

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.007-044>

Научная статья

Origin article

Панорама столетий

Panorama of Centuries

Модерн I (начало XX века). Хаос противостояний

The First Modern Era (The Early 20th Century). The Chaos of Confrontations

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 substance of the series of essays published by the journal lies in the fact that with utmost conciseness of presentation, it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in whole both from the point of view of the overall historical process, and in relation to various arts (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to the different national schools and the division into the separate arts with the specification of genre intrinsic to each of them is surmounted, which meets the positive tendencies of globalization and provides a holistic view of various artistic phenomena. An overview of the following artistic and historical periods is conducted on a phased basis: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Era, the Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, the First Modern Era, the Second Modern Era, the Third Modern Era, the Postmodern Era, and as an afterword — “The Golden age of Russian Artistic Culture.”

*Ключевые слова:*

мировой художественный процесс,
основные исторические периоды,
Модерн I

Keywords:

the global art process,
the main historical periods,
the First Modern Era

Для цитирования:

Демченко А.И. Модерн I (начало XX века). Хаос противостояний / ИКОНИ / ICONI. 2022. № 3. С. 7–44. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.007-044>

For citation:

Demchenko A.I. The First Modern Era (The Early 20th Century). The Chaos of Confrontations. *ICONI*. 2022;(3):7–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.007-044>

В исследовательской литературе последнего времени по-прежнему актуален интерес к художественной культуре конца XIX и начала XX века. Как правило, многочисленные статьи обращены к достаточно частным вопросам её состояния на том историческом этапе. В частности, чрезвычайно привлекательной для современных учёных остаётся культура Серебряного века [1; 2]. Так или иначе, в подобных случаях затрагивается парадигма, которую обозначают, как правило, определениями *модерн* или *модернизм* [3; 4]. Данным определениям придаётся преимущественно частный, локализованный характер. Автор данной статьи в своих многочисленных публикациях в качестве всеобъемлющего понятия вводит категорию *Модерн*. Эта категория утверждается в качестве характеристики большой эпохи, которая свой исток ведёт со времени рубежа XIX и XX веков и продолжается ныне, однако начиная примерно с 2020-х годов — уже в сочетании с идущей ей на смену новой эпохой (возможно, она получит название *Информ*). Хронологически эпоха Модерн состоит из следующих периодов: Модерн I (в основном 1890-е — 1920-е годы), Модерн II (1930-е — 1950-е), Модерн III (1960-е — 1980-е), Постмодерн (1990-е — 2010-е) и заверша-

ющий период, о котором только что упоминалось, в его совмещении с первым периодом следующей эпохи. В предлагаемой статье даётся обобщённый обзор основных артефактов периода Модерн I, что делается в опоре на предшествующие труды автора, посвящённые различным проблемам художественной культуры этого времени [5; 6; 7; 8].

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

Классической эпохой (нередко её именуют классико-романтической) мы называем время с середины XVIII до начала XX столетия, когда были созданы величайшие художественные ценности.

Модерн — современная, текущая ныне эпоха, горизонты которой открывались уже в конце XIX века и которая в своей эволюции к нынешним дням прошла три законченных периода (приблизительно 1890–1920-е, 1930–1950-е и 1960–1980-е годы).



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

Многие из живущих в начале XX века отчётливо ощущали идущий на их глазах процесс перерождения мира и признавали неизбежность *исхода Классической эпохи*. В художественном творчестве это передавалось чаще всего в метафорической форме.

Анна Ахматова в 1910 году, то есть за целых семь лет до падения монархии в России, видит Царское Село, эту загородную резиденцию императорской семьи, у черты рокового финала (стихотворение «**Первое возвращение**»). Это не просто диагноз плачевного состояния царизма как оплота прежней России — это настоящий приговор («...*всё мертво и немое... мира наступил конец... в смертельном сне*»), с безапелляционной тирадой, ёмко и в чисто художественном плане констатирующей безвозвратно уходящее: «*Как навсегда исчерпанная тема*».

Предощущения неизбежного угасания Классической эпохи накапливались в искусстве уже с середины 1880-х годов — с таким фактом мы столкнёмся не раз, и, разумеется, это были ещё только отдельные ростки, зёрна, далёкие прогнозы. Подобные предощущения пронизывают, к примеру, поздние стихотворения французского поэта **Поля Верлена**. Одно из них озаглавлено очень симптоматично: «**Закаты**». Закат как особое состояние природы может вызывать в нашем восприятии эмоции различных оттенков, чаще всего — чувство высокого эстетического наслаждения. Иное дело у Верлена с его строкой-рефреном

«*закатная печаль*». В проекции на человека она даёт сумеречное «*И сердце остывает*».

Кроме того, запомним брошенное как будто бы вскользь «*И ничего не жаль*» — в этом уже сквозит этика самоотречения, свойственная подчас человеку начала XX века. У Александра Блока много позже, в поэме «Двенадцать», прозвучит формула «*Ко всему готовы, / Ничего не жаль*».

Помимо чувства заката, не менее важной для уходящей эпохи становилась ассоциация с наступающей *осенью*. И в этом Поль Верлен со своей «**Осенней песней**» был в числе первооткрывателей. Не говоря уже о тягостной печали («*Льётся тоска*»), фиксируется пронзительно-прощальное «*Стынет душа / В оцепененьи*». Эту ноту усиливает чувство невозвратимости прошлого («*А помяну / В сердце весну — / Катятся слёзы*») и страх перед надвигающимся грядущим («*И леденит / Отзвук угрозы*»). Но главное — гнетущая, бесприютная юдоль настоящего («*И до утра / Злые ветра / В жалобном вое / Кружат меня, / Словно гоня / С палой листвою*»).

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

То, что мы слышали у Ахматовой и Верлена, этих двух ярких представителей Серебряного века, пронизано элегической настроенностью, а элегичность стала важнейшим чувствованием того времени.

Однако крушение Классической эпохи часто воспринималось в драматическом и даже трагическом ключе. Этот трагизм раньше других с предельной силой выразил поздний **Пётр Чайковский**, особенно в своём последнем

произведении — **Шестой симфонии** (1893). Вспомним кульминационную зону её I части, где переданы исключительное смятение духа, попытки выстоять в смертельной жизненной схватке и фатальная обречённость под тяжёлым прессом подавляющих воздействий, где обрисована катастрофичность происходящего и раскрыто её обнажённо болевое переживание, выливающееся в горестный плач и отпевание, что превращает эту симфонию в подлинный реквием.

Отмеченная выше метафорическая обрисовка облика угасающей Классической эпохи через ассоциации с закатом и осенью особенно естественной была для пейзажной живописи. Пора осеннего увядания раскрывалась во всех её оттенках, начиная с красочного многоцветия «золотой осени».

Самый выдающийся пейзажист рубежного времени **Исаак Левитан** создал под названием «**Золотая осень**» целую серию картин — наиболее хрестоматийная из них написана в 1895 году. Но есть у него и совсем иное — такие зарисовки поздней осени, когда природа предстаёт в полном запустении, в бесконечном унынии, что в частности передаётся в манере письма буквально «грязными» разводами на свинцовом небе и пожухлой земле. Отсюда оставался всего шаг до зимнего оцепенения, которое особенно впечатляюще раскрыто в картине **Ивана Шишкина «На севере диком...»** (ил. 1).

При этом вот что поразительно и показательно. На всём протяжении предшествующего периода (вторая половина XIX века) работы этого выдающегося русского пейзажиста отличались реалистической конкретностью и особой теплотой (как помним, главным мотивом его творчества были сосны с их золотистой чешуёй, залитые солнечным светом). А в конце XIX столетия он делает резкий поворот к символическому и совсем иному типу образности.

Лермонтовская строка, давшая картинке название («На севере диком...»), прочитана не только как чисто романтическая идея неотвратимого одиночества, но ещё и как метафора Серебряного века: холодная «лунная» красота, «зябко» сияющая среди огромного, мрачного и хаотичного мира, чуждого этой красоте.

Параллельно всякого рода пейзажным метафорам в художественное творчество рубежа XX века широко входит образ старости, уже напрямую и в сугубо человеческом плане раскрывающий процесс угасания эпохи. Одна из характернейших работ такого рода принадлежит русскому скульптору **Анне Голубкиной** — «**Портрет Шарлоты Андреевны Брёкар**» (1911).

