угадываемой полоской, а в центре внимания оказываются луг, дорога, взбирающаяся по взгорью, и неказистые крестьянские домишки. За типичным обликом заброшенной русской деревеньки прочитывается мысль о скромной, неброской красоте русской земли и тихих радостях жизни.

Итак, речь идёт о том, что реализм второй половины XIX века был связан с поворотом искусства к реальным, насущным потребностям жизни, чаще всего жизни обычной, повседневной, с её житейскими заботами и всем тем, что покрывается понятием *быт*.

Вот почему в живописи такое распространение получил так называемый бытовой жанр, что без труда модифицируется в другое понятие — *бытовой реализм*, и уже в этом качестве оно приложимо к любым другим видам художественного творчества.

Александр Даргомыжский (1813–1869) своей оперой «**Русалка**» (1855), написанной на пушкинский сюжет, положил начало русскому оперному реализму. И реализм этот определёнными своими сторонами естественным образом побуждал к обрисовке ситуаций и характеров бытового наклона. Конкретным примером из названной оперы может послужить **Ария Мельника**, в которой композитор убедительно рисует крепкую, кряжистую натуру русского мужика, плоть от плоти народной среды. При этом портрет оказывается



весьма объёмным: Мельник говорит с укором, но и с любовью, он полон отеческой озабоченности за судьбу дочери. Надо признать и то, что Мельник достаточно деликатен, пытается внушить ей свой образ мыслей, но не «давит» родительской властью. Он сметлив, расчётлив, не очень разборчив в средствах достижения цели, однако за этим скрывается большой жизненный опыт, трезвое понимание происходящего, цепкая житейская хватка.

С реализмом вообще и бытовым реализмом в частности в искусство широко вошла *проза жизни*. Одним из следствий этого стало то, что в литературе на безусловно господствующие позиции выдвинулись соответствующие жанры — проза и драматургия, основанная на прозаическом тексте.

Поэзия, которая так много значила в первой половине XIX века, отходит на второй план. И главенствует в ней то, что можно назвать некрасовским направлением. А оно в своей поэтике тяготело к тому, что следует определить как прозу в стихах. То есть сам по себе слог наделён ритмом и рифмой, но характер изъяснения уподобляется прозаическому, настолько сильны в нём особенности конкретно-описательной, чисто повествовательной манеры. Вспомним хрестоматийные строки: *Однажды, в студёную зимнюю пору, // Я из лесу вышел; был сильный мороз (Николай Некрасов, «Крестьянские дети», 1861).*

Вошедшая в искусство проза жизни, порой оборачивающаяся откровенным прозаизмом, зафиксировала тот факт, что пришло время деловитости, практических надобностей. Один из штрихов жизненных перемен: на большие расстояния теперь начали перемещаться не в карете и дилижансе, а по железной дороге.

И разве не символично, что жизнь персонажей романа *Льва Толстого*

«*Анна Каренина*» (1877) и в первую очередь его главной героини так или иначе связана с железной дорогой! Вронского она впервые увидела на вокзале, его объяснение с ней произошло на глухой станции, и после целой цепи подобных обстоятельств Анна гибнет, бросаясь под поезд...

В архитектуре на первый план выдвинулись сооружения практического назначения: железнодорожные вокзалы, крупные магазины, административные здания, корпуса заводов и фабрик, многоквартирные дома.

Базаров в романе *Ивана Тургенева «Отцы и дети»* говорит: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», то есть демонстрируется трезвый, сугубо практический взгляд на мир.

Резко возросла деловая активность. Если воспользоваться именами героев романа *Ивана Гончарова*, Обломовых оттеснили деятельные, рациональные Штольцы. Среди этих деятельных натур немало настоящих хищников — стяжателей, накопителей, дельцов различного масштаба.

Целая галерея подобных типажей выдвинута в романах *Эмиля Золя* (один из его романов назван символично — «*Деньги*») и пьесах *Александра Островского*. В «*Бесприданнице*» последнего проскальзывает характерный штрих о Паратове, по виду и манерам «*блестящем барине*». Разговор идёт о любимом пароходе, владельцем которого является этот персонаж:

Кнуров. Как это вам, Сергей Сергеич, не жаль «*Ласточку*» продавать?

Паратов. Что такое жаль, этого я не знаю. У меня ничего заветного нет; найду выгоду, так всё продам, что угодно.

И ещё об одной грани реализма. Это был по преимуществу *демократический реализм*, то есть реализм, обращённый к жизни широких слоёв общества, в том

числе к низовой народной жизни. В таком масштабе и в столь многообразной обрисовке она, в сущности, впервые вошла в искусство. Писатели, художники, композиторы научились мастерски передавать её пестроту и многоголосие. Например, в отношении картин Ильи Репина и Василия Сурикова часто говорят о «хоровом звучании». Разумеется, это метафора, но уже совершенно впрямую подобную характеристику можно отнести к музыкальным драмам их современника *Модеста Мусоргского* «*Борис Годунов*» и «*Хованщина*».

Важно подчеркнуть, что отмеченное отнюдь не ограничивалось русским искусством, которое в наибольшей степени тяготело к такой образности. Одним из доказательств является опера французского композитора *Жоржа Бизе* (1838–1875) «*Кармен*» (1874), где в ряде эпизодов обрисована народная стихия, и сделано это на редкость живо, ярко, с исключительной красочностью и реалистической полнокровностью (как, скажем, в начале IV действия).

В предыдущем изложении основное внимание было уделено реализму в качестве ведущего художественного направления второй половины XIX века, что как раз и позволяет с достаточным основанием именовать данный исторический период Постромантизмом.

Продолжая разговор, следует подчеркнуть, что хотя термин *реализм* вошёл в европейский лексикон только с 1860-х годов, но для эстетической практики того времени он был настолько долгожданным, что сразу же обрёл статус едва ли не закона.

Иван Крамской, вождь передвижников, настаивал: «Искусство должно быть идейным и содержательным, в его основе должен лежать художественный реализм». Как видим, в этих словах не просто декларируется приверженность реалистическому методу — он напрямую связывается с требованием обязатель-

ной идейности и содержательности художественного творчества.

В этом состояла ещё одна важнейшая сторона реалистического искусства тех десятилетий — искусства крупных идей и масштабного охвата действительности, искусства подлинно концепционного. Чтобы наглядно представить себе эту *масштабность* и *концепционность*, вернёмся к образцам русской живописи.

Прежде всего следует отметить тот факт, что в изобразительное искусство широко входит *принцип историзма*. Ключевой смысл этого принципа заключается в раскрытии жизненных противоречий и драматических коллизий современности через призму созвучных событий прошлого. Именно этим определялся расцвет жанра *исторической картины*, получивший наиболее капитальную разработку в творчестве *Василия Сурикова* (1848–1916), автора масштабных, многонаселённых полотен, исполненных напряжённой ответственности и открытой конфликтности.

Сюжет его картины «*Утро стрелецкой казни*» (1881) передаёт сложную ситуацию из времён начала петровских преобразований. Однако своей сутью образный мир полотна обращён к неизменно актуальной теме противостояния власти и народной массы. Выражение этой мысли сконцентрировано в открыто ненавидящем взгляде, который стрелец, находящийся в левой части полотна, бросает в сторону Петра (фигура молодого царя выделена тем, что это *единственный* всадник).

Ещё один острый авторский акцент: действие происходит в самом сердце страны — Москва, Красная площадь, возле храма Василия Блаженного.

Главным героем подобных произведений становится именно народная масса — выше говорилось о свойственном им «хоровом звучании». Причём

масса показывается не слитно, вообще, а через множество индивидуально очерченных типов, поэтому приходится говорить ещё и о *полифоничности* этих многолюдных композиций.

Всё сказанное (острый социальный конфликт из исторического прошлого, многообразно обрисованный образ народа, смысловая полифония) подтверждает прямое созвучие картин Сурикова музыкальным драмам Мусоргского, которые создавались в те же годы. Это созвучие усиливается и благодаря сюжетным переключкам (например, событийная идентичность «Утра стрелецкой казни» и «Хованщины» Мусоргского).

