

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.1>

Демченко Александр Иванович

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. ОЧЕРК ВТОРОЙ

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение и Барокко.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/10/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 11-19. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реальных всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение и Барокко.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк второй

Идеалы света, разума и гармонии, которыми руководствовалась эпоха Просвещения, с наибольшей ясностью были воплощены в лучших созданиях классицизма.

Как художественное направление, он сложился в предшествующую эпоху Барокко (главным образом в XVII столетии). Пережив упадок в первой половине XVIII века, классицизм возрождается во второй половине этого столетия, и теперь, на следующей исторической стадии, его принципы были поставлены на службу запросам и требованиям новой эпохи.

Вот почему для различения этих хронологически разных этапов обычно вводятся дополнительные обозначения: *барочный* классицизм (XVII век) и *просветительский* классицизм (вторая половина XVIII века с его продолжением вплоть до середины XIX-го).

В своём эстетическом самоутверждении новая эпоха нуждалась в таких категориях, как масштабность, ясность и рациональность композиции, строгость и благородство форм, возвышенность и красота образа. Всё это предоставил ей обновлённый классицизм.

Наиболее значительно и впечатляюще он заявил о себе в *архитектуре*. А здесь, в свою очередь, наиболее крупные инициативы были связаны с новыми подходами в области *градостроительства*.

Целый ряд больших и малых населённых пунктов застраивается и перестраивается в соответствии с представлениями о стройном и упорядоченном облике европейского города, по единому замыслу и в различных вариантах регулярной планировки.

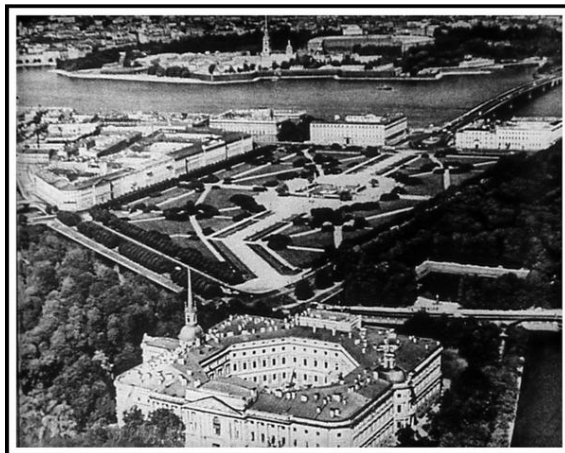
Именно в это время, в ходе интенсивнейшего проектирования и строительства в один из красивейших городов мира превращается *Петербург* (Санкт-Петербург), приобретая законченно классический облик. Обратимся к некоторым его панорамам.

Если с высоты птичьего полёта бросить взгляд от Адмиралтейства на северо-восток, то обнаружится, что в этой части северной столицы в качестве градостроительной доминанты высится Петропавловская крепость. С той стороны, откуда открывается данная панорама, есть и другие, позднее возникшие высоты: шпиль Адмиралтейства и купол Исаакиевского собора.

Вглядываясь в открывающуюся панораму, легко ощутить, что город был задуман и развивался как гармоничная система зданий различного назначения (главным образом дворцового типа), гранитных набережных, мостов, парков, скверов, памятников и других мемориальных сооружений.

Вместе с тем, если мы будем смотреть на ту же Петропавловскую крепость со стороны Инженерного (Михайловского) замка, то обнаружим, что геометрическая строгость прямых линий нарушается «зигзагами» отдельных магистралей. То есть при всей регулярности архитектурная композиция отличается чувством свободы, раскованностью фантазии.

Один из самых знаменитых петербургских ансамблей – Стрелка Васильевского острова. Иногда можно встретить неточное указание на то, что единственным проектировщиком этого ансамбля был *Томá de Томóн* – на самом деле он создавал его вместе с выдающимся русским архитектором *Андреяном Захаровым*, автором проекта Адмиралтейства.



Вид на Петропавловскую крепость со стороны Инженерного замка

Обращает на себя внимание здание в центре этой архитектурной композиции. Перед нами Биржа, скорее похожая на храм или театр. Это очень характерно: даже деловые здания или сугубо утилитарные постройки (вплоть до конюшен) архитекторы-классицисты эстетизировали, придавая им торжественно-импозантный облик и тем самым превращая в памятники зодчества.