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

Мотивы старости самым неожиданным образом сказались на состоянии монументальной скульптуры. Казалось бы, жанр памятника, посвящённого великому человеку, непременно должен являть собой нечто приподнятое, мажорное по звучанию. Но появляются работы русских мастеров, представляющие собой метаморфозу этого жанра, трудно совместимую с традиционными представлениями о нём.

В памятнике **Н.В. Гоголю** (1909), выполненном **Николаем Андреевым**, мы видим мрачное лицо, избородженное



*Ил. 1. И. Шишкин «На севере диком».
Зима 1890–1891. Холст, масло. 161×118.
Национальный музей «Киевская картинная галерея»,
Киев, Украина*

*Il. 1. Ivan Shishkin. "In the Wild North."
Winter 1890–1891. Canvas, oil. 161×118 cm.
National Museum "Kyiv Art Gallery", Kyiv, Ukraine*

глубокими морщинами, и фигуру до крайности ссутулившуюся (как бы под гнётом жизни), плотно завернутую в одеяние (словно в желании укрыться от язв и горестей бытия).

В созданном **Сергеем Меркуровым** памятнике **Ф.М. Достоевскому** (1913) находим совершенно аналогичное художественное решение: перед нами согбенный старец, страшащийся окружающего (он представлен внутренне сжавшимся в комок) — скорее отшельник, уходящий от мира, но никак не яростный поборник справедливости.

В обоих столь сходных монументах совершенно очевидна нота трагической надломленности. Причём необходимо подчеркнуть, что *трагизм мироощущения*, столь сильно заявивший о себе как знак исхода Классической эпохи, был унаследован XX столетием, оказавшись одной из его важнейших психологических доминант. И именно в ходе формирования этой доминанты нередко устанавливались определённые базовые параметры современной стилистики. Для примера обратимся к творческому наследию французского скульптора **Огюста Родэна**.

Как и некоторые другие «вперёдсмотрящие», движение к новым горизонтам в искусстве он начал ещё с середины 1880-х годов. Скульптуру мы часто именуем *пластикой*, подразумевая не только используемые в этом виде художественного творчества материалы и способы их обработки, но и как бы изначально присущую ей пластичность форм. Но то, что мы находим в знаменитом «**Мыслителе**» (1888), — это в некотором роде *антипластика*: нарочитая грубоватость лепки образа, бугристые неровности и «ссадины» поверхности. В самом изображении обращают на себя внимание тяжёлые складки лица и глубоко ушедшие внутрь глазные впадины, дающие на мраморе мрачные тени. Так передаётся драматическая заострённость со-

стояния, уже вплотную приближающая к контурам современной манеры.

Над скульптурной группой «**Граждане Калё**» (ил. 2) Роден работал в 1884–1886 годах, и здесь уже нет ничего от художественных установок XIX века. Прозрение стиля следующего столетия — в исключительной суровости и демонстративной жёсткости пластического решения. В современное искусство здесь ведёт и поразительная свобода пространственной композиции, и её смысловая усложнённость.

Через контрастную расстановку персонажей подан остропротиворечивый момент — всеобъемлющий спектр разноплановых состояний человека перед лицом смерти: от ужаса и страха до мужественной непреклонности и горделивого вызова. Так складывается изваянная трагедия, скульптурный рассказ о людях, решивших ценой своей жизни спасти родной город во время его осады чужеземной армией (скульптурная группа установлена в память давних событий на центральной площади небольшого французского города, где эти события происходили).

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

Поначалу это движение развивалось преимущественно на основе классической стилистики, точнее позднеклассической, что подразумевает последнюю стадию эволюции классического стиля. Например, в русской музыке в одном и том же 1895 году появляется череда произведений, по-разному передававших подъём сил, устремление к новым горизонтам: опера Н. Римского-Корсакова «Садко», Первая симфония А. Глазунова, Пятая симфония С. Рахманинова, Первая симфония В. Калинникова.



*Ил. 2. О. Роден. «Граждане Кале».
1884–1888. Бронза. 217×255×177.
Музей Родена, Париж, Франция*

*Il. 2. Auguste Rodin. "Les Bourgeois de Calais".
1884–1888. Bronze. 217×255×177 cm.
Rodin Museum, Paris, France*

Если обратиться к начальным тактам последнего из названных произведений, то нетрудно почувствовать внутреннее воодушевление, напор созидательной энергии и упругость ритмической пульсации, передающей активную динамическую устремлённость — вперёд и только вперёд.

Вдобавок к сказанному, в общей свежести интонационного строя этой музыки (особенно в широкой мелодической распевности лиро-эпической темы) явно ощущимо по-новому раскрытое чувство *России* — чувство, которое глубочайшим образом пронизывает, к примеру, живопись И. Левитана, музыку С. Рахманинова, стихи А. Блока и С. Есенина. При этом в сравнении с поэзией XIX века **Александр Блок** находит совершенно новые, глубоко своеобразные речения и смыслы. Та же новизна ощущения Родины высвечена и в пейзажных зарисовках **Сергея Есенина**.

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

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

Итак, колыбельные тона, озорство и весёлый задор, удивительная живость

и непосредственность, подчеркнута игровая настроенность. Перечислив эти качества «Тили Уленшпигеля», мы выходим в совершенно особое тематическое русло, широкое развёртывание которого стало характернейшей приметой искусства этого времени.

Речь идёт о *юношеской тематике*, в различных ракурсах преломляющей черты, свойственные соответствующим возрастным группам — буквально от младенчества до молодости.

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

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

Законченное представление о подобном восторге первооткрытия бытия может дать финал **Первой симфонии**, где стремительно-вихревое движение, скорее напоминающее полёт, пронизано искрящейся лучезарной радостью жизни, а празднично-карнавальное кружение наполнено отчётливыми ассоциациями



с щебетом и воркованием птиц (такое впечатление возникает прежде всего ввиду активной роли флейтовых фиоритур).

Только что, касаясь музыки позднего Чайковского, говорилось о том, что в творчестве одного и того же творца искусства рубежной эпохи могли сочетаться прямо противоположные устремления. Это в полной мере должно быть отнесено и к *Левитану*. Как помним, он с большой впечатляющей силой передал различные грани поры увядания. Но этот мастер с не менее впечатляющей силой умел выразить через пейзаж и радость восходящего потока жизни (точно так же и близкий ему по духу Рахманинов одинаково вдохновенно мог воплотить элегическую печаль и весенние мотивы). Так, в его картине «**Весна. Большая вода**» (1897) драгоценно уже само по себе переданное ощущение ранней весны. Но мало того, ощущение это вырастает в звучный символ России, а весенние мотивы воспринимаются как символ обновления.

И есть здесь ещё один смысловой подтекст: хрупкие стволы берёз тянутся в небо, манящее своей загадочной высью, — так метафорически раскрывается характерное для Серебряного века стремление подняться над обыденным существованием (эту прозу и серость олицетворяют в картине утлая лодка на переднем плане и невзрачные домишки на дальнем берегу).

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

Огюст Ренуар, один из лидеров французского импрессионизма второй половины XIX века, никогда не рисовавший детей, на рубеже XX столетия с наслаж-

дением пишет портреты своих маленьких сыновей. Одно из подобных полотен — «**Кокó рисует**» (так в семье Ренуара называли Клода, младшего из детей). Чтобы подчеркнуть прелесть и очарование этих существ, художник переходит к совершенно новой для себя манере: густые волнистые линии и насыщенность колорита, захватывающего тёплым золотом масляных красок. Не менее резкий переход, но совершенно в другом направлении, отмечался выше у позднего Шишкина — в данном случае для нас важна констатация стилового перелома, происходившего на выходе в новое историческое измерение.

Если Ренуар обратился к миру детства на завершающем витке своей творческой эволюции, то самый выдающийся портретист рубежного поколения **Валентин Серов** именно с этой темы и начал (написав сделавшую его знаменитым «**Девочку с персиками**»).

Всецело принадлежащий рассматриваемому периоду, он естественным образом посвятил данной теме множество своих работ. В одной из них — «**Дети**» (1899) — Серов, подобно Ренуару, с любовью воссоздаёт облик своих сыновей, изображённых на террасе дачи на берегу Финского залива (ил. 3).

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

Уже можно было заметить, что в претворении одной и той же темы искусство рубежного времени постоянно выдвигало очень разные подходы. Контраст



*Ил. З. В. Серов. «Дети».
1899. Холст, масло. 71×54.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 3. Valentin Serov. "Children".
1899. Canvas, oil. 71×54 cm.
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia*

этот оказывается особенно явственным при сопоставлении произведений классической ориентации с произведениями сугубо современной направленности. В таких случаях приходится признать, что между традиционным и новым пролегал коренной водораздел.