Другое известнейшее полотно Сурикова — **«Боярыня Морозова»** (1887). В согласии с историей раскола, художник воссоздаёт лик одной из тех, кто фанатично отстаивал старую веру (отмечено жестом двоеперстия). И естественно возникает ещё одна параллель к опере Мусоргского «Хованщина» (сближение образов боярыни Морозовой и Досифея).

Но при том, что в центре — истовый образ подвижницы, заклиняющей именем неба, сутью полотна становится собирательный портрет народа, поданный через пестроту многоликой толпы, очень по-разному реагирующей на происходящее. Среди этой пестроты и этого разноречия явственно выделен Юродивый, напутствующий боярыню. Как и Юродивый в опере Мусоргского «Борис Годунов», изображённый здесь в рваной, ветхой исподней рубахе, он выступает олицетворением сирой, убогой Руси, обречённой на голь и нищету.

Однако высвечивается этим образом и мысль об извечном кресте русского народа, который не только не умеет, но и не хочет устроить свою земную жизнь. Он тянется к духовным прозрениям, отбрасывая бременные потуги на сытость и благополучие.

Так Суриков через исторический жанр выходит на крупные художественные обобщения-срезы, касающиеся национальной жизни.

Илья Репин ту же проблематику предпочитал осмысливать на современном материале, выдвинув особый тип жанровой картины с преобразованием её в плоскость *социально-бытового жанра*, в рамках которого через показ сцен быта осуществлялся глубокий социальный анализ действительности.

В живописной эпопее **«Крестный ход в Курской губернии»** (1880–1883) внешне перед нами — просто обрядовое шествие толпы с хоругвями во время большого церковного праздника. Но за этим «ходом» и за этой «губернией» встаёт вся Россия — от мала до велика и во всей своей иерархии (от столпов общества до последнего нищего). В сравнении с картинами Сурикова, сделано это с ещё бóльшим, совершенно грандиозным размахом. Тщательно выписана огромная масса лиц и фигур, причём каждая из них — во всей своей неповторимости. И через их многоликий калейдоскоп дан всеобъемлющий портрет русского народа в его торжественно-мерном движении вперёд.

То же и в другом репинском шедевре — **«Бурлаки на Волге»** (1870–1873). Казалось бы, опять-таки просто зарисовка — в данном случае зарисовка тяжёлого труда. Тем более что на картине представлена вроде бы совсем небольшая группа людей (ил. 2). Но каждое лицо, каждая поза, каждый жест здесь настолько значимы и несут в себе такое обобщение, что это полотно превращается в монументальное олицетворение Руси, её извечной неустроенности и бесконечного долготерпения — напоминая трагические некрасовские строки в их восхождении от конкретного (*«То бурлаки идут бечевой...»*) к обобщающему (*«Создал песню, подобную стону...»*). И выражена мысль, снедавшая русскую



*Ил. 2. И. Репин. «Бурлаки на Волге».
1870–1873. Холст, масло. 130,5×281.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 2. Ilya Repin. “Barge Haulers on the Volga”.
1870–1873. Canvas, oil. 130.5×281 cm.
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia*

интеллигенцию второй половины XIX века: боль за нищету и подневолье огромной массы людей, всей низовой России. Вот что сделало эту картину одним из самых хрестоматийных образцов русской живописи.

Народ, нация, страна, история — с этими понятиями было сопряжено самое отчётливое выражение устремлений второй половины XIX века к искусству больших идей и высокого проблемного содержания. По-своему, причём весьма выразительно, эти устремления преломились и в портретном жанре — через воссоздание образа значительной, мыслящей личности.

Русская живопись тех десятилетий запечатлела целую галерею деятелей национальной культуры — галерею, огромную по числу, исключительную по художественным достоинствам. Именно с раскрытием облика лучших представителей русской интеллигенции и был прежде всего связан высочайший расцвет портретного жанра.

В портрете **П.М. Третьякова** (1876) кисти **Ивана Крамского**, как и в других подобных работах, главенствует подчёркнуто реалистический подход. Его первейшие принципы: безусловная достоверность, полная естественность жизненных проявлений, снятие какой-либо исключительности.

При всём том для нас совершенно очевидна глубокая одухотворённость облика портретируемого и столь же несомненно стремление художника всемерно высветить красоту внутреннего мира этого человека, возвышенность его помыслов и деяний. И надо признать, что изображённый на полотне Павел Третьяков (1832–1898) был достоин этого. Ведь он, подобно многим из своего окружения, мог бы умножать своё большое состояние или, напротив, промотать его, однако все свои силы и средства употребил на то, чтобы собрать лучшее в русской живописи.

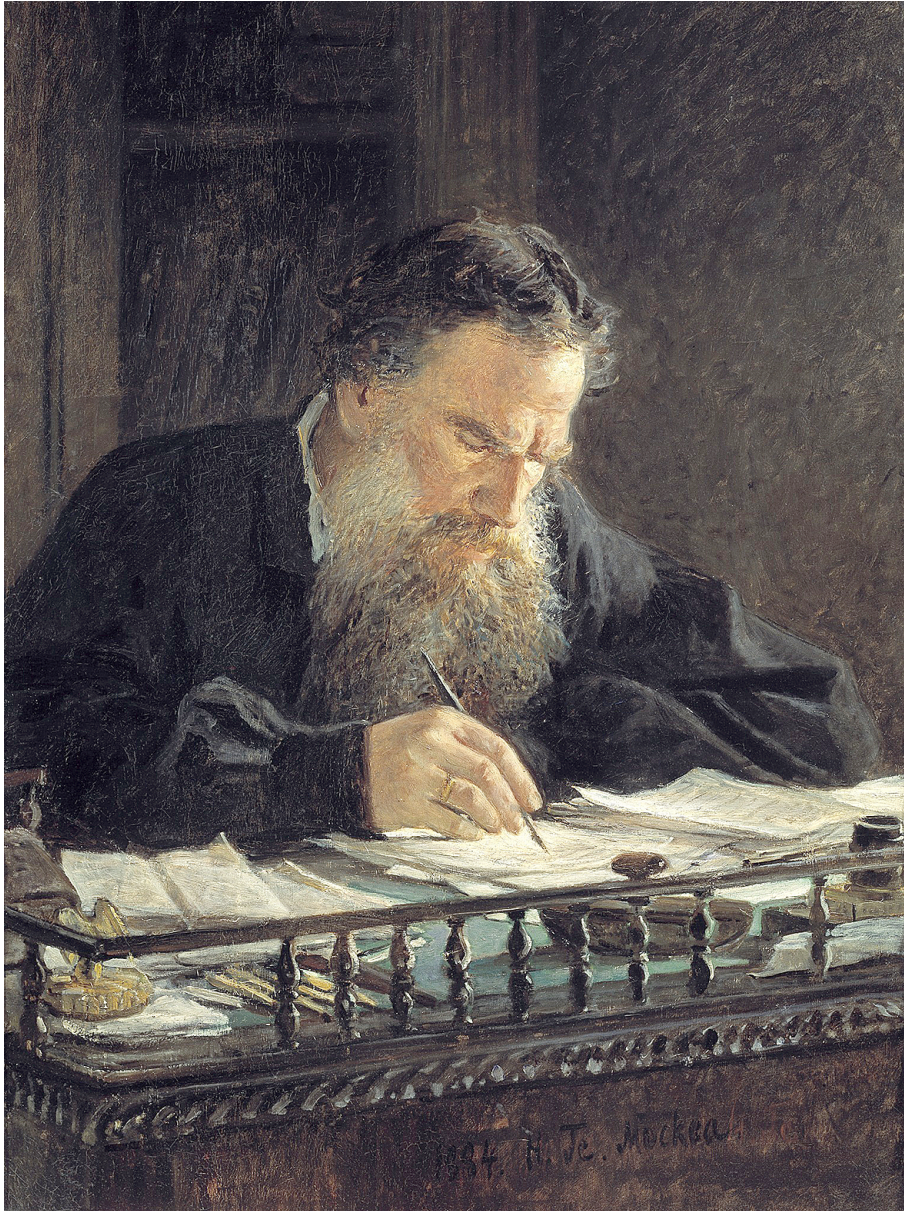
Как известно, в 1856 году Третьяков основал частное собрание картин и со временем передал его государству. Став общенациональным достоянием, это собрание превратилось в крупнейший в мире музей, получивший имя основателя — *Третьяковская галерея*.