Кроме того, данная панорама напоминает нам об эпитетах, относимых к Петербургу – «Северная Пальмира» или «Северная Венеция». Простирающаяся водная гладь, обилие каналов дополнялись атрибутикой морской столицы – здесь в качестве её символов выступают знаменитые Ростральные колонны.

Архитектурный классицизм времён Просвещения по-прежнему (как и классицизм эпохи Барокко) норму и образец для себя находил в античном искусстве, а также в стиле ренессанс, с характерным для них использованием ордерной системы (колонны, пилястры, портики), совершенством пропорций и общей гармоничностью облика.

Но теперь зодчие чаще всего стремились к величавой простоте и строгости форм (к примеру, гладь стен они нередко оставляли без украшений). Движение к такому, по-новому трактуемому классицизму началось во Франции (отсюда вообще исходили многие художественные инициативы данной эпохи).

Пантеон в Париже *Жермэн Суфлô* возводил в 1755-1789 годах как церковь Сент-Женевьев, но в 1791 году это здание было превращено в усыпальницу великих людей Франции.

Оно увенчано грандиозным куполом на барабане, окружённом колоннами. Данное композиционное решение вызовет затем массу подражаний, в том числе в таких сооружениях, как Капитолий в Вашингтоне и Исаакиевский собор в Петербурге.

Фасад украшен шестиколонным портиком с фронтоном. Остальные стены оставлены глухими, что вместе с ясностью членений придаёт Пантеону особую строгость и монументальность.

В опоре на классицизм подобного типа складывалось зодчество второй половины XVIII-го и затем XIX века в тех странах, которые на данной исторической фазе выдвигались на переднюю линию жизни мирового сообщества. Имеются в виду Россия и Соединённые Штаты Америки.

Архитектурным символом становления второй из этих стран стал **Капитолий** в Вашингтоне – строился с 1793 года, архитекторы *Уильям Тóрнтон* (1759-1828) и *Чарлз Бáлфинч* (1763-1844).



Капитолий в Вашингтоне

Стоит напомнить, что Капитолий – это один из семи холмов, на которых когда-то возник Рим. На Капитолии проходили заседания римского сената, вот почему это название в Америке употребили в качестве обозначения здания Конгресса. Кроме того, данным названием подчеркнута и ориентация на Античность римских времён.

Незадолго до начала строительства Капитолия закончилась Война за независимость (в сущности, это была буржуазная революция), которая дала немало импульсов будущей Французской революции, так много значившей для эпохи Просвещения.

С этого момента начиналась подлинная история Соединённых Штатов, а также и самобытная художественная культура этой страны, и великолепное, сияющее белизной здание Капитолия стало олицетворением нового, демократического уклада жизни.

* * *

Праздничный, светоносный характер классицистской архитектуры по-своему воплощал ярко жизнелюбивую настроенность времени. Подобное в обилии находим в русских образцах этого стиля, в том числе в одной из лучших построек *Василия Баженова* (1737 или 1738-1799), какой стал **Дом Пашкова** в Москве (1784-1786, название по фамилии первого владельца).

В центре этого сооружения дворцового типа находится трёхэтажный корпус, увенчанный высоким, стройным бельведёром (бельведер – надстройка над зданием, обычно круглая в плане). По сторонам от центрального корпуса располагаются два двухэтажных флигеля.

Все три фасада украшены нарядными портиками, пилястрами, скульптурой (вазы, статуи) и лепниной. У флигелей – стоящие на земле гладкие колонны ионического ордера, центральный корпус – с колоннадой коринфского ордера, объединяющей второй и третий этажи.

Характерная для архитектуры классицизма полная симметричность вырастает здесь в принцип резонанса: основные элементы (например, колоннада) проецируются на разных уровнях, восходя от нижних объёмов к венчающему центральный фасад бельведеру.

Кроме того что само по себе здание эффектно расположено на гребне холма, оно всеми своими пропорциями как бы возносится ввысь. Таким образом, при всей значительности и монументальности эта постройка одновременно отличается исключительной лёгкостью, изяществом и праздничной живописностью.