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

Примечательно, что этот французский художник испанского происхождения (или испанский художник, который почти всю свою творческую жизнь провёл в Париже) уже с самых ранних своих работ как бы изначально, без всякого перехода и подготовительного этапа демонстрировал ясно выраженную современную манеру живописания мира. В числе таких работ и «**Ребёнок с голубем**» (1901), где совершенно очевидно принципиальное отличие от классического видения модели: воспроизведение не самой реальности как таковой, а *образа* этой реальности. Соответственно не может быть и речи о детализированно точной передаче натуры — воссоздаётся только её самый общий контур, причём в очень условной форме (и по линиям рисунка, и по цвету).

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

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

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

В числе таких выдающихся самоучек начала XX века был и грузинский художник **Нико Пиросмани** (полная фамилия — Пиросманашвили), наделённый способностью к ярко фантазийному преобразению реального мира и даром видеть в окружающих явлениях чудесное, необыкновенное, сказочное. При всей внешне забавной наивности сотворённого им мира, его отличало умение вдохнуть в изображаемое истинную живописность, сообщить ему нечто таинственное, заповедное, как находим это в его зарисовке «**Олень**» (1905).

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

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

В вещах, подобных композиции **«В ногу. У дома»** (1916; бумага, гуашь, карандаш) за нарочитым примитивом внешне упрощённой и грубоватой «мазни» обнаруживается глубокий внутренний смысл. Вот и здесь «по тексту» перед нами всего-навсего занятая буффонада марширующего человека.

Но за нелепым комизмом ситуации кроется абсурдность бессмысленной бойни находившейся тогда в разгаре Первой мировой войны — несколько позже в подобных тонах ту же идею развернул в своём романе **«Похождения бравого солдата Швейка»** чешский писатель **Ярослав Гашек**.

Другой характерный пример раннего творчества Шагала — **«Скрипач»** (1926). Надо ли говорить, насколько это близко к тому, что часто рисуют дети? Достаточно отметить такую «странную» деталь: ноги музыканта почему-то просвечивают сквозь туловище то ли бычка, то ли собаки (в этой неопределённости рода животного также учтена особенность детского художественного восприятия).

Однако следует говорить о другом. При заведомой «неумелости» письма, так напоминающей творчество начинающих, насколько мастерски подобрана предметная среда, создающая образ заштатного городишки: грубый дощатый забор, керосиновая лампа и т. д. И за измышлением «детской» фантазии с её забавным гротеском, за внешней примитивностью изображения чувствуется беспросветная меланхолия обитателей захолустья — в глазах не только челове-

ка, но и животного, сквозит бездонная грусть-печаль. Кроме того, здесь можно ощутить и личный мотив: картина написана в Париже и, может быть, живя в «столице мира», её автор тосковал о покинутой «малой родине».

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

Лидер фовистов, французский художник **Анри Матисс**, особенно тяготел к красному цвету, который служил своего рода дразнящей «красной тряпкой» в «корриде» искусства начала XX столетия, когда новаторы бросали дерзкий вызов устоявшимся предпочтениям публики. Вот почему с этим цветом у него связаны названия целой серии картин, начиная с **«Красной комнаты»** (1908).

В другом полотне того же «цвета» — **«Красные рыбки»** (1912) — зарисовку аквариума художник превращает в настоящее столпотворение всевозможных природных форм (ил. 4), акцентируя в их изображении причудливую экзотичность и передавая тем самым свой восторг перед чудом бытия: «дикие», как и примитивисты, наслаждались вот такой, «первобытной» свежестью мира, как бы заново открывшегося им, «детям» начала XX века.

Но помимо того трогательного и забавного, о чём только что шла речь, «детство» несло с собой и то, что определило суровый, а подчас и просто устрашающий лик нового времени. Наиболее чуткие и трезвомыслящие из поздних представителей искусства Классической эпохи предчувствовали это и пытались художественными средствами наметить



*Ил. 4. А. Матисс. «Красные рыбки».
1912. Холст, масло. 140×98.*

*Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия*

*П. 4. Henri Matisse. "Red Fish".
1912. Canvas, oil. 140×98 cm.*

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia

контуры близящегося нашествия «варваров» или «гуннов», как они нередко квалифицировали выход нового поколения, шедшего им на смену.

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

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

Уже на рубеже XIX и XX веков некоторые из творцов искусства предчувствовали и другое: мир вступал в полосу невероятных напряжений и глобальных катаклизмов, что неизбежно должно было сказаться на всей структуре человеческой личности. Это вызвало к жизни повышенную, обострённую *экспрессию* (от лат. *выражение*), в данном случае понятие подразумевает сильный, даже болезненный эмоциональный отклик на колебания внутренней жизни и импульсы, исходящие от внешнего мира. Настроенность в конечном счёте вылилась в *экспрессионизм* — художественное течение, сумевшее выразить как общую атмосферу накалённой конфликтности мира, так и круг всевозможных отрицательных эмоций, порождённых этой

атмосферой (нервозность, страх, ужас, стрессовые состояния и проч.).

Для музыкального искусства одним из непосредственных предшественников экспрессионизма стал австрийский композитор **Густав Малер**. Показательной в этом отношении можно считать у него II часть **Пятой симфонии** (1902), где находим предельное смятение духа, поистине «вздыбленную» атмосферу смертоносных схваток, тщетные попытки противостоять бушеванию жизненных бурь и как следствие — страдальчески-затемнённые исповеди. Всё это в какой-то мере отражено в авторском указании *Stürmisch bewegt* («Бурно, взволнованно»).

Малер жил и творил в Вене. В том же городе позднее сложилась *Новая венская школа*, названная так в отличие от Венской классической школы второй половины XVIII и начала XIX столетия (её главными представителями были Гайдн, Моцарт, Бетховен). Ведущими композиторами Нововенской школы были Арнольд Шёнберг и его ближайшие ученики Альбан Берг и Антон Веберн. Именно их и причисляют обычно к ведущим выразителям черт экспрессионизма в музыкальном искусстве (с полной отчётливостью эти черты представлены в опере **Альбана Берга «Воццек»**). И в других видах художественного творчества идеи экспрессионизма получили наиболее сильное выражение именно на австро-немецкой почве.

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

Кузьма Петров-Водкин писал «Автопортрет» в первые послереволюционные годы, и мы видим запечатлённые художником в своём облике заострившиеся черты лица, сильнейшую внутреннюю напряжённость, стоическую готовность к испытаниям, что нашло

себя в скупой, сумрачной гамме красок. В это же время **Александр Блок** создавал поэму «Двенадцать», где дух стоицизма и самоотречения зафиксирован в уже приводившихся строках «*Ко всему готовы, / Ничего не жаль*».

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

В композиции Петрова-Водкина «**Натюрморт. Селёдка**» (1918) перед нами две картофелины, кусок чёрного хлеба, тощая рыбёшка — то, что для россиянина могло составить целое пиршество в голодные годы Гражданской войны. И это искусство?

Да, искусство — искусство оголённой жизненной правды, которая красноречивее любого документа рассказывает о жестоких лишениях времён «военного коммунизма».

Итак, новая реальность — новая эстетика. И такую эстетику задолго до начала XX века формировал голландский художник **Винсент Ван Гог** (1853–1890), у которого она представляла подчас скорее как «антиэстетика». В этом отношении вряд ли требует комментариев его «**Натюрморт с ботинками**» (1887). Грубая, рваная, изношенная обувь на грязном полу. Совершенно очевидно, что эта работа выполнена с нарочитым умыслом, в пику «искусству прекрасного», она буквально кричит о том, что рядом с красотой и богатством есть скудное, убогое, нищенское существование, есть проклятая проза жизни, её «дно» (то, что несколько позже **Максим Горький** обозна-

чит для России заглавием и сутью пьесы «**На дне**»).

Или «**Прогулка заключённых**» Ван Гога (1890). Вспотримся в фигуры и лица этих людей, понуро вышагивающих по кругу в мрачном каменном колодце. Как далеки они от мечтаний **Антон Чехова** примерно тех же лет: «*В человеке всё должно быть прекрасно — и лицо, и одежда, и душа, и мысли*».