Русским художникам-реалистам была присуща удивительная способность: воссоздавая вполне обыкновенную человеческую наружность портретируемого, вдохнуть в изображение изнутри идущее ощущение того, сколь могучие личности были рождены на волне общественного подъёма 1860-х годов — те самые личности, которые составили цвет русской интеллигенции.

В портрете Льва Толстого (1884) **Николая Ге** (1831–1894) великий писатель изображён в момент творческого процесса, в состоянии полной сосредоточенности на том, что составляло главное, огромное дело его жизни (ил. 3). Он весь в работе мысли, фиксируемой движением пера. Мы не видим даже глаз, настолько Толстой ушёл в себя. Схвачено самое драгоценное в его существовании, являя зримое свидетельство того высокого напряжения, какое он пережил, к примеру, в трудах над романом «Война и мир», которому отдал, по его собственным словам, семь лет «непрестанного, мучительного и радостного труда».

К этому можно добавить и тот общеизвестный факт, что, шлифуя текст, Лев Николаевич собственноручно семь раз переписывал четыре большие тома, составляющие знаменитую эпопею.

Переходя к портретам личности, воссоздаваемым средствами музыкального искусства, заметим, что оно в силу своей специфики акцентировало не столько медитативно-интеллектуальную, сколько эмоциональную характеристику, рисуя объёмный облик вдумчивой и глубоко чувствующей человеческой натуры.



*Ил. 3. Н. Ге. «Портрет писателя графа Льва Николаевича Толстого»
1884. Холст, масло. 71,7×96,2.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 3. Nikolai Ge. "Portrait of the Writer Count Leo Tolstoy"
1884. Canvas, oil. 71.7×96.2 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*



Великим портретистом в музыке был *Джузеппе Верди*. Для примера обратимся к арии Филиппа II из оперы «Дон Карлос» (1867), где находим соединение всевозможных граней: с одной стороны, властная статья державного правителя, мужество и непреклонная твёрдость характера, с другой — психологизм тягостных подозрений, мучительные терзания и мстительный запал злобного ревнивца. В облике мрачного властителя Испании проявляется и совершенно неожиданное — ламентозные сетования по поводу отвергнутого чувства, глубокое страдание человека, в слёзной мольбе взывающего к жалости и сочувствию. Но тут же следует драматическое осознание «постыдно» допущенной душевной слабости и стремление преодолеть её. Так, в сопоставлении разноплановых эмоций складывается объёмный, выразительный портрет крупной и противоречивой личности.

Подобные высказывания оперных героев, передавая во множестве граней жизнь души, могли разворачиваться в настоящее романное повествование, за которым стояла целая жизнь, как бы спрессованная во времени.

В числе таких высказываний с характерной для них непрерывной вибрацией психологической светотени — ария Маргариты из «Фауста» (1859) *Шарля Гуно* (1818–1893), ария Аиды (сцена у Нила) из одноимённой оперы (1870) *Джузеппе Верди*, сцена письма Татьяны из «Евгения Онегина» (1878) *Петра Чайковского* (1840–1893).

И уже совсем с полным основанием можно говорить о формах романного повествования в развёрнутых звуковых полотнах крупной симфонии этого времени.

Как в музыкальном театре, в соответствии с главенствующими склонностями Постромантизма, ведущим жанром стала лирическая драма (прежде всего имеются в виду оперы Верди, оперы

и балеты Чайковского), так и в данном жанре определяющие позиции заняла лирико-драматическая симфония, представленная главным образом произведениями Брамса и Чайковского.

Говоря о содержательной сути этих произведений, в качестве узловой можно выделить проблему мучительности жизненного пути и связанного с этим страдания к человеку. Герой симфоний Брамса и Чайковского словно задаётся вопросом: откуда в этом мире столько тягот и тревог и почему вместо того, чтобы просто жить, приходится вечно чего-то опасаться, что-то преодолевать, с кем-то и с чем-то обязательно бороться?

Таковыми вопросами открываются Четвёртая и Пятая симфонии Чайковского. Этим начинается и самая известная из симфоний *Йоганнеса Брамса* — Четвёртая (1885).

Задаваясь теми вопросами, которые только что были названы, эта музыка несёт в себе и мысль, очень характерную для мировоззрения Брамса: предназначение человека — терпеливо переносить жизненные невзгоды, проникнуться пониманием неотвратимости жизненных коллизий, поддерживать в себе душевную стойкость к испытаниям, способность к их мужественному преодолению.

И отметим важную особенность этой музыки — в ней как бы ведётся рассказ, складывается повесть о жизни.

Только что отмеченный момент возвращает нас к соображениям, которые уже приводились по отношению к изобразительному искусству. Речь идёт о проявившемся во второй половине XIX века сильнейшем воздействии повествовательных литературных жанров на другие виды художественного творчества.

Среди этих повествовательных жанров особенно существенную роль играл роман, который на данном этапе

выделился в качестве ведущей формы осмысления человеческого бытия. И если вновь обратиться к музыке, то с достаточным основанием можно говорить, например, о претворении приёмов романного повествования, в том числе и в инструментальных жанрах.

Действительно, художественные повествования такого типа обрели в инструментальной музыке второй половины XIX века особую гибкость и пластичность изложения, диалектично передавая в обобщённых формах сам жизненный процесс в его многофазном развёртывании с исключительным богатством граней, возникающих в движении, развитии и борьбе разноплановых образов, в их сплетении и взаимодействии, в их всевозможных трансформациях, порождающих всё новые смысловые оттенки. В результате складывается широкая, исчерпывающая в своей полноте картина потока жизни.

Это могла быть, условно говоря, симфония-роман и мог быть концерт-роман. И если иметь в виду недавно упомянутые имена, то к названным симфониям в качестве образцов следует присоединить Скрипичный концерт Брамса и Первый фортепианный концерт Чайковского.

Последнее из этих хорошо известных произведений рассмотрим в качестве конкретного примера. Помимо всего прочего, оно послужит и свидетельством того, что, учитывая всю сложность и противоречивость жизненных процессов, искусство того времени настойчиво утверждало веру в жизнь.

Итак, **Первый фортепианный концерт (1875) Петра Чайковского** это образец яркой жизнеутверждающей концепции и развёрнутого романного повествования. В трёх его частях в звуковых образах предстают все существенные из жизненных проявлений:

- есть здесь претворение деятельных процессов, волевой устремлённости, напряжённых преодолений;
- есть моменты раздумья, субъективной рефлексии, а рядом — нежные лирические излияния, передающие отраду души, идиллическую умиротворённость и романтику грёз;
- есть сугубо личные штрихи и выходы вовне, на просторы всеобщего бытия — радостное единение с ним особенно зримо на волне праздничных настроений;
- и всё это обрамляется широкой аркой гимнических провозглашений во славу жизни и Отечества (от вступительного раздела I части к завершающему апофеозу финала).

Так складывается всеобъемлющий срез различных граней, характерных для мировосприятия человека второй половины XIX века.

Итак, только что говорилось о преломлении черт романного повествования в музыкальном искусстве, а перед этим речь шла о том, что живописцы второй половины XIX века нередко как бы уподоблялись писателям. Такие аналогии возникают отнюдь не случайно — Постромантизм выдвинул на самый передний план жанр *большого романа*. Именно эта, самая развёрнутая, повествовательная форма была наилучшим образом приспособлена к тому, к чему стремились многие писатели данного периода: многомерный охват и тщательный анализ действительности с выявлением её всесторонней диалектики.