Василий Баженов. Дом Пашкова в Москве

С той же точки зрения достигнутых в классицистской архитектуре идеалов света, гармонии и красоты очень показателен **Павловск**, завершивший блистательную историю дворцово-парковых ансамблей, находящихся близ Петербурга (Царское Село, Петергоф, Ораниенбаум).

Этот один из лучших памятников классицизма создавался в 27 км от столицы в основном в 1782-1786 годах по проекту выходца из Шотландии *Чарльза Каммерона* (1730-е – 1812). Замысел создания ансамбля относится к 1777 году, когда Екатерина II решила построить загородную летнюю резиденцию для своего сына, будущего (с 1796 года) императора Павла I.

Достраивал комплекс в 1796-1799 годах архитектор *Виктор Брэнна*, а после пожара 1803 года – *Андрей Воронихин*. Напомним некоторые достопримечательности этого ансамбля, стройные и ясные пропорции которого соразмерны человеку, что было одним из важнейших принципов классицизма Просвещения.

Одна из идей проектируемого дворца состояла в том, чтобы в разных помещениях воссоздать различные классические архитектурные стили (разумеется, в свободной интерпретации и в подчинении стилевой доминанте дворцового стиля второй половины XVIII века).

Допустим, **Греческий зал** как один из парадных залов дворца напоминает античный храм. Особую торжественность этому помещению придают строгие архитектурные пропорции и ряд тёмно-зелёных колонн коринфского ордера, между которыми свисают мраморные чаши-светильники в форме римских масляных ламп.

Другой пример – **Библиотека**. Это помещение камерного назначения, и здесь хорошо заметно, что при всей простоте интерьеры отличаются изяществом отделки. Столь же ощутимы гармоничная соразмерность, благородство и возвышенная красота общего облика.

В парковом окружении дворца сочетаются принципы *пейзажного* или так называемого *английского* парка и *регулярного* или так называемого *французского* парка. При выходе из дворца во двор располагаются **Большие**

круги, и в данном случае перед нами второй тип садово-парковой архитектуры, основанный на чётких геометризованных линиях. Цветники, газоны и бордюры (бордюр – кустарник, выстриженный в виде ровных стенок) разбиты именно в геометрических формах.

Среди многочисленных построек в свободной, «английской» парковой зоне особенно примечателен **Храм Дружбы**. Его пропорции органично связаны с характером окружающей природы.

Мягкость очертаний этого круглого по своей конфигурации павильона, венчающий его «скромный» пологий купол, белизна строгих дорических колонн, подчёркиваемая зеленью деревьев, и то, наконец, что он стоит на берегу речки, через которую перекинут изящный мостик, – всё вместе взятое даёт идеальное представление о категориях света, гармонии, разума, душевной чистоты и естественности.

В некотором роде это создание Камерона можно считать символом эпохи Просвещения.



Павловск – Храм Дружбы

Скульптура просветительского классицизма своим долгом считала утверждение идеально-возвышенного в человеке. Примечательно, что мастера этого времени работали в основном в мраморе, добиваясь гладко отполированной, сияющей поверхности материала и тем самым воплощая идею света, светоносности.

Для примера обратимся к одной из работ уже упоминавшегося Э. М. **Фальконе**, который более всего прославился монументальным памятником Петру I в Петербурге, но во Франции был известен главным образом как создатель изящных скульптурных композиций.

С точки зрения требований классицизма, его «**Аллегория Зимы**» совершенно превосходна: и по воссозданию идеальной женской красоты, и по виртуозной обработке мрамора, излучающего мягкий свет.

Но характерно, что при всей соотнесённости с античной и ренессансной пластикой здесь явственно выступают черты современницы скульптора – миловидные и грациозные черты реальной женщины его времени, живая прелесть человеческого естества (это хорошо ощутимо и в особой свободе, естественности позы).

В опоре на принципы классицизма мастера пластики умели передавать не только античные и аллегорические мотивы, но и облик конкретного современника – разумеется, придавая этому облику черты возвышенности. В качестве образцов такого «актуализирующего классицизма» рассмотрим характерные работы **Жана Гудона** (1741-1828, Франция) и **Федота Шубина** (1740-1805, Россия).