Но, как помним, и герои Чехова задыхались среди прозы и убожества жизни. Однако картина Ван Гога значительно шире по смыслу: не только для этих узников, но и для огромной массы других людей жизнь казалась настоящей тюрьмой. И художник настойчиво, менее всего заботясь об «эстетичности» своих произведений, вещает об уродстве существующего порядка вещей. Именно поэтому излюбленной моделью для него становится он сам.

В «**Автопортрете, посвящённом Гогену**» (1888) мастер не только не приукрашивает, но и дополнительно уродует свой облик, утрируя его специфичность и его дефекты. А деформация различной степени и различной направленности как раз и стала важнейшим знаком искусства XX века.

Так Ван Гог уже с середины 1880-х годов открывал в своём творчестве некоторые контуры художественной культуры Модерна.

В те же годы прямые предвосхищения художественного творчества XX столетия обнаруживались и у **Михаила Врубеля**. Взять, к примеру, его «**Автопортрет**» (1885; бумага, карандаш): так же, как это говорилось о скульптурной группе «Граждане Кале», создававшейся Роденом в то же время, в нём нет ничего от манеры XIX века.

В следующее столетие здесь ведёт прежде всего повышенная, обострённая экспрессия. Общий ракурс (наклонившись к своему отражению, художник почти судорожно вглядывается в себя),

характер штриховки, резкие контрасты света и тени, искажение черт лица — всё это передаёт психологическое напряжение на грани патологии и срыва (Врубель словно предчувствует свою судьбу, своё будущее безумие).

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

Как известно, главное создание Врубеля — галерея образов Демона. И галерея эта по смыслу своему концентрировалась вокруг мучительных размышлений художника о смысле и ценностях бытия. Демон Врубеля — ум гордый, мятежный, но бессильный перед извечными, неразрешимыми вопросами существования. Потому художник изображает его порой физически сугубо бранным, почти жалким — и тем острее наше сочувствие к нему.

Судьба Демона как страдающего, одинокого изгоя предрешена: имя ей — неизбежная катастрофа. Этой трагической ситуацией Врубель как раз и венчает свою знаменитую серию. В картине **«Демон поверженный»** (1902) мы видим изломанное тело, брошенное на камни. Однако и в момент гибели из глаз этого безумца исходит испепеляющий взгляд фанатика идеи.

Вот то осязаемое воплощение духовного максимализма, который в поэзии рубежного времени своё наиболее законченное выражение получило у **Марины Цветаевой**. И следует подчеркнуть: Врубель, вслед за Лермонтовым, силой гения заставил нас воспринимать Демона не как исчадие ада, а как глубоко

страдающую и глубоко интеллектуальную личность, которая неизменно находится в состоянии творческого гонения и неуспокоенности нравственного поиска.

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

Вариант завуалированного, «тихого» экспрессионизма дают некоторые работы **Амедео Модильяни**, ведущего представителя «парижской группы» (так называли итальянских живописцев, обосновавшихся в начале XX века во Франции). Его портрет **«Дама в чёрном галстуке»** (1917) парадоксален. Внешне он по-своему даже привлекателен неким изяществом, общим изысканным контуром. Но худоба тела, пряди волос, беспорядочно брошенные на лоб, змеящаяся лента галстука намекают на изломанную судьбу. Главное же, в чём состоит подлинный ужас — не просто потухшие, слепые, а как бы вытекшие глаза: от человека осталась только оболочка, духовное нутро выпотрошено без остатка.

И в качестве полюса — вариант открытого, «вопиющего» экспрессионизма. Примером может послужить, пожалуй, самый ранний образец подобного рода — картина норвежского художника **Эдварда Мунка «Крик»**, написанная в том же 1893 году, что и упоминавшаяся Шестая симфония Чайковского. Небо, земля, вода закручены в вихреобразные линии, а цветовая гамма основана на резко диссонирующих сопряжениях. Суть полотна может быть обозначена через понятие *дорога жизни*, на которой



сопоставлены две равнодушно-отчуждённые мужские фигуры вдалеке и изогнутая в безумном напряжении, исходящая в крике фигура женщины на переднем плане (в крик превратилось и всё её лицо).

Подобная гипертрофия форм и цвета как раз и позволяла до физиологизма осязаемо выразить ужас, боль, страх, отчаяние, а также всевозможные аномалии и патологии, так часто настигавшие человека XX века.

Нам, живущим столетие с лишним спустя, легко видеть, что происходило в начале XX века, и говорить о нём. Для тех же, кто жил тогда, это было неизмеримо труднее. Поэтому можно и нужно понять некоторые их заблуждения. В одном из таких заблуждений пребывало поколение рубежа XIX и XX столетий, то есть поколение тех, кто стоял на самом стыке прошлого и будущего. Оценивая всё прежнее, они считали, что *«больше так жить невозможно»*, — этими словами выразил единодушное мнение **Антон Чехов**. И многие из них уповали на грядущее, призывали *«очистительную грозу»*. Однако суровая явь, пришедшая с новым веком, оказалась слишком далёкой от того, что грезились, она заставила их в ужасе отшатнуться от утвердившейся реальности.

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

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

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

И тогда же в рассказе **«Безумный художник»** (1921) Бунин метафорически передал несоответствие ожидаемого и действительного — передал уже в глобальном масштабе, как происходившее в начале XX века со всем человечеством. По сюжету, герой рассказа долгое время вынашивает замысел картины, в которой через рождение Иисуса хочет изобразить *«Рождение нового Человека!»* — так он намеревался озаглавить свою картину. И вот, в невероятном вдохновении художник пишет её всего за одну ночь. Однако в сравнении с замыслом получается совсем иное: вместо Нового Человека, осиянного божественным светом, полотно оказалось жуткой дьявольской бойней и святотатственным разрушением.

Вот такой, экспрессионистски заострённой, предстаёт картина уродств и побоищ начала XX века. И обратим особое внимание на фразу *«сладострастие братоубийства»* — не в этом ли был корень жестокости и жестокосердия нового века? Таким его «почерк» во всей явственности предстал в ходе Первой мировой войны. В её разгар английский композитор **Густав Холст** создаёт симфоническую сюиту **«Планеты»** (1916). I часть сюиты (*«Марс, несущий войну»*) разворачивается как зримая картина ползущей из сумрака угрожающей силы, олицетворяющей собой неумолимо надвигающуюся военную армаду. В её исключительно жёстких, зловещих, устрашающих очертаниях проглядывает лик всего XX века, предстающего в своей агрессивной, милитаризованной сущности.

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

Чтобы представить себе, что такое Серебряный век, достаточно припомнить пьесы **Антон Чехова**, особенно три наиболее известные из них, вышедшие из-под пера писателя с неизменным интервалом в четыре года: «**Чайка**» — 1896, «**Три сестры**» — 1900, «**Вишнёвый сад**» — 1904.

Как видим, в центре находится «круглая» дата — 1900 год, с которого начинался формальный отсчёт перехода в XX столетие, а вся протяжённость создания названных произведений (с середины 1890-х по середину 1900-х годов) как раз и была временем расцвета Серебряного века.

Всё в этих пьесах посвящено носителям этики и эстетики данного феномена — интеллигентам рубежной поры в полном спектре их умонастроений и душевных движений, со всеми характерными для них pro et contra.

Пьесы Чехова дают реальную обрисовку людей и атмосферы Серебряного века. Но был ещё и Серебряный век *мифологизированный* — как создание мечты, игры воображения.

Представление о таком порождении фантазии даёт раннее творчество **Александра Блока**, Блока 1900-х годов, в том числе его первая поэтическая книга — «**Стихи о Прекрасной Даме**» (свойственный этой книге дух рыцарственности и возвышенной мечтательности подчеркнут в названии сборника прописными буквами: *Прекрасная Дам*).

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

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

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

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

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

Пятая симфония Николая Мясковского создавалась в те же годы, что и «Соловьинный сад» Блока. На всём её протяжении происходит постоянное варьирование образов, соотносящихся с прежним жизненным укладом и новой явью. В этом отношении совершенно естественно, что симфония открывается темой заведомо ретроспективного характера. Она напрямую перекликается с тем, что можно было услышать в лирико-



пейзажных мелодиях позднего Римско-Корсакова, а также Лядова и Глазунова, то есть ещё на рубеже XIX и XX веков. В её подчёркнуто мягких очертаниях и созерцательной идилличности улавливается оттенок прекраснотуши, свойственный представлениям старой интеллигенции о России и её природе.