Для подтверждения сказанного обратимся к произведениям **Льва Толстого (1828–1910)**. Приступая к работе над «**Анной Карениной**» (1873–1877), автор, по его собственным словам, хотел написать «*роман широкого дыхания*».



Определение очень примечательное, оно характеризует стремление создать крупномасштабное повествование, и сделать это удалось в полной мере. Внешне, казалось бы, это роман из частной жизни, однако по сути своей он наделён огромной обобщающей силой, даёт объёмнейший срез жизни России того времени.

С точки зрения многомерного охвата и тщательного анализа действительности с выявлением её всесторонней диалектики чрезвычайно показателен другой роман *Толстого* — «**Война и мир**» (1863–1869), самый грандиозный памятник литературы второй половины XIX века. В нём воссоздана всеобъемлющая панорама не только русской, но также и общеевропейской жизни, охвачены практически все слои населения — от первых лиц общественной иерархии (императоры Александр и Наполеон) до самого последнего мужика и солдата.

Разворачивая картину европейской действительности, писатель стремится со всей ясностью показать её движущие силы, вскрыть внутренний механизм происходящего. Он настойчиво проводит идею объективной закономерности исторического развития и утверждает мысль о том, что в ходе этого развития свою роль играет каждый человек и любое обстоятельство. И именно в процессе взаимодействия отдельных человеческих волей, в процессе стечения разного рода обстоятельств складывается определённый результат.

В качестве конкретного примера сцепления обстоятельств и влияния на ход событий со стороны их самого рядового участника в романе приводится один действительный факт из летописи Отечественной войны 1812 года: казак Шاپовалов, охотясь на зайцев, случайно наткнулся в лесу на отдыхавший отряд армии Мюрата, о чём, вернувшись, со смехом поведал своим товарищам. Этот

рассказ дошёл до Кутузова, тот отдал приказ, и русская армия, внутренне уже готовая к наступлению, даёт сражение, которое и определило перелом в войне и с которого началось изгнание французов. Как видим, толчком этому ряду событий послужил казак Шاپовалов и... недобитый заяц, а случайность на соответствующей почве естественным образом переросла в закономерность.

«Война и мир» — роман-эпопея. И на определение *эпопея* может претендовать довольно многое в искусстве Постромантизма. Например, в живописи — монументальные полотна Ильи Репина и Василия Сурикова.

В музыке к таким эпопеям можно отнести цикл симфоний австрийского композитора *Антон Брукнера* (1824–1896). Их девять, и они примечательны всечеловеческим масштабом запечатлённых образов — автор взирает на всё как бы с высоты орлиного полёта и рисует в звуках жизнь Европы, даже планеты в целом.

Другой и, пожалуй, самой известной музыкальной эпопеей стала грандиозная тетралогия *Рихарда Вагнера* (1813–1883) «**Кольцо Нибелунга**» (1854–1874). Тетралогия (от греч. *четыре*) — цикл из четырёх опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов». Они тесно связаны между собой сюжетно и по тематическому материалу, опираются на тщательно разработанную систему лейтмотивов, пронизывающих всю звуковую ткань тетралогии и скрепляющих её части в единое целое.

На этой основе выстраивается глобальная концепция бытия. Контуры современности представляли здесь в мифологизированных очертаниях (через легендарные образы средневекового эпоса Северной Европы) и потому, скорее, в формах некой философской абстракции.

Совсем иным путём шёл в своей музыкальной эпопее **Модест Мусоргский** (1839–1881). Её составили оперы «**Борис Годунов**» (1869; 2-я ред. — 1872) и «**Хованщина**» (1880; завершена Н. Римским-Корсаковым в 1883 году). На совершенно конкретном материале национальной истории и через конкретные человеческие судьбы он стремился постичь сущность русского характера и русского уклада жизни. И, как никому другому, ему удалось глубоко проникнуть в коренной смысл этих явлений.

Однако при всех различиях Вагнера и Мусоргского их роднило то, что оба они всеми силами стремились к реформированию оперы на путях её преобразования в музыкальную драму. Причём жанр этот они трактовали не только с точки зрения претворения самых серьёзных проблем бытия и драматизма жизни как таковых, но и в плане максимального сближения с реалиями человеческих проявлений. Такого сближения оба композитора искали прежде всего через музыкальное преломление естественной, живой речи. Им было присуще поразительное ощущение слова и умение органично переплавить его в гибкую, многокрасочную интонационную линию.

Попытаемся почувствовать особенности, свойственные этим двум выдающимся мастерам музыкально-речевой стихии, на конкретном материале известных образцов.

Сцена 4 из II действия вагнеровской «**Валькирии**» представляет собой напряжённейший диалог основных персонажей второй части тетралогии «Кольцо Нибелунга» Зигмунда и Брюнхильды (в русских переводах встречается и транскрипция *Брунгильда*) — порождением их драматической любви станет Зигфрид, главный герой следующей оперы.

То, что традиционно именуют в опере речитативом, перерастает здесь в чрез-

вычайно динамичную омузыкаленную речь, в потоке которой время от времени возникают кантиленные фразы. Вокальные партии вступают в гибкое взаимодействие с насыщенной инструментальной фактурой, которая чаще всего основана на чётко очерченных тематических «формулах».

В данной сцене всё изложение пронизано оркестровым «мотивом судьбы». Это, пожалуй, ведущий лейтмотив тетралогии, которых насчитывается свыше сотни. Благодаря им как раз и осуществляется конструктивное сцепление словесно-звуковой ткани, что изредка дополняется подключением ступков музыкально-обобщающей выразительности в картинно-изобразительных эпизодах (один из них составляет драматургическую вершину данной оперы — это знаменитый «Полёт валькирий»).

Другой показательный образец — **Обращение Досифея к раскольникам** из оперы Мусоргского «**Хованщина**». В этой сцене перед близящейся развязкой событий Досифей проповедью укрепляет сподвижников в решении пойти во имя веры на самоожжение («*Сгорим, но не сдадимся*»). Столь кардинальный момент естественно оказывается сердцевиной концепции и средоточием важнейших качеств стиля данного произведения.

Сердцевина концепции — в показе коренного, глубинно русского, самобытного начала (включая использование «окладистого» тембра баса, ставшее характерным для национальной оперы со времён глинкаевского Сусанина). Это начало подразумевает идущий изнутри драматизм русской жизни и силу духа с присущим ей оттенком истовости (выше уже отмечались параллели данной оперы с главным персонажем картины Сурикова «Боярыня Морозова»).

Средоточие важнейших качеств стиля состоит прежде всего в совершенно



уникальном мастерстве претворения человеческой речи в распев, мелос, что вообще стало, может быть, самым значительным художественным достижением Мусоргского и своих высот достигло именно в «Хованщине». Эта потрясающая органика омузыкаленного слова являлась для композитора главным средством, позволяющим преодолевать границу между условным искусством оперы и реальной жизнью.

Отмеченное у Вагнера и Мусоргского активное вовлечение ресурсов чутко озвучиваемого слова было свойственно и многим другим мастерам оперного жанра. В синтезе с яркими выразительными возможностями самой музыки это обстоятельство способствовало тому, что в области театра на данном историческом этапе опера успешно соперничала с литературной драмой, явно превышая её по конечным художественным результатам и по степени воздействия на аудиторию.

Такой значимости она добилась впервые, обозначив тем самым свой высший расцвет. Об этом, помимо вышеназванных Вагнера и Мусоргского, красноречиво свидетельствуют имена Верди, Гуно, Бизе, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова.