В портретной статуе «**Вольтер**» («Вольтер в кресле», 1781) Гудон осуществляет классицистское возвышение модели, в частности посредством того, что великий просветитель, подобно античному философу, задрапирован в ниспадающую тогу – и вместе с широкими складками одеяния, целиком покрывающего фигуру, это придаёт статуе необходимую обобщённость формы.



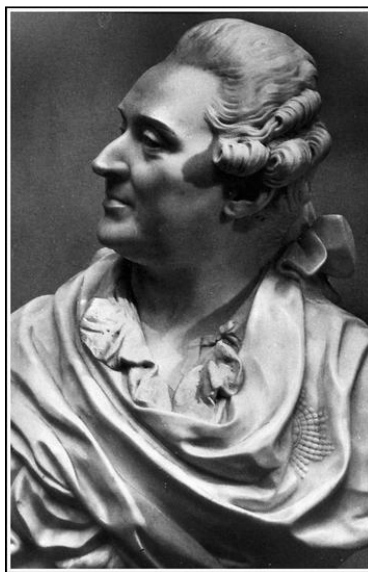
Жан Гудон. Вольтер

Отмечены ум, всепонимание, доброта и живость характера, которую Вольтер сохранил до самых преклонных лет (когда он позировал Гудону, ему было 84 года). Эта живость передана не только в мимике лица, но и в позе: писатель повернулся к воображаемому собеседнику, руки помогают воссоздаваемому движению.

С творчеством Шубина связаны высшие завоевания русского скульптурного портрета того времени. Этому мастера отличали изумительная отточенность в работе с мрамором, умение остро и метко передать мимику лица, взгляд, посадку головы.

Вот и в «**Бюсте А. М. Голицына**» (1775): энергичный поворот головы, лицо, излучающее ум и отмечающее живость характера, лёгкая, скользящая на губах улыбка. Перед нами не церемонный вельможа, а живой человек, открытый впечатлениям мира, непосредственно реагирующий на них.

Вместе с тем присутствует и необходимое для классицистского портрета возвышение образа – более всего через мастерски изображенные аксессуары: парик, ордена, ткань одеяния в духе римского патриция (конечно же, у этого русского царедворца в жизни был иной костюм).



Федот Шубин. А. М. Голицын

* * *

Многokrатно отмечавшаяся выше живость характера была одним из свойств, определявших столь присущий эпохе Просвещения *динамизм* жизненных проявлений.

Это качество в музыкальном искусстве центральной фазы эпохи (1770-1780-е годы) наиболее ярко выразил **Моцарт**, прежде всего в своих операх. Самые значительные из них – «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». О «Волшебной флейте» уже говорилось, а в двух других главные герои как раз и наделены особой живостью нрава, избытком жизненной энергии.

Что касается первой из них, то всё это было заложено в «первоисточнике» – комедии **Бомарше**, название которой переводят несколько иначе: «Женитьба Фигаро». А. Герцен об этой пьесе отзывался так: «*В ней всё живо, всё трепещет, пышет огнём*». Драматург задаёт действию невиданный дотолемп – в этой стремительной динамике действия и выражение энергии, и воплощение задора, веселья, остроумия.

У Моцарта подобные качества ещё бóльшую интенсивность приобрели в опере «Дон Жуан». И опять-таки, чтобы явственно почувствовать это, достаточно прослушать из неё **Финал I действия**.

Вообще финалы в операх второй половины XVIII века обычно конденсировали в себе самое характерное для предшествующего действия, становились сгустком энергии и средоточием умонастроений, свойственных персонажам. Такое происходит и в названном финале моцартовской оперы, где всё предстаёт на пределе живости и стремительности, где средствами виртуознейшего вокально-оркестрового письма воссоздаётся бурлящий водоворот жизни, её множественный «контрапункт».

Как видим, насколько можно судить по свидетельствам художественного творчества, преобладающей уравновешенности жизненных проявлений порой сопутствовал чрезвычайно интенсивный напор энергии и динамизма. Примерно такую же ситуацию находим и в соотношении как бы противостоящих друг другу категорий разума и чувства.