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

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

Ещё более заострённый контраст, уже напрямую выражающий формулу противостояния «старый мир — новый мир», находим в балете **Бориса Асафьева «Пламя Парижа»** (1932). По канве событий Французской революции конца XVIII века композитор даёт явную проекцию на происходившее в России начала XX столетия. Здесь, с одной стороны, раскрывается печаль исхода, и это исход клана аристократии — вот откуда «гаснущие» и поникающие тона, тихое и подчёркнуто «деликатное» звучание

струнных, стилизованное в духе французской музыки XVII века (с использованием жанра скорбной сарабанды).

Этому противостоит прямо противоположное: горячий натиск жизненных сил, воинственно-наступательный дух и созвучный эстетике отечественного кинематографа 1920-х годов образ народно-революционной «массовки», чему отвечают открытые тембры духовых инструментов и буквально «топочущая» фактура с активной ролью «грохочущих» ударных. (В скобках заметим, что выдающийся музыкальный учёный первой половины XX века Б. Асафьев является автором множества балетов; в их числе — «Бахчисарайский фонтан», представленный в афише любого отечественного театра.)

Как-то **Максим Горький** позволил себе такое ироничное суждение: «Русская литература — самая пессимистическая литература Европы; у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем — в юности и зрелом возрасте: от недостатка разума, от гнёта самодержавия, от женщин, от любви к ближнему, от неудачного устройства вселенной; в старости: от сознания ошибок жизни, недостатка зубов, несварения желудка и от необходимости умереть». И Горький немало сделал для того, чтобы вырвать русскую литературу и русского человека из пут страдальчества, вдохнуть в них мужество, оптимизм, *героическое отношение к жизни*.

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

Эти настроения сам Горький наиболее рельефно выразил в легендарно-фольклорных и аллегорических образах

(начиная с Данко в раннем рассказе «**Старуха Изергиль**»). Свою кульминацию подобные устремления получили в особом, распространённом тогда жанре «стихотворения в прозе». Его «**Песня о Соколе**» (1899) — вызов серому, заурядному, рабскому существованию. Здесь было провозглашено: «*Безумству храбрых поём мы славу!*»

Это «безумство храбрых» своё законченное воплощение нашло в «**Песне о Буревестнике**» (1901) с её несравненным героическим энтузиазмом, которому так соответствует приподнято-патетический строй изъяснения ритмической прозой.

Образ метафорический, но поданный в столь яркой, зримо-осязаемой форме, что его картинно-изобразительная экспрессия стóбит многих живописных полотен. И какой могучий запал, какое упование битвой жизни! Переданный здесь дерзновенный порыв человеческого духа чрезвычайно резонировал общественным настроением тех лет, выразив предвестия и кануны Первой русской революции, но одновременно отразив и общий подъём русской жизни (то, что в музыке, например, преломилось в ряде произведений Скрябина и Рахманинова 1900-х годов).

Вот чем объясняется тот факт, что не было в истории литературы произведения, которое выдержало бы столько изданий, сколько «Песня о Буревестнике». Её перепечатывали во всех городах (тираж достиг небывалой цифры — два миллиона), она распространялась в копиях, сделанных на пишущей машинке и от руки.

Героическая настроенность начала XX века часто раскрывалась в литературе через образ *сильного, мужественного человека*. Можно назвать поздние пьесы норвежского драматурга **Генрика Ибсена** («Гедда Габлер» 1890, «Строитель Сальнес» 1892), многие рассказы, повести и романы американского писателя **Джека Лондона**.

В качестве конкретного свидетельства остановимся на одном из стихотворений **Редьярда Киплинга** — того самого Киплинга, которого мы с детства знаем по рассказам о жизни мальчика Маугли среди зверей («Книга джунглей»). Но Киплинг — это ещё и множество стихотворений, составивших содержание шести сборников, вышедших с 1886 по 1919 год. В своей поэзии он славил человека высокого мужества и твёрдой воли. В числе этих стихотворений находим и то, которое приобрело для англичан начала XX века значение молитвы — каждый считал необходимым заучить его наизусть. Оно озаглавлено единственным словом «**Если...**», которое становится здесь ключевым. И далее излагается ещё целый ряд подобных «если...», после чего делается вывод: вот если это так, тогда можно сказать о себе, что ты — человек.

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

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

Всё это присутствует в **Фортепианном концерте Игоря Стравинского**, где к тому же находим отражение пёстрой, разноречивой атмосферы 1920-х годов — к примеру, в смешении строгих формул

необахианства и ярмарочно-балаганных штрихов русского скоморошества.

Героическая настроенность времени, преломляемая через фигуру сильного, мужественного человека, нашла своеобразное выражение в изобразительных формах посредством *архаизации* образа. Ярko выразил эту тенденцию в своём творчестве французский скульптор **Эмиль Бурдэль**. Суровый лик начинавшего свой путь XX века он стремился передать в опоре на опыт ранних этапов эволюции пластического искусства — искусства времён Средневековья и Античности, но Античности не классического периода, а самого первоначального этапа, который известен под соответствующим наименованием: древнегреческая *архаика*. Запечатлённый в «**Автопортрете-маске**» (1925) облик самого Бурделя весьма напоминает известную золотую маску легендарного Агамемнона, предводителя греков в Троянской войне. Рука скульптора придаёт изображению особую суровость, делая из человеческого лица некий каменный лик и тем самым добиваясь предельного выражения таких качеств, как твёрдость и мужество человеческой природы.

Этому отвечает весь характер исполнения и та манера лепки, которая близка к виденным нами работам позднего Родена и Голубкиной: нарочито неровная, бугристая поверхность — так в данном случае обработана бронза.

Избрав персонажем своей композиции «**Геракл**» (1909) центрального героя греческой мифологии, Бурдэль опять-таки вовсе не изображает его таким, каким мы знаем его по классической античной скульптуре. Не прекрасный и гармоничный атлет-полубог, а могучий варвар, у которого в яростном порыве угловато-заострённые черты лица утрированы до уродливости. Но первозданная мощь, отличающая эту фигуру, служит в конечном счёте выявлению динамизма и героического пафоса, столь характерных

для начала XX века. Для этого мастер избирает совершенно особый ракурс постановки тела, передающий предельное напряжение сил, взрывчатый разряд сверхэнергии. Здесь всё непомерно: от невероятно широкого и стремительного разворота рук и ног до фантастически огромного лука, который по плечу только этому титану.

Отдельного разговора заслуживает претворённая в отечественном искусстве начала XX века идея *массового героизма*. Она формировалась в горниле трёх русских революций и самого тяжёлого испытания, каким стала для страны Гражданская война.

Опираясь на пережитое, художественное творчество 1920-х годов сумело впечатляюще раскрыть социальный энтузиазм народных низов, позволивший коммунистическому режиму утвердиться на «шестой части планеты» вопреки всем усилиям «белого движения» и несмотря на интервенцию 14 государств капиталистического Запада.

В картине «**Оборона Петрограда**» (1928) **Александр Дейнека** в соответствии с духом времени строит композицию как стальную, «индустриальную» конструкцию: плотно рассечено надвое железными линиями моста (ил. 5). Главный вектор картины образуется контрастом движения двух людских потоков: раненым, бредущим справа налево (с фронта), противостоит полукружье тех, кто энергичным маршем направляется слева направо (на фронт). Это полукружье составляют угловатые фигуры (независимо от того, мужские они или женские, но у мужчин выделены бритые затылки), идущие единым шагом, сплочённой колонной. От всего веет предельным аскетизмом, чему отвечают резкие тени на лицах, холод железа и зимы (снег, лёд) и почти графическое письмо — картина написана маслом, но его оттенки практически сведены к взаимодействию чёрного и белого.



*Ил. 5. А. Дейнека. «Оборона Петрограда».
1928. Холст, масло, 210×238.
Государственный музей Советской Армии, Москва, Россия*

*Il. 5. Alexander Deineka. "The Defense of Petrograd".
1928. Canvas, oil. 210×238 cm.
State Museum of the Soviet Army, Moscow, Russia*

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

Вот почему мировой кинофорум, состоявшийся в Брюсселе в середине 1950-х годов, назвал «Броненосец “Потёмкин”» (1925) «лучшим фильмом всех времён и народов». Среди собравшихся тогда деятелей кино безусловно преобладали представители Запада, которых трудно было заподозрить в симпатиях к советскому искусству и особенно к революционной тематике, тем не менее они сделали именно такой выбор.