И, пожалуй, именно музыкальное искусство с наибольшей отчётливостью зафиксировало важный факт исторического развития: интенсивное расширение начавшегося ещё в первой половине XIX века процесса втягивания в орбиту мирового сообщества ряда «периферийных» народов и государств. На этой волне во второй половине столетия выдвигаются новые национальные композиторские школы Чехии (Бедржих Сметана, Антонин Дворжак), Норвегии (Эдвард Григ), Испании (Исаак Альбенис, Энрике Гранадос). Каждая из них привнесла в многоцветную палитру общечеловеческой культуры свои свежие, самобытные краски.

Эти краски рождались и в связи с обострившимся чувством родного края, что сказалось в предельно чутком восприятии его неповторимого своеобразия (такое качество уже отмечалось выше на примере пейзажной живописи тех десятилетий).

В этом отношении очень показательно, что чешский композитор **Бедржих Сметана** (1824–1884) создаёт большой цикл симфонических поэм под общим названием «**Моя родина**» (1858–1879). Одна из них («Влтава») посвящена главной реке Чехии, на берегах которой стоит столица этой страны Прага.

И совершенно иные ощущения несут в себе произведения классика норвежской музыки **Эдварда Грига** (1843–1907). Как известно, наряду с норвежским драматургом **Генриком Ибсеном** (1828–1906) Григ своей музыкой впечатляюще заявил о людях и жизни Скандинавии. Он часто воссоздавал в звуках картины родной природы. Если для примера обратиться к его **Концерту для фортепиано с оркестром** (1868), то перед нами предстанет именно северный пейзаж. И необыкновенно явственно — в обертонах нежного любования и высокой душевной отрады — высвечено отношение к нему. Эта романтика сокровенно-поэтического созерцания всемерно подчёркнута изысканной утончённостью звуковой палитры.

Особую значимость ко второй половине XIX века приобрело музыкальное искусство России. После М. Глинки, заложившего основы отечественной музыкальной классики, и шедших непосредственно вслед за ним А. Даргомыжского и М. Балакирева оно достигло высочайших вершин в творчестве М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского, за которыми поднималось уже новое композиторское поколение (начиная с А. Лядова, А. Глазунова и С. Танеева).

Действительность огромной страны, находящейся на пересечении Европы и Азии, естественно вызвала к жизни широкий спектр образов Востока, и это, помимо так сильно заявившей о себе «коренной русской складки», стало для мирового искусства качественно новым явлением.

Одно из самых значительных произведений, всецело обращённых к восточной теме, — симфоническая сюита **Николая Римского-Корсакова** (1844–1908) «**Шехеразада**» (1888).

Если взять завершение её финала, то, казалось бы, перед нами просто «восточная сказка» (по мотивам «Тысячи и одной ночи») и просто «тема Шахриара», но этот кульминационный пункт повествования показывает, как реальное звучание музыки выводит далеко за пределы заявленной программы. Средствами блистательной декоративно-изобразительной оркестровки воссозданы зримые очертания могучего колыхания не моря даже, а настоящего океана (возникают параллели с наиболее впечатляющими маринами И. Айвазовского). И встаёт за этим грандиозная картина всеобщей жизни, опять-таки напоминающая о «романе широкого дыхания» и о столь свойственном тому историческому периоду жанре масштабной художественной эпопеи.

Не менее примечательно и то, что грозные вскипания «Мирового океана» сменяются в конце оазисом успокоения, мира, тишины. То есть вновь и вновь звучит нота оптимистического мироощущения, через которую заявляла о себе гуманная сущность искусства второй половины XIX века.

В подтверждение мысли о гуманной сущности искусства Постромантизма обратимся к русской живописи. В эту смысловую плоскость мог быть повернут и портрет-сцена исторического со-

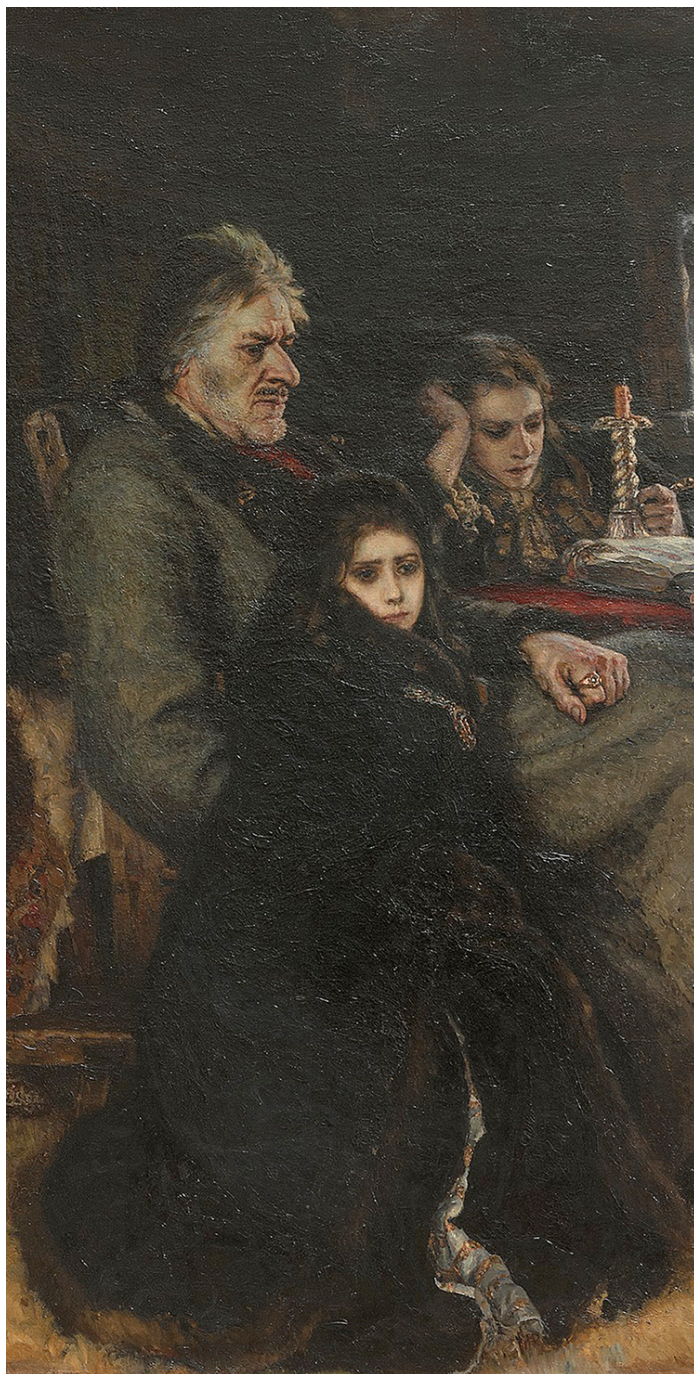
держания, как находим это в картине **Василия Сурикова** «**Меншиков в Берёзове**» (1883).

Александр Меншиков, этот, по выражению А. Пушкина, «баловень судьбы», сын конюха, ставший правой рукой Петра I, получивший от жизни всё (светлейший князь, генералиссимус, при Екатерине I фактически правитель государства), — попав в немилость, сослан в сибирскую глушь. Суриков избирает данную ситуацию, чтобы поведать о тяготах жизни и ударах судьбы, перед которыми человек во многом беззащитен. И художник с глубоким сочувствием передаёт облик исторической личности в трудные, мрачные часы её существования.

Мера этого сочувствия тем более велика, что в центре картины оказывается образ младшей дочери Меншикова (ил. 4). Из трёх персонажей, по-разному раскрывающих суть коренной национальной натуры, она олицетворяет собой совершенно особую грань. Это Русь-печальница — отсюда подчёркнуто благородная бледность лица, глубоко запавшие глаза, красота тихого страдания и бесконечной печали.

Примерно те же мотивы могли быть переданы и через пейзаж, если автор насыщал его изнутри проникновенной задушевностью и явственной сопричастностью человеку.