Конечно же, эпоха Просвещения, как её обычно определяют – *век разума*. Но с разумом, особенно когда он приобретал формы рационализма и рассудочности, на всём протяжении второй половины XVIII века спорило чувство. И это вылилось в целое художественное направление, которое стали именовать *сентиментализмом* (от фр. *sentiment* – *чувство, чувственность*).

Сентиментализм звал к сердцу, утверждал примат эмоционального начала, погружал в мир внутренней жизни. Мерилом оценки человека становится не столько его разумность, сколько доброта, чувствительность его души, способность отзываться на беды и радости другого человека.

В искусстве сентиментализма на первый план выдвигалось умение взволновать и растрогать, вызвать сопереживание зрителя, слушателя, читателя. Вслушаемся в первые строки повести «Бедная Лиза», принадлежащей перу основоположника русского сентиментализма *Николая Карамзинá* (1766-1826).

Ах! я люблю те предметы, которые трогают моё сердце и заставляют меня проливать слёзы нежной любви!

В этом восклицании – корень и суть сентиментализма. Важнейшим его истоком считается роман «Новая Элоиза» (1761). Создатель данного романа, великий просветитель *Жан Жак Руссо* (1712-1778), говорил: «Человек велик своим чувством». Именно он утвердил принципы эпистолярного жанра (роман в письмах). Жанр этот приобрёл самое широкое хождение, поскольку давал возможность раскрыть душу, поведать о сокровенном.

И, кроме того, он позволял добиваться особой объёмности изображения: нередко на одну ситуацию отзывались в своих письмах несколько персонажей, что давало множественную картину происходящего.

Подчас какая-либо тема или жизненная ситуация порождает на страницах романа «Новая Элоиза» настоящие диспуты. Допустим, в момент отчаяния герой романа «Новая Элоиза» намерен покончить с собой, тщательно аргументируя возможность такого выхода из критических обстоятельств.

Я изнемогаю душой от бремени жизни, она уже давно мне в тягость. Я утратил всё, что придавало ей цену, мне в удел осталась лишь тоска. Но говорят, будто мне не дозволено распоряжаться своей жизнью. Софисты считают жителя земли солдатом в карауле.

Как несправедливы иные люди, полагающие, что самоубийство – это бунт против Господа. Да разве после смерти не принадлежишь Богу? Конечно, требуется мужество, чтобы стойко терпеть неизбежные муки, но один лишь безумец добровольно терпит их, когда можно избавиться от них, никому не причинив зла.

Друг отвечает ему письмом, полным мудрых возражений и советов.

Стало быть, по твоему мнению, тебе дозволено покончить с жизнью? Ты перечисляешь бедствия человеческие и говоришь: «Жизнь есть зло». Но, уверяю тебя, рано или поздно ты утешься и скажешь: «Жизнь есть благо». Ты скажешь это, а ведь ничто не изменится, кроме тебя самого. Так переменись же сейчас.

Сама по себе жизнь – ничто, вся ценность её в том, как мы ею пользуемся. Знай же, смерть, к которой ты стремишься, постыдна и малодушна. Ты ограбишь род человеческий. Прежде чем покинуть его, воздай ему за всё, что он сделал для тебя. И всякий раз, когда почувствуешь искушение оставить жизнь, скажи себе: «Сделаю ещё одно доброе дело, а потом умру».

Краеугольное основание сентиментализма – любовь. Она всё освещает и всему даёт оправдание. Вот как повествуется о ней в балладе шотландского поэта *Роберта Бёрнса* (1759-1796) «Возвращение солдата». Повествуется от лица её главного героя – самого обыкновенного человека, но способного на подлинную проникновенность чувств.

*Умолк тяжёлый гром войны,
И мир сияет снова.
Поля и сёла сожжены,
И дети ищут крова.*

*Я шёл домой, в свой край родной,
Шатёр покинув братский.
И в старом ранце за спиной
Был весь мой скарб солдатский.*

*Шагал я с лёгким багажом,
Счастливый и свободный.
Не отягчил я грабежом
Своей сумы походной.*

*Шагал я бодро в ранний час,
Задумавшись о милой,
О той улыбке синих глаз,
Что мне во тьме светила...*

*Вот наша тихая река
И мельница в тумане.
Здесь, под кустами ивняка,
Я объяснился Анне.*