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

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

Основным типом построек модерна в России был особняк — частный дом состоятельного владельца. В своей конфигурации особняки были исключительно разнообразными, и нестандартность архитектурных решений в немалой сте-

пени определялась сильным личностным акцентом, поскольку начальный импульс этих решений в известной степени исходил от вкусов и предпочтений конкретного заказчика.

В качестве характерных примеров можно привести работы двух ведущих представителей московского модерна: пышно декорированный импозантный фасад в первом случае (особняк Миндовского, проект Льва Кекушева) и парадный интерьер с причудливо изогнутым лестничным маршем — во втором (особняк Рябушинского, проект Фёдора Шехтеля).

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

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

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

Автора проекта Петровского судостроительного завода (конец XIX века) установить не удалось, над проектом **Охтенского моста через Неву** (1908–1911) работали инженеры В. Апышков и Г. Кривошеин и архитектор Л. Бенуа (к факту участия инженеров

в проектировании мы вернёмся чуть позже). В обоих случаях обращает на себя внимание выдвигание качественно новых подходов в формировании облика построек — с присущей ему почти демонстративной оголённостью технической конструкции.

На Западе провозвестием и эмблемой индустриальной эры явилась **Эйфелева башня** (ил. 6). Её название по традиции произносится с ударением на первом слоге, в то время как имя её создателя **Гюстава Эйфеля** звучит в согласии с нормами французского языка. Она была сооружена к открытию Всемирной выставки в Париже в 1889 году — вновь мы сталкиваемся с далёкими зарницами Модерна, возникавшими с середины 1880-х годов. Эта выставка призвана была потрясти воображение человека конца XIX века всевозможными изобретениями и новшествами, которые открывали невиданные горизонты технического прогресса. Однако самым невиданным оказалась собственно Эйфелева башня, взмывшая в небо над привычной застройкой французской столицы. Помимо всего прочего, её возведение знаменовало собой два важнейших момента. Во-первых, для зодчества как такового она стала манифестом «инженерии» — отныне всякого рода сооружения, особенно технического назначения, проектируют не только архитекторы, но и инженеры (именно инженером был и Эйфель). И, во-вторых, как бы возрождая вспыхнувшую на самой заре человеческой цивилизации идею *вертикализма* (припомним легендарную Вавилонскую башню и вполне реальные месопотамские зиккураты или египетские пирамиды), с новой силой заговорило стремление вознестись вверх, в заоблачные выси. В рассматриваемом случае грандиозная стальная постройка весом в девять тысяч тонн и стороной квадрата основания 125 метров взметнулась на 330-метровую высоту.

С этого времени в обиход архитектуры начинают стремительно входить новые материалы и конструктивные системы, особенно востребованные при возведении высотных инженерно-технических сооружений. С данной точки зрения самым показательным явилось рождение такого типа постройки, как *небоскрёбы*. Их возведение стало возможным после изобретения стального каркаса, который принимает на себя всю основную нагрузку, и пассажирского лифта. Наиболее широкое распространение они получили по ту сторону океана, в крупных городах Соединённых Штатов Америки, а толчком к их появлению послужила плотность городской застройки и дороговизна земельных участков.

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

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

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



*Ил. 6. Эйфелева башня (инженер-строитель А. Эйфель,
архитектор С. Совестр).
1887–1889. Сталь. 125×125×330 м.
Марсово поле, Париж, Франция*

*Il. 6. The Eiffel Tower
(Alexandre Gustave Eiffel civil engineer,
Stephen Sauvestre architect).
1887–1889. Steel. 125×125×330 m.
Champ de Mars, Paris, France*



Вот почему иногда можно было услышать буквально крик души, звучащий даже из уст тех, кто всеми силами утверждал эстетику «железа и стали». Такое можно найти и у **Владимира Маяковского**.

Но были и те, кто во времена «анти-лиризма» стремился удержать эмоционально-лирическое начало. В их числе — представители *оперного веризма*. Обозначение этого художественного течения происходит от итальянского слова *vero* — *правдивый*. И веристы (а это были прежде всего итальянские композиторы П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Д. Пуччини) стремились быть таковыми. Они хотели отозваться на меняющуюся реальность окружающей жизни, избирали сюжеты из современности, в либретто отказались от стиха и обратились к прозаическим текстам. С утверждавшейся эстетикой XX века их связывали и многие другие моменты: сценический ритм заметно ускоряется, оперный диалог становится действенным и свободным. Но самое главное, что отличает стиль веристов, — это острота драматических положений и повышенная экспрессия. Однако при всём том основой веристской оперы остаётся *лирическая драма* с присущей ей широкой гаммой психологических переживаний (главные мотивы — любовь и ревность), а ведущим выразительным средством — вокальный мелодизм (веристская опера стала завершающей стадией развития *bel canto*).

Если обратиться к очень характерной в этом отношении сцене из оперы **Джэакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй»** (на русской сцене она идёт иногда под названием «Чио-Чио-сан», 1903), то, вне сомнения, мы оценим великолепную, полнокровную, чрезвычайно широкую кантилену и превосходно выстроенное диалогическое взаимодействие двух голосов. Но мелос этот активно наполняется изнутри речевым началом, что сообщает эмоциональному излиянию особую

жизненную достоверность, чем во многом преодолевается условность оперного пения. И обращает на себя внимание то, что в этом *дуэте счастья* при всей его красоте и лирической вдохновенности хорошо ощутим волевой нерв, мужественная окрашенность и даже героическая нота, что так резонировало настроениям времени.

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

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

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



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

Итак, при всей новизне стиха, это — Серебряный век. Но уже в следующем, 1916 году читаем признание в любви, буквально стреляющее «картечью». Такому мог бы позавидовать и В. Маяковский с его стихом «лесенкой». Заострённость интонации, спрессованность смыслового наполнения (только «по делу», без каких-либо отступлений и отклонений), ритм до предела упругий и плотный. И эти столь отвечающие духу XX столетия энергетика и динамичность кардинально преобразуют графику стиха: она становится совершенно раскованной, опрокидывающей все метрические стандарты (допустим, строка может быть достаточно длинной, а может быть сведена к одному слову, даже слову односложному: «— *Очень.* / — *Навсегда?* / — *Да*»).

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

В числе тех, кто от начала до конца был приверженцем символистской эстетики, — бельгийский литератор **Морис Метерли́нк**, творивший на французском языке. Среди написанных им драм — пьеса-сказка «Синяя птица» (1908). Это слово-цвет стало в его творчестве символом-лейтмотивом. Оно является сквоз-

ным и в стихотворении «**Оранжевая скуки**».

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

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

На рубеже веков эти импресии символизма наиболее впечатляющее воплощение получили в музыкальном искусстве. И к слову, лидер композиторов-импрессионистов **Клод Дебюсси** свою единственную оперу «Пеллеас и Мелизанда» создал именно на сюжет Метерлинка. С символизмом он часто соприкасался и в своих инструментальных произведениях.

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

И сразу же — о некоторых других приоритетах этой художественной культуры на конкретных примерах из того же вида

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

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

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

Вершинами художественного творчества в этом русле стали две монументальные партитуры **Сергея Рахманинова**

— «**Литургия Иоанна Златоуста**» и «**Всенощное бдение**». Ключевые моменты связаны в них с молитвенным гласом души, возносимым к небесам. Это особенно явно в тех случаях, когда солирующий голос как бы парит над тихо вокализирующим хором (пение закрытым ртом). Такое фактурное изложение создаёт иллюзию действия, происходящего под сводами храма, а чистота помыслов человеческих выступает в неразрывном сопряжении с высшей, сакральной красотой.

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

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

Как уже отмечалось на примере музыкального искусства, важной приметой заката уходящей Классической эпохи стало обострённое ощущение *духовности*. Выдающиеся образцы её преломления на выходе в рубежное время находим в позднем творчестве **Николая Ге**.

Обратимся к двум его работам 1893 года. Это тот самый год, когда была создана Шестая симфония Чайковского и, подобно ей, в них запечатлена трагическая исповедь уходящего XIX столетия.

В «Автопортрете» (1893) — всклокоченные волосы, тревожно-болезненный блеск глаз, исключительное напряжение каждой черты лица, что подчеркнуто резкими контрастами света и тени, — автор предстаёт здесь как старец, могучий духом, но измученный «бессонницей» неотступных и тяжких вопросов бытия.

Отсюда та повышенная экспрессия образного строя, которая отмечалась уже неоднократно и которая стала характернейшим знаком поздней классики, переданным затем по наследству эпохе Модерна.