Среди русских художников это, может быть, особенно удавалось **Фёдору Васильеву** (1850–1873). Прожив совсем короткую жизнь и поработав с мольбертом всего несколько лет, он сумел вписать в отечественное искусство незабываемую страницу. Сюжет его картины «**Оттепель**» (1871), где изображены две человеческие фигурки, бредущие по весенней распутице, рождает столь характерное для русского мировосприятия чувство неизбывной грусти-печали. Од-



*Ил. 4. В. Суриков. «Меншиков в Берёзове» (фрагмент).
1883. Холст, масло. 205,5×169,5.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il 4. Vasily Surikov. "Menshikov in Berezovo" (detail).
1883. Canvas, oil. 205.5×169.5 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

нако тончайшая нюансировка цветовой гаммы привносит в изображение катарсическое ощущение чарующей поэтичности, а высветленный колорит полотна рождает предчувствие того, что рано или поздно придёт весна и «всё образуется». Более того, пронизывающее картину незримое сияние несёт с собой особый свет духовности, знаменуя глубокую веру в высокое предназначение России.

Гуманизм искусства второй половины XIX века чаще всего был так или иначе связан с жизнеутверждающей настроенностью. Ярче и определённое, чем кто-либо, эту настроенность воплотил в своей пейзажной живописи **Иван Шишкин** (1832–1898). Красоту и радостный лик земного мира он, как правило, передавал через бесконечную изменчивость ландшафтных видов русского леса — по своей «специализированности» он оказался сродни И. Айвазовскому, который писал практически только море.

Особенно притягательным для художника был сосновый бор. Средоточием его творческих интересов стали предстающие в солнечных лучах сосны с их теплом и золотистым отливом. Законченную словесную «формулировку» это сочетание получило в названии этюда «Сосны, освещённые солнцем» (1886). Такое двуединство Шишкин мог варьировать нескончаемо (см. картины «Сосновый бор», «Утро в сосновом лесу» и т. д.). Присутствует оно и в картине «**Рожь**» (1878).

Золото хлебного поля, изумрудная зелень придорожной травы и сѣсны, вольно поднимающиеся среди бесконечных просторов, — всё это в ярких красках солнечного полудня (ил. 5). Можно ли точнее и убедительнее передать через пейзаж представление о России в её светоносном обличье?!

Не меньшей обобщающей силы образ России отмечался выше и в картине И. Репина «Бурлаки на Волге», но здесь представлен совершенно иной поворот данного образа — неисчерпаемые богатства родной земли, её лучезарная красота и стоящая за всем этим щедрость русской души.

Переходя к *архитектуре*, стоит напомнить, что в данной сфере художественного творчества предшествующая эпоха, то есть эпоха Романтизма, не создала собственного стиля, базируясь в основном на том, что шло от классицизма как основного направления времён Просвещения.

Такое положение сохранилось и на стадии Постромантизма, но теперь именно в области зодчества с наибольшей отчётливостью обозначилась новая тенденция.

Состояла она в том, что, приближаясь к концу XIX века, этот период всё более начинал воспринимать себя наследником и завершителем не только Классической эпохи, но и огромной временной дистанции начиная от эпохи Возрождения, то есть всей новоевропейской культуры (то, что в исторической науке иногда отмечают как *Новое время*).

В связи с этим в практику архитектуры всё шире входило обращение к различным стилям, возникшим на протяжении последних шести столетий (основные из них — готика, ренессанс, барокко, классицизм). И поскольку подчас возникало впечатление стилистической пестроты, данное направление стали именовать *эkleктизмом*, или *эkleктикой*, подразумевая имевшее место порой механическое, произвольное соединение разнородных стилиевых элементов. Тем не менее в своих художественно приемлемых вариантах *эkleктизм* дал достаточно интересные творческие решения. В этом случае с целью



*Ил. 5. И. Шишкин. «Рожь».
1878. Холст, масло. 188×107,5.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*П. 5. Ivan Shishkin. "Rye".
1878. Canvas, oil. 188×107.5 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

снятия сниженной эстетической оценки в последнее время всё шире употребляются понятие *исторические стили*.

В наиболее концентрированном виде данное направление представлено в **Вене**, где тогда специально отстраивали **Рингштрассе** — полукольцо бульваров, украшенное зданиями, выдержанными в различных исторических стилях и в соединении этих стилей. В качестве образцов так называемого стиля Рингштрассе можно назвать два здания, одно из которых даёт пример неоготики (сочетание черт готики и барокко), а другое соединяет принципы античной архитектуры с наслоениями ренессанса и классицизма времён Просвещения. Первый из образцов — **Ратуша** (1872–1883, архитектор **Франц Шмидт**), второй — **Парламент** (1873–1883, архитектор **Теодор Ханзен**).

Преимущественно на основе эклектизма во второй половине XIX века во многих столицах и других крупных городах развернулось сооружение оперных театров, в том числе происходило это и в России (Мариинский театр в Петербурге, превосходный оперный театр в Одессе и оперные театры в ряде других городов).

Из вновь открытых зарубежных оперных театров выделились Национальный театр в Праге, великолепный театр в Монте-Карло и особенно *Grand Opéra* (Гранд Опера — *Большая опера*) в Париже — два последних построены по проектам французского архитектора Шарля Гарнье (1825–1898). Стиль его *Grand Opéra* (1861–1875) иногда весьма критично определяют как гипертрофированно бравурную эклектику (ил. 6). Однако следует признать, что соединение элементов различных архитектурных стилей с применением богатейшего декора в данном случае дало желаемый эффект — перед нами роскошное здание, пред-

назначенное поражать своим пышным великолепием, и его репрезентативный, парадный облик во всём отвечал магистральной задаче превращения Парижа в «столицу мира» (центр Франции в это время капитально реконструировался под эгидой столь амбициозного устремления).

И опять-таки не случаен следующий факт: впечатление, производимое этим сооружением, было настолько велико, что *Grand Opéra* породила многочисленные подражания в ряде столиц Европы и Америки.

Русская архитектура того времени, проходя аналогичную историко-стилевую стадию, широко обращалась к традициям национального зодчества. В качестве показательных следует назвать два сооружения в Москве, возведённые по проектам **Владимира Шέρвуда** (1833–1897) и **Константина Тона** (1794–1881).

Сооружённое по проекту первого из них здание **Исторического музея** (1875–1881) достаточно органично вписывается в ансамбль Красной площади, завершая его. Оно выполнено в так называемом *русском стиле* (своего рода русифицированная неоготика), напрямую резонируя контурам и колориту Московского Кремля, поскольку очертания башен напоминают кремлёвские башни, а в качестве материала использован тёмно-красный кирпич.

Что касается К. Тона, то именно он открывал в России линию возрождения архитектурной старины и по праву считается создателем так называемого русско-византийского стиля.

Помимо Большого Кремлёвского дворца (1839–1849), по его проектам строились храм Христа Спасителя (1837–1883, восстановлен в 1994–1997) и Оружейная палата в Московском Кремле (1844–1851).



*Ил. 6. Здание Grand Opéra (архитектор Ш. Гарнье).
1875. Мрамор, эйшонский камень, оникс, бронза, сусальное золото.
Общая высота (с подвалом и куполом) — 73,6 м.
Проспект оперы, Париж, Франция*

*Il. 6. The Grand Opéra Building (Charles Garnier, architect).
1875. Marble, eischon stone, onyx, bronze, gold leaf.
Overall height (with basement and dome) – 73.6 m.
Avenue de l' Opéra, Paris, France*

Георгиевский зал (ил. 7) даёт представление о великолепии и парадной импозантности **Большого Кремлёвского дворца**. Его величественность и царственная пышность несли в себе собирательно-обобщающий образ русской храмовой и дворцовой архитектуры.

Среди господствующей в городах второй половины XIX века утилитарно-прозаической, «практической» застройки (вокзалы, банки, торговые и жилые дома, административные и промышленные здания) отмеченные и подобные им архитектурные сооружения ярко выделялись пышной импозантностью.