*Вот я взойёл на склон холма,
Мне с юных лет знакомый –
И предо мной она сама
Стоит у двери дома.*

*С ресниц смахнул я капли слёз,
И, голос изменяя,
Я задал девушке вопрос,
Какой и сам не знаю.*

*Потом сказал я: – Ты светлей,
Чем этот день погожий,
И тот счастливей всех людей,
Кто всех тебе дороже!*

*Хоть у меня карман пустой
И сумка пустовата,
Но не возьмёшь ли на постой
Усталого солдата?*

*На миг её прекрасный взгляд
Был грустью туманен.
– Мой милый тоже был солдат.
Что с ним? Убит иль ранен?..*

*И вдруг, узнав мои черты
Под слоем серой пыли,
Она спросила: – Это ты?
Потом сказала: – Вилли!..*

*– Да, это я, моя любовь,
А ты – моя награда
За честно пролитую кровь,
И лучшей мне не надо.*

Сила и красота воплощённого в данной балладе чувства несомненна. И столь же несомненна глубина раскрытия смысла происходящего, чего так впечатляюще умел добиваться этот истинно народный поэт Шотландии.

Допустим, в начале стихотворения он несколькими лаконичными фразами передаёт трагизм последствий только что отгремевших событий («Умолк тяжёлый гром войны, // И мир сияет снова. // Поля и сёла сожжены, // И дети ищут крова»). В одной из средних строф в первой строке находим сдержанно-сентиментальный штрих, а в последующих строках – яркую психологическую находку («С ресниц смахнул я капли слёз, // И, голос изменяя, // Я задал девушке вопрос, // Какой и сам не знаю»).

Теперь имеет смысл вслушаться в то, как с позиций сентиментализма мог раскрыть это чувство австрийский композитор **Кристоф Виллибальд Глюк** (1714-1787) в своей опере «**Орфей и Эвридика**» (1762). В её **Заключительной сцене** после всех перенесённых страданий, подытоживая смысл предшествующего действия, основные персонажи оперы (их всего трое, включая Амура, который всем, чем можно, служил Орфею и Эвридике) вдохновенно воспевают силу всепобеждающего чувства.

Лирическая проникновенность интонаций и их «сладкозвучие», свойственное музыкальному сентиментализму (резонируя тексту – «О, любовь! Как чудесен сладкий звон твоих цепей...»), усиливается чуткой трепетностью контрапункта повторяющейся оркестровой фразы, которая в то же время придаёт общему звучанию и дух возвышенной поэтичности.

* * *

До сих пор, говоря об эпохе Просвещения, акцентировались такие качества, как свет, гармоничность, жизнелюбие. Всё это было очень важным и даже определяющим для облика данного исторического времени (стоит напомнить его ходовое обозначение на французском языке: *siècle des lumiers* – *век света*). Но существовали в жизни тех десятилетий и совсем иные грани, связанные с напряжённым осмыслением проблемных сторон бытия, с его противоречиями и конфликтами.

На пути к ярко выраженному драматизму могли возникать моменты глубокой печаленности, сопровождаемые наплывами ностальгии, как это не раз происходило даже у «солнечного» Моцарта. Один из примеров тому – удивительная в своей неизбывной меланхоличности **медленная часть его Концерта № 23 для фортепиано с оркестром**.

Именно в драматической плоскости чаще всего развивалась в художественном творчестве данного этапа *духовная тема*. В сравнении со своей значимостью в предшествующую эпоху Барокко она отошла далеко на задний план, поскольку искусство Просвещения – это искусство подчёркнуто светское и жизнерадостное. И всё же культовые жанры играли достаточно заметную роль.

Особенно ощутимым это было в русской музыке, где ведущее положение занял *хоровой концерт*. Его называют также русским духовным концертом, так как создавались подобные произведения только на религиозные тексты.

Обращение к ним определяло общую серьёзно-углублённую настроенность – обычно это высокие раздумья о жизни, мир возвышенных чувств и помыслов и всё, что возносит дух человеческий над суетным и обыденным.

Основной вклад в развитие русского хорового концерта внесли *Максим Березовский* (1745-1777, 12 концертов) и *Дмитрий Бортнянский* (1751-1825, свыше 30 концертов). Обратимся в качестве характерного образца к композиции Березовского под названием «**Не отвержи мене во время старости**», которая воспринимается как драматическая поэма о скорбях и борениях человеческого духа.