На финише своей жизненной траектории Ге целиком сосредоточился на евангельской тематике и более того — на том её острие, которое мы обозначаем понятием *страсти Господни*. Претворяя эту тематику во всевозможных ракурсах и поворотах, художник искал решение тревоживших его больших проблем современности. Вспомним в одну из большой серии подобных работ — «Голгофа» (1893). Последние мгновенья перед распятием. Христос в нестерпимой душевной муке охватил руками голову, воздетую к небесам. Рядом с ним два разбойника, также приговорённые к казни. Их дикие, звериные лица с тупым, бессмысленным выражением несут в себе резкий диссонанс к облику Иисуса.

Так реализуется мысль о надвигающемся столкновении высокой нравственности с бездуховностью и прогнозируется пришествие «варваров» — нечто подобное отмечалось выше касательно симфонической картины А. Лядова «Кикимора» и рассказа И. Бунина «Безумный художник».

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

Картину «Над вечным покоем» (1894) сам **Исаак Левитан** считал центральным своим произведением (ил. 7). Помимо чисто художественных достоинств, справедливость такой оценки определяется и тем, что живописный ряд соединяет и в концентрированном виде подаёт здесь компоненты, которые переходили из картины в картину мастера: высокое небо, широкая водная гладь, речной откос и поставленная на нём церковь.

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

К этой работе внешне очень близка картина **Николая Рериха** (допустимо произношение *Рёриха*) «Сумерки»: те же, только что названные, компоненты изображения, к которым на переднем плане добавлена фигура монаха с горящей свечой, что усиливает сакральную направленность образа.

Однако Рерих принадлежал следующему поколению русских художников, и это сказывается в заострении мотива исхода прежней, «святой Руси» (подчеркнуто колоритом картины, запрограммированным в её названии). И в сравнении с несомненной конкретностью и реалистичностью образа у Левитана (при всей его обобщённости) здесь уже во многом иное видение, подготавливающее условность современного художественного мышления.

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



*Ил. 7. И. Левитан. «Над вечным покоем».
1894. Холст, масло. 152×207,5.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 7. Isaac Levitan. "Above Eternal Rest".
1894. Canvas, oil. 152×207.5 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

дают работы литовского художника и композитора **Микалоюса Чюрлёниса**. В их ряду и «**Стрелец**», написанный в типичной для этого автора изобразительной манере, основанной на музыкальных ритмах и на поэтическом преобразении реальных форм. Вот и здесь по исходным «объектам» всё достаточно конкретно: высокий холм, стоящая на нём фигура человека, стреляющего из лука в птицу, парящую над ним. Однако налёт сказочной фантастики и заведомый гиперболизм в преподнесении названной конкретики (особенно обращают на себя внимание гигантские размеры птицы) выводят в чисто символистскую плоскость, фиксируя запечатление зодиакального созвездия, каким увидел его в своём воображении художник.

Завершая разговор о Серебряном веке, отметим ещё одну существенную линию, свойственную этой художественной культуре. Речь идёт о ярко выраженном тяготении к воплощению *аристократизма* человеческой природы.

В жизни рубежной эпохи, очевидно, по-прежнему заметную роль играли носители больших фамильных традиций. Это отчётливо явствует из широкого круга работ, подобных «**Портрету графини Н. П. Головиной**» (1896), принадлежащему кисти позднего **Ильи Репина**. Перед нами царственная женщина в своей высокой и гордой красоте. Полотно впечатляет исходящей от него светонесущей роскошью цветовой гаммы (кипение белого и нежно-розового).

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

Размышляя о столь ценимом в атмосфере Серебряного века аристократиз-

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

Борису Кустодиеву удалось замечательно передать внешнее обаяние и внутреннюю притягательность персонажа картины «**Иван Билибин**» (1901). Эта притягательность во многом определяется тем, что Билибин был одним из «мирискусников». Данное обозначение участников элитарного художественного объединения «Мир искусства» несло в себе и некий ценностный оттенок: искусник, искусный, знаток своего дела. А главным делом Билибина стало филигранно-орнаментальное искусство книжной иллюстрации, где он являлся выдающимся мастером.

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

Помимо бунта против традиции как таковой (что могло доходить до провокативных форм эпатажа), определяющим для художественной культуры начала XX века стал поиск новой *простоты, ясности и отчётливости*, что в предельном варианте оборачивалось откровенным опрощением или схематизмом.

Допустим, **Пабло Пикассо** в своём «**Автопортрете**» (1906) в полной мере

демонстрирует ту условность изображения, о которой шла речь в отношении его картины «Ребёнок с голубем». И по рисунку, и по цвету исполнение даёт максимальную степень определённости, доводимой до однозначности.

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

Но если, к примеру, взять такую известнейшую работу данного этапа, как «**Девочка на шаре**» (1905), то обнаружим безусловное преобладание весомых, даже грузных угловато-грубоватых очертаний, передающих абсолютную материальность и осязаемость предметного мира. Не случайно поданный первым планом могучий торс циркового атлета занимает едва ли не половину всего холста.

Но на пути утверждения таких качеств, как осязаемость и материальность, Пикассо идёт дальше. Он стремится выявить «корневую» подоплёку предмета и живого организма. Достаточно сопоставить две его работы одного и того же 1910 года, выполненные по одной и той же модели — ею стал друг художника Амбруаз Воллар. Оценивая «**Портрет Амбруаза Воллара**», сделанный в жанре рисунка, трудно представить себе лучшее доказательство того, что Пикассо как художник-профессионал самого высокого класса умел всё, мог работать в любой манере. В данном случае перед нами превосходный портрет-набросок, выполненный с соблюдением всех норм реалистического изображения: линия, объём, светотень, перспектива, предметная среда. И при всём том это — реалистичность современного толка, а не просто повторение уроков прошлого. Подобный почерк в достоверной передаче природы можно считать эталоном на весь XX век, имея

в виду раскованность рисунка, графическую остроту и динамичность контура.

Тогда же Пикассо создал знаменитый кубистический портрет Амбруаза Воллара (ил. 8). В чём-то, по самым общим очертаниям лица, мы можем узнать заявленную модель. Но целое предстаёт как хаотичное нагромождение геометрических форм, по которому можно только догадываться о конфигурации персонажа, знакомого нам по имеющемуся рисунку.

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

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

В сравнении с кубизмом Пикассо, его вариант абстрагирования природы был основан на ещё более жёсткой геометризации форм. Посредством этого, создавая то или нет, Малевич «анатомировал» в современнике такие качества, как примат *ratio* и переусложнённость внутренней организации человека, всецело занятого всевозможными расчётами и аналитическими операциями.

Именно таким представлен в одном из портретов 1913 года ближайший соратник Малевича по «футуристическому» движению художник М. Матюшин: от реального облика модели сохранила



*Ил. 8. П. Пикассо. «Портрет Амбруаза Воллара».
1910. Холст, масло. 93×65.
Государственный музей изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина, Москва, Россия*

*Il. 8. Pablo Picasso. "Portrait of Ambroise Vollard".
1910. Canvas, oil. 93×65 cm.
The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia*

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

По показаниям искусства начала XX века, при всех своих сложностях и противоречиях мир стал более объёмным и многообразным, развитие его — неизмеримо более интенсивным, а существование человека обрело бóльшую насыщенность, и его «система координат» раздвинула свои параметры вширь и вглубь.

Рассмотрим один из этих параметров на примере стихотворения **Александра Блока** «**О, весна без конца и без краю...**». Вчитываясь в него, удаётся зримо представить формировавшуюся в начале века во многом парадоксальную диалектику *всеприятия бытия*. Это определяется ключевой установкой, зафиксированной в словах «*Принимаю тебя, неудача, / И удача, тебе мой привет!*» В блоковской драме «Роза и крест» на этот счёт даётся сверхлапидарная формула: «*Радость — Страданье одно!*» И припомним уже слышанное выше из Редьярда Киплинга: «*И будешь твёрд в удаче и несчастье, / Которым, в сущности, цена одна...*» Блок как бы утверждает: да, я знаю, что в этой жизни есть всё — высоты и «дно», окрылённость и приниженность человеческая, вера и безверие, добро и зло, и я во всеоружии готов к встрече со всем этим, сознаю необходимость жить в неисходной привязанности-вражде, любви-ненависти.