Как бы там ни было, эпоха заботилась о презентабельности, представительности облика, энергично формируя, если можно так выразиться, свой фасад. В согласии с подобной направленностью определённое развитие в живописи получил и парадный портрет — жанр, подававший «фасад» эпохи в лицах.

Один из ярких образцов этого жанра — выполненный **Ильёй Репиным** портрет **А. Рубинштейна** (1888). Выдающийся музыкант, основоположник профессионального музыкального образования в России, изображён за дирижёрским пультом, в концертном фраке. Артистизму портретируемого отвечает блистательный артистизм живописного исполнения.

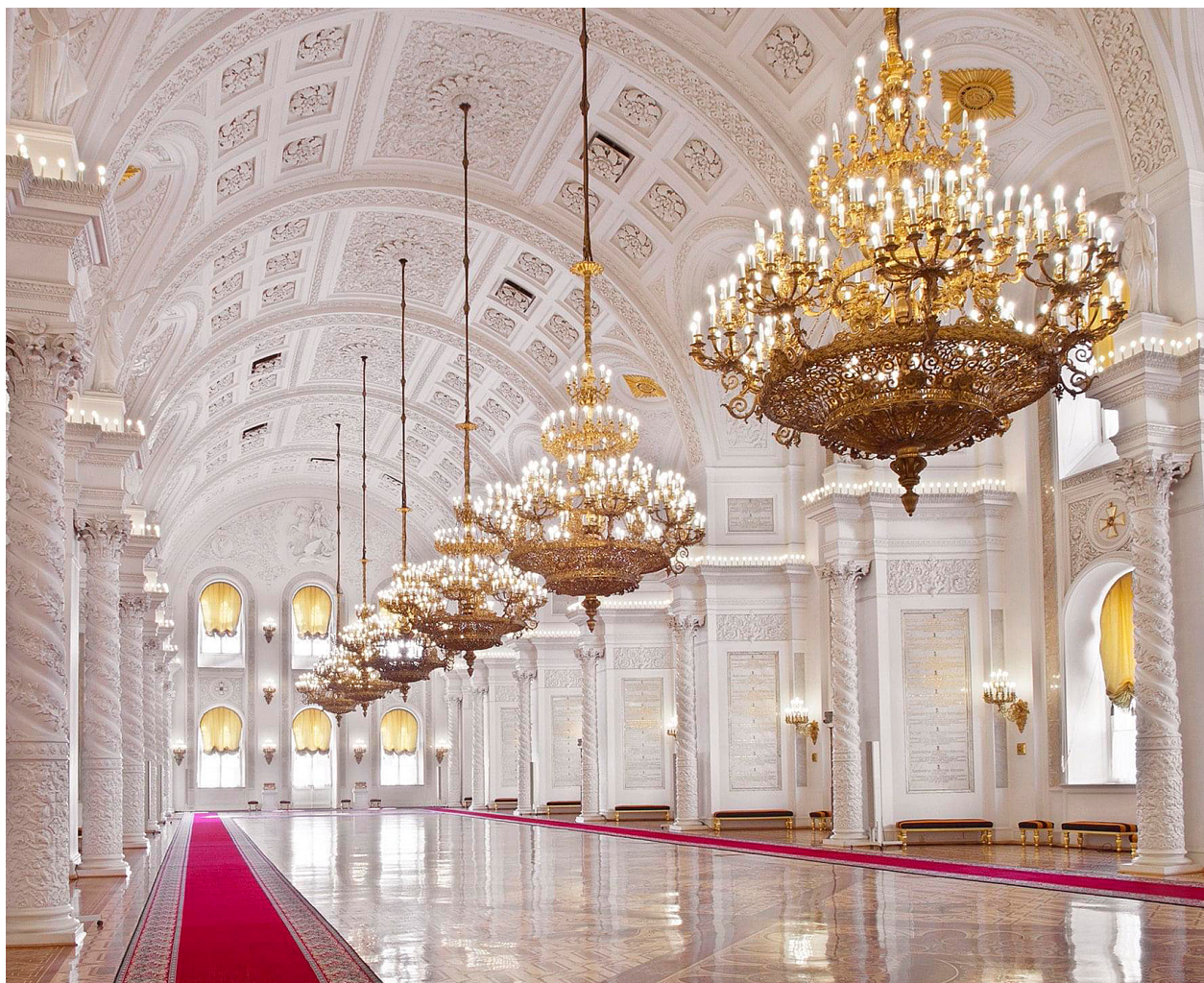
Говоря о парадно-репрезентативных сторонах художественного творчества, которые развивались наряду с искусством больших идей — искусством масштабным и глубоко концепционным, — можно сделать вывод, что эпоха вела полноценное существование, имела вкус к жизни и умела наслаждаться ею. Эту притягательность бытия и его обольщения, пожалуй, особенно замечательно сумел выразить в визуальных формах *импрессионизм* — ведущее

направление французской живописи второй половины XIX века. По своей тематике он и был нацелен главным образом на воспевание радостей жизни, находя красоту в обычных проявлениях современного быта, досуга, но особым образом поэтизируя это обычное, схватывая драгоценную прелесть и неповторимость текучих, ускользающих мгновений.

У каждого импрессиониста была своя излюбленная, «заповедная» тема в искусстве. **Огюст Ренуар** (1841–1919) как бы в параллель прозе **Ги де Мопассана** (1850–1893) в характерном для себя светлом, нарядном колорите и с чисто французским шармом передавал обаяние современных ему парижанок, любясь их грацией и чувственной обольстительностью. Один из лучших примеров — его «**Ложа**» (1874) (ил. 8). Зафиксированная в этой работе атмосфера светской жизни привлекала даже самых крупных представителей художественного творчества (вспомним множество страниц, посвящённых ей в романах Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина»).

Очень широкое преломление она получила в музыкальном искусстве, особенно в таких жанрах, как балет и оперетта. Балет, который ведёт родословную со времён эпохи Возрождения, приобрёл свой законченно классический облик именно во второй половине XIX века (прежде всего в партитурах **Лео Делиба** и **Петра Чайковского**).

Оперетта как жанр вообще формировалась именно на данной исторической стадии, и позднее созданное в эти десятилетия стали именовать классической опереттой. Она была представлена в двух основных вариантах: французская, или парижская (её глава — **Жак Оффенбах**, 1819–1880) и австрийская, или венская (**Иоганн Штраус-сын**, 1825–



*Ил. 7. Геогиевский зал Большого Кремлёвского дворца (архитектор К. Тон).
1838–1849. Размеры — 61 × 20,5 м, высота потолка — 17,5 м.
Кремль, Москва, Россия*

*Il. 7. St. George Hall of the Grand Kremlin Palace (Konstantin Ton, architect).
1838–1849. Size — 61 × 20.5 m, height of ceiling — 17.5 m.
Kremlin, Moscow, Russia*



Ил. 8. О. Ренуар. «Ложя» («Ложя в опере»).
1874. Холст, масло. 80×63,5.
Галерея Института искусств Курто,
Лондон, Великобритания

Il. 8. Auguste Renoir. “La Loge”
(“La loge dans l’opéra”).
1874. Canvas, oil. 80×63.5 cm.
The Courtauld Institute of Art,
London, United Kingdom



1899). Единой для них была склонность к запечатлению радостных, беспроblemных сторон жизни, а это выводило по преимуществу в плоскость того, что именуют *лёгкой музыкой*.

Такого рода музыка, в свою очередь, нередко была пронизана ритмами вальсового кружения. Вальс как главный танцевальный жанр XIX века в целом и второй половины столетия в особенности вообще значил для того времени столь много, что в отношении него можно встретить определение *век вальса* (знаковой фигурой в этом отношении являлся И. Штраус-сын, которого именовали *королём вальса*).