В возвышенной красоте художественного высказывания, в его серьёзности и углублённости, в его истоности и строгой проникновенности уже ощутимы контуры того, что позже философ начала XX века Н. Бердяев обозначит формулой *русская идея*. То есть речь идёт о понимании русской духовности как важнейшего свойства национального менталитета.

Эта духовность в подобных произведениях подчёркнута использованием традиционного для русской музыки пения *a cappella*. Но при всём том их стилистике свойствен органичный синтез почвенно-самобытного с опытом европейской классики того времени.

В названном концерте Березовского обращают на себя внимание контрасты *piano* (тихие молитвенные вопрошания) и *forte* (грозные проповеднические внушения – «*Осудит Бог*»). Стоящее за этими контрастами взаимодействие человеческого и внеличного – та проблема, которая составляет суть содержания и многих произведений западноевропейской духовной музыки тех десятилетий, а это были главным образом мессы Гайдна, Моцарта, Бетховена, в том числе знаменитый **Реквием** (заупокойная месса) *Моцарта*.

Действительно, в моцартовском Реквиеме находим, с одной стороны, впечатляюще воплощаемые грозы и бури времени, бушевание катаклизмов. Эта стихия суровых внеличных, порой даже устрашающих установлений свыше в наиболее категоричной форме выражена в части *Dies irae* (*День гнева*). С другой стороны, запечатлена реакция человека на подобные воздействия и глубокое сочувствие ему. И тогда в трепетной взволнованности высказывания, исходящего из глубин страждущей души, совершенно очевидно воздействие этики сентиментализма.

Эта линия своё самое проникновенное претворение в моцартовском Реквиеме нашла в номере под названием *Lacrimosa* (*Слёзная*) с её интонационными биениями, как бы воспроизводящими «кардиограмму» жизни человеческой души – такая музыка скорби излучает совершенно особую, поразительную «красоту печали».

И в обоих случаях, поднимая звучание в выси возвышенно-надвременного, композитор опирается на традиции искусства Барокко, которое с такой интенсивностью разрабатывало проблемно-концепционные ситуации бытия.

Моцартовский Реквием со всей очевидностью говорит о силе драматизма, который присутствовал в жизни второй половины XVIII века. Так что можно сказать: эпоха Просвещения представляла собой своего рода айсберг.

Видимая его часть – счастливый, солнечный, радостный и гармоничный мир. Однако существовала и подводная часть этого айсберга, и она время от времени вырывалась на поверхность вспышками противоречий, кипением страстей, бушеванием тревог и конфликтов.

Всё это ярко заявило о себе в творческой практике немецкого литературного движения *Буря и натиск* (*Sturm und Drang* [Штурм унт Дранг]) – по названию одной из пьес, и данное название весьма точно выразило устремления представителей данного художественного движения.

Непосредственным предтечей штюрмеров можно считать *Гётхольда Лессинга* (1729-1781). В его трагедии «*Эмилия Галотти*» (1772, свой отчёт рассматриваемое движение как раз и открывало с начала 1770-х годов) есть всё, характерное для «Бури и натиска».

Сразу же обращает на себя внимание то, что она овеяна духом гнева, возмущения, бунтарского протеста и сильными страстями. Здесь бескомпромиссно бичуется деспотизм и произвол власти, которая для достижения своих корыстных целей вступает в сговор с преступным миром (криминализация власти – уже тогда!).

Принц (главная пружина действия) из каприза собственной похоти руками бандитов убирает со своего пути жениха Эмилии и после совершенного убийства цинично заявляет: «*Одним графом больше или меньше на свете, подумаешь!*» – такова цена жизни, причём даже персоны, занимающей достаточно высокое общественное положение.

Таким образом, ставится вопрос о незащищённости человека. Герои трагедии одиноки в своём благородстве и в своей неравной борьбе с несправедливым миром. Единственное, что им остаётся в этой обречённости – до конца отстаивать своё человеческое достоинство и уповать на Божий суд.