Совершенно очевидны непрерывные столкновения антиномий-противопоставлений («*Принимаю пустынные веси / И колодцы земных городов!*

/ Осветлённый простор поднебесий / И томления рабьих трудов!»). В этом приятии в неразрывном сопряжении выступают юношески-восторженное и сурово-мужественное «*О, весна без конца и без краю, / Без конца и без краю мечта! / Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! / И приветствую звоном щита!*»; воинственный настрой заключения строфы подтверждается позже ещё настойчивее: «*Перед этой враждующей встречей / Никогда я не брошу щита...*». Причём подобная воинственность соединяется с прокламируемой неоднозначностью облика героя, готового бросить вызов даже небу: «*И встречаю тебя у порога — / С буйным ветром в змеиных кудрях, / С неразгаданным именем Бога / На холодных и сжатых губах...*» Последняя строфа, выводя к итоговому обобщению, звучит с максимальной определённо-стью и остротой: «*И смотрю, и вражду измеряю, / Ненавидя, кляня и любя: / За мученье, за гибель — я знаю — / Всё равно: принимаю тебя!*»

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

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



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

Именно такова по образному строю и стилистике музыка, которую хотелось бы привести в заключение обзора художественной культуры начала XX

века — финал **Скрипичного концерта** (1903) финского композитора **Яна Сибелиуса**. В этой музыке, помимо яркой выразительности, пленяет именно баланс в сопряжении классического и нового — баланс разумный, выверенный, убедительный. В ней совершенно очевидна преемственность (в частности, заметны явные переключки с «Венгерскими танцами» Брамса), но вместе с тем насколько упругим оказывается ритмический пульс, насыщенный острыми синкопами и дающий ощущение энергетики нового типа, и как по-хорошему экспансивна звуковая ткань с большими интонационными скачками и с её общей раскованностью, терпким колоритом.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Казин А.Л. Логос Серебряного века // Временник Зубовского института. 2021. № 3. С. 9–30. https://doi.org/10.52527/22218130_2021_3_9
2. Токарева Е.А., Челнокова А.Ю. Европейский контекст Серебряного века русской культуры // Вестник МГПУ. Серия: Исторические науки. 2021. № 4. С. 44–59. <https://doi.org/10.25688/20-76-9105.2021.44.4.04>
3. Давыдова О.С. Символизм в русском изобразительном искусстве эпохи модерна. Аналитический обзор в свете последних исследований // Философия и культура. 2021. № 12. С. 10–24. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2021.12.37180>
4. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк первый // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 89–97. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.089-097>
5. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк второй // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 2. С. 120–131. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.120-131>
6. Демченко А.И. На переломе истории // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. № 4. С. 959–968. <https://doi.org/10.30853/phil210130>
7. Demchenko A.I. Society as the Paradigm of 20th Century Art (on the Materials of Sergei Prokofiev's Music) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 89–100. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.1.089-100>

Информация об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований.

 REFERENCES 

1. Kazin A.L. The Silver Age Logos. *Vremennik Zubovskogo instituta = Annals of the Zubov Institute*. 2021;(3):9–30. https://doi.org/10.52527/22218130_2021_3_9
2. Tokareva E.A., Chelnokova A.Yu. European Context of the Silver Age Russian Culture. *Bulletin of the Moscow City Pedagogical University. Series: Historical Sciences*. 2021;(4):44–59. <https://doi.org/10.25688/20-76-9105.2021.44.4.04>
3. Davydova O.S. Symbolism in the Russian Visual Art in the Era of Art Nouveau: Analytical Overview in the Light of Latest Research. *Philosophy and Culture*. 2021;(12):10–24. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2021.12.37180>
4. Demchenko A.I. The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. First Essay. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019;(1):89–97. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.1.089-097>
5. Demchenko A.I. The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Second Essay. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019;(2):120–131. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.2.120-131>
6. Demchenko A.I. At the Turning Point of History. *Philology. Theory & Practice*. 2021;14(4):959–968. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/phil210130>
7. Demchenko A.I. Society as the Paradigm of 20th Century Art (on the Materials of Sergei Prokofiev's Music). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020;(1):89–100. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.1.089-100>

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.П. Русское искусство XIX – начала XX века. М.: Наука, 1972. 503 с.
2. Аношкина В.Н., Петров С.М. История русской литературы XIX века. М.: Просвещение, 1989. 445 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. Авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. М.: Республика, 1994. 525 с.
4. Белякаева-Казанская Л.В. Эхо серебряного века. Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб.: Канон, 1999. 304 с.
5. Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». [Репринт. изд.] М.: Искусство, 1998. 70 с.
6. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / Сост. В.М. Володарский. 3-е изд. М.: Республика, 1998. 448 с.
7. Берар Е. Из Парижа в «живописный Петербург»: Мирискусники и городская культура ст. из Франции // Звезда. 2005. № 6. С. 205–213.
8. Березовая Л.Г., Берлякова Н.П. История русской культуры. Ч. 2. М.: Владос, 2002. 398 с.
9. Борисова Е.А. Русский модерн. М.: Сов. художник, 1990. 359 с.
10. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Изд. 2-е, доп. Л.: Художник РСФСР, 1983. 400 с.



11. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы М.: Искусство, 1989. 250 с.
12. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М.: Современник, 1996. 494 с.
13. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. 2-е изд. СПб.: Стройиздат. 1994. 359 с.
14. Демченко А.И. Мировая художественная культура. М.: КноРус, 2021. 472 с.
15. Демченко А.И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 616 с.
16. Демченко А.И. Универсальное искусствознание как научное направление // Успехи современного искусствознания. 2004. № 4. С. 31–34.
17. Завизион С.П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего // Философские науки. 2005. № 1. С. 121–130.
18. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века. В 2-х кн. М.: Наука, 1969. Кн. 1. 472 с.; Кн. 2. 294 с.
19. История русского драматического театра. М.: Искусство, 1980. 551 с.
20. Качановский В.В. История культуры Западной Европы. Минск: ИП Экоперспектива, 1998. 189 с.
21. Клизовский А.И. Основы миропонимания Новой эпохи. М.: ГРАНД; Фаир Пресс, 2005. 812 с.
22. Кошман Л.В. Художественная культура Серебряного века. Конец XIX — начало XX века // Россия XX века. Исследования. М., 2002. С. 701–724.
23. Кравченко С.А. Модерн и постмодерн: «старое» и новое видение // Социологические исследования. 2007. № 9 (281). С. 24–34.
24. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый Город, 2009. 568 с.
25. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство-СПб, 1998. 702 с.
26. Муравьева И.А. Век модерна. Серия: Былой Петербург: Панорама столичной жизни. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. 272 с.
27. На рубеже веков...: Искусство эпохи модерна. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2006. 158 с.
28. Нащокина М.В. Художественная открытка русского модерна. М.: Жираф. 2004. 470 с.
29. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
30. Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. М.: Наука. 1977. 510 с.
31. Садохин А.П. Мировая художественная культура. М.: Юнити, 2017. 320 с.
32. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1989. 381 с.
33. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. 301 с.
34. Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн // Советское искусствознание. 1979. Вып. 78, № 2. С. 206–225.
35. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 295 с.
36. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70-е — 80-е годы. М.: Наука, 1997. 221 с.
37. Сучков Б.Л. Исторические судьбы реализма. М.: Сов. писатель, 1977. 526 с.
38. Турчин В.С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского ун-та. 1977. Серия: История. № 6. С. 65–81.
39. Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1974. 206 с.
40. Федотов В.М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлёниса. Саратов: изд-во СГУ, 1989. 131 с.
41. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М.: Наука, 1994. 424 с.
42. Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1969. 301 с.



43. Эпохи. Стили. Направления: к 250-летию Академии художеств : Сб. статей. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 557 с.
44. Эфрос А.М. Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969. 302 с.
45. Bogdan V.-I. Historical Class of the Academy of Arts of the Second Half of the XIX Century. St. Petersburg: Research Museum of the Russian Academy of Arts, 2007. 364 p.
46. Bourdeau M., Pickering M., Schmaus W. Love, Order, and Progress: The Science, Philosophy, and Politics of Auguste Comte. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018. 402 p.
47. Brumfield W. A History of Russian Architecture. Seattle & London: Washington University Press, 2004. 644 p.
48. Gray R. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 2000. 216 p.
49. Hamilton G.H. The Art and Architecture of Russia. Yale University Press, 1992. 482 p.
50. Lapointe S. (Ed.). Philosophy of Mind in the Nineteenth Century: The History of the Philosophy of Mind. Volume 5 (1st ed.). London: Routledge. 2018, 296 p.
<https://doi.org/10.4324/9780429508134>