Но, разумеется, музыкальное искусство, впрочем, как и породившая его эпоха, отнюдь не стремилось к бездумному скольжению по поверхности бытия. И даже репрезентируя «фасад» своего времени, то есть являя пристрастие к свету, невероятной лёгкости и блистательному артистизму, оно тем не менее поддерживало внутреннюю содержательность и значительность. Именно об этом свидетельствует одно из «культовых» произведений французского композитора **Камиля Сен-Санса** (1835–1921) — **Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром** (1863).



 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

1. Jingjing Zh. Emily Brontë in the Post-Romantic Age: The Transformation of Romantic Imagination in Emily Brontë's Poems // Brontë Studies. 2021. Vol. 46, No. 1, pp. 4–17. <https://doi.org/10.1080/14748932.2021.1835057>
2. Gazzaniga A. Michael Field's Shared Sublime and Post-Romantic Transcendence // Texas Studies in Literature and Language. 2020. Vol. 62, No. 3, pp. 316–343. <https://doi.org/10.7560/TSL62304>
3. Dong F. Collapsing the Absolute: Early Celan and the Post-Romantic Strangeness // Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas. 2018. Vol. 16, No. 2, pp. 205–224. <https://doi.org/doi:10.1353/pan.2018.0012>
4. Tatsumi T. Excerpt from Young Americans in Literature: The Post-Romantic Turn — “The Origins of Originality: Poe, Hawthorne, Noguchi” // Journal of Transnational American Studies. 2018. Vol. 9, No. 1. <http://dx.doi.org/10.5070/T891041901>
5. Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Том 8. № 3. С. 460–479. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>
6. Балонина М. Г. Хронотоп странничества в русской живописи второй половины XIX века // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2020. № 6. С. 30–33. <https://doi.org/10.37882/2500-3682.2020.06.01>
7. Bullock Ph.R. Tchaikovsky and the Economics of Art Music in Late Nineteenth-Century Russia // Journal of Musicology. 1 April 2019. Vol. 36, No. 2, pp. 195–227. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.195>
8. Усачёва С.В. Жанр вне жанра. Натюрморт в русской живописи второй половины XIX века // Academia. 2020. № 1. С. 33–40. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2020-1-1-33-40>
9. Калугина О.В. Правда жизни и правда искусства в творческом методе русских скульпторов второй половины XIX — начала XX в.: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 1 (11). С. 120–132. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2018-1-120-132>
10. Калугина О.В. Образ и предмет в русской монументальной пластике второй половины XIX века. К проблеме взаимоотношения скульптора и зрителя // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 333–341. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-3-31>
11. Боровская М.И., Девятайкина Н.И. Текст и образ в немецкой графике второй половины XIX века: особенности взаимодействия (В. Буш) // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 12. С. 294–298. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.58>
12. Локтионов М.В. Истоки русского позитивизма. Эмпириосимволизм // Полилог/ Polylogos. 2019. Т. 3. № 4. <https://doi.org/10.18254/S258770110008003-5>
13. Lapointe S. (Ed.). Philosophy of Mind in the Nineteenth Century: The History of the Philosophy of Mind. 2018. Volume 5 (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429508134>

Информация об авторе:

А.И. Демченко, доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник Международного Центра
комплексных художественных исследований.



REFERENCES

1. Jingjing Zhao. Emily Brontë in the Post-Romantic Age: The Transformation of Romantic Imagination in Emily Brontë's Poems. *Brontë Studies*. 2021;46(1):4-17. <https://doi.org/10.1080/14748932.2021.1835057>
2. Gazzaniga A. Michael Field's Shared Sublime and Post-Romantic Transcendence. *Texas Studies in Literature and Language*. 2020;62(3):316-343. <https://doi.org/10.7560/TSL62304>
3. Dong F. Collapsing the Absolute: Early Celan and the Post-Romantic Strangeness. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. 2018;16(2):205-224. <https://doi.org/doi:10.1353/pan.2018.0012>
4. Tatsumi T. Excerpt from Young Americans in Literature: The Post-Romantic Turn — “The Origins of Originality: Poe, Hawthorne, Noguchi”. *Journal of Transnational American Studies*, 2018;9(1). <http://dx.doi.org/10.5070/T891041901>
5. Chernysheva M.A. Images of National History in Russian Art of the 19th Century. Research prospects. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2018;8(3):460-479. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>
6. Balonova M.G. Chronotope of Wandering in Russian Painting Second Half of the XIX Century. *Modern Science: Actual Problems of Theory & Practice. Series of “Cognition”*. 2020;(6):30-33. (In Russ.) <https://doi.org/10.37882/2500-3682.2020.06.01>
7. Bullock Ph.R. Chaikovsky and the Economics of Art Music in Late Nineteenth-Century Russia. *Journal of Musicology*. 2019;36(2):195-227. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.195>
8. Usacheva S.V. Genre Out of Genre. Still Life Painting in Russian Art of the Second Half of the 19th Century. *Academia*. 2020;(1):33-40. (In Russ.) DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-33-40
9. Kalugina O.V. The Truth of Life and the Truth of Art in the Creative Method of Russian Sculptors of the Second Half of the 19th – Early 20th Century: Towards the articulation of an Issue. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Social Studies. Art Studies” Series*. 2018;1(11):120-132. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2018-1-120-132>
10. Kalugina O.V. The Image and the Subject in Russian Monumental Sculpture of the Second Half of the 19th Century. On the Problem of Relations between a Sculptor and a Spectator. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 8. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press. 2018, pp. 333–341. (In Russ.) <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-3-31>
11. Borovskaya M.I., Devyataikina N.I. Text and Image in the German Graphics of the Second Half of the XIX Century: Peculiarities of Interrelation (W. Busch). *Manuscript*. 2019;12(12):244-298. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.58>
12. Loktionov M.V. The Origins of Russian Positivism. Empiriosymbolism. *Polylogos*. 2019;3(4). (In Russ.) <https://doi.org/10.18254/S258770110008003-5>
13. Lapointe S. (Ed.). *Philosophy of Mind in the Nineteenth Century: The History of the Philosophy of Mind*. 2018. Volume 5 (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429508134>

Information about the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Chief Research Associate of the International Center
for Comprehensive Art Studies.

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Алешина Л.С., Ракова М.М., Горина Т.Н. Русское искусство XIX – начала XX века. М.: Наука, 1972. 486 с.
2. Аношкина В.Н., Петров С.М. История русской литературы XIX века. М.: Просвещение, 1989. 445 с.
3. Березовая Л.Г., Берлякова Н.П. История русской культуры. Ч. 2. М.: Владос, 2002. 400 с.
4. Богдан В.-И.Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. Санкт-Петербург: Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, 2007. 364 с.
5. Демченко А.И. Время шестидесятников XIX века // Диалог искусств и арт-парадигм. Том 36. Саратов: SGK, 2022. С. 3–54.
6. Демченко А.И. Мировая художественная культура. М.: КноРус, 2021. 470 с.
7. Демченко А.И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.
8. История русского драматического театра / в 7 т. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 5: 1862–1881 / Е.Г. Холодов, Т.К. Шах-Азизова [и др.]. 1980. 551 с.
9. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый Город, 2009. 567 с.
10. Садохин А.П. Мировая художественная культура. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. 495 с.
11. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1989. 381 с.
12. Сучков Б.Л. Исторические судьбы реализма: Размышления о творческом методе. М.: Сов. писатель, 1977. 526 с.
13. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М.: Наука, 1994. 424 с.
14. Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1989. 301 с.
15. Bourdeau M., Pickering M., Schmaus W. Love, Order, and Progress: The Science, Philosophy, and Politics of Auguste Comte. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018. 416 p.
16. Brumfield W.A History of Russian Architecture. Seattle; London: University of Washington Press, 2004. 644 p.
17. Gray R. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 2000. 216 p.
18. Hamilton G.H. The Art and Architecture of Russia. New Haven; London: Yale University Press, 1983. 482 p.
19. Petit A. Le système d'Auguste Comte: De la science à la religion par la philosophie. Paris: Vrin, 2016. 389 p.