Таков нравственный урок, который преподносит данная пьеса. В момент развязки трагедии отец и дочь сходятся на том, что перед лицом насилия Эмилии нужно уйти из жизни. По обоюдному согласию он закалывает её. Примечательны его последние слова, обращённые к умирающей дочери.

– *Иди в лучший мир!* (Затем к принцу, на глазах которого это произошло) *Что же, принц? Она ещё нравится вам? Возбуждает она ваши желания, вся в крови?..*

Вы хотите знать, чем всё это закончится? Вы ожидаете, быть может, что я обращу этот кинжал против самого себя? Вы ошибаетесь! (Бросает ему в ноги кинжал) *Вот он лежит, кровавый свидетель преступления!*

Я пойду и сам отдамся в руки правосудия. Я ухожу и жду вас, как судью. А там – выше, буду ждать вас перед лицом нашего Всеобщего Судьи.

То есть отец Эмилии намерен превратить суд над собой в суд над принцем, виновником трагедии, в суд хотя бы моральный.

Представителей «Бури и натиска» называли и так: *бурные гении*. Одного из них, молодого *Иоганна Гёте*, современник описывал следующим образом: «*Красивый 25-летний юноша, с головы до пят воплощение гения, силы, мощи, сердце полное чувства, дух полный огня, с орлиными крыльями*». Для настроений движения, которому он принадлежал, очень характерно приводимое ниже поэтическое восклицание.

*Какая жизнь во мне кипела,
Какой во мне пылал огонь!
(«Свидание и разлука», 1771)*

В другом стихотворении *Гёте* («*Медлить в деянье...*», 1776) программно выражена жажда больших дел, позиция мятежного противления. Две строфы, составляющие это стихотворение, передают две прямо противоположные жизненные позиции.

*Медлить в деянье,
Ждать подаянья,
Хныкать по-бабы
В робости рабьей,
Значит – веки
Не сбросить оков.*

*Жить вопреки им –
Властям и стихиям,
Не пресмыкаться,
С богами смыкаться,
Значит – быть вольным
Во веки веков!*

Вот такой стих с короткой, «ударной» строкой, отражающий максимализм, бескомпромиссность жизненной позиции. Арка взаимоотрицающих смыслов в завершающих строках суммирует эту настроенность.

Первая строфа – психология раба.

*Значит – веки
Не сбросить оков.*

Вторая строфа – психология свободного человека.

*Значит – быть вольным
Во веки веков!*

К тому же зовёт своих сограждан перед казнью и главный герой трагедии *Гёте* «*Эгмонт*»: «*Радостно отдайте жизнь за то, что вам всего дороже – за вольность, за свободу!*».

Наибольшую известность из произведений *Гёте* времён «Бури и натиска» получил роман «*Страдания юного Вертера*» (1774). Герой – молодой человек из третьего сословия, он задыхается в обществе, где царят невежество и предрассудки. Самоубийство этого, по выражению Пушкина, «*мятежного мученика*» – своеобразный протест против уродливой действительности.

Вертер стал знаменем своего времени – вот почему столь огромной была популярность романа. Среди молодых людей вошло в моду одеваться, как Вертер, и, подобно ему, не один юноша покончил с собой, оставив письмо возлюбленной. Томас Манн писал: «*Казалось, будто читатели всех стран тайне, неосознанно только и ждали, чтобы появилась эта книжка и произвела переворот, открыв выход чаяниям целого мира*».

«Буря и натиск» – это литература и это Германия. Однако прямые аналогии к данному движению находим и за пределами названной страны, и в любом другом виде искусства. Свидетельством тому может послужить 45-я по счёту симфония австрийского композитора *Йозефа Гайдна*, известная под названием «*Прощальная*».

Её отличает чрезвычайно взволнованный тон, насыщенность драматическими коллизиями. И представлены здесь все основные ипостаси образности, характерной для штюрмерской литературы:

- с одной стороны, мятежный порыв, экспансивный натиск, «атакующий стиль», почти яростный напор;
- с другой – нервно-импульсивный склад (движение толчками, биениями), взбудораженность бурлящей фактуры, горячая экспрессия;
- и, наконец, эмоция глубокого переживания, внутренней горечи, почти болезненный оттенок страдания – понятно, что подобное шло от веяний сентиментализма.

Окончание следует.