

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.1>

Демченко Александр Иванович

Эпоха Постромантизма - 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, Барокко, Просвещение, Романтизм.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/4/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 9-15. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/4/

© 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.2020.4.1>

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 призмах реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм.

Демченко Александр Иванович, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

Эпоха Постромантизма – магистрали художественного творчества

Очерк второй

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

Памятник тысячелетию России (1862) был установлен в Новгородском Кремле, поскольку считалось, что Великая Русь, или Великороссия (в отличие от Малой Руси, Малороссии, то есть Украины, и Белой Руси – Белоруссии), пошла с Новгорода, который известен по летописям с 859 года, в то время как Киев – с 860-го. Это плод коллективного труда: монумент по эскизу художника-рисовальщика **Михаила Микешина** (1835-1896) выполняла целая группа ваятелей (позже таким же образом был воздвигнут памятник Екатерине II в Петербурге).

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

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



Михаил Микешин. Памятник тысячелетию России

* * *

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

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

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

То, что именуется достоверностью отображения реалий бытия, зачастую называлось в те времена верностью *натуре*. Отсюда распространённость соответствующей терминологии в обозначении литературных течений: *натуральная школа* в русской словесности после Гоголя (Фёдор Достоевский, Иван Тургенев и другие), *натурализм* во Франции во главе с Эмилем Золя, *веризм* в Италии (от итал. *vero* – правда). Под верностью натуре нередко подразумевалось точное соответствие миру действительности, что вело порой к прямому жизнеподобию (как в жизни, то есть в формах, адекватных самой жизни).

Одна из граней такого, «натурального», реализма была связана с обращением к самым обыкновенным, привычным, повседневным сторонам жизни. Особую склонность к подобным мотивам испытывала лидировавшая тогда в мировой живописи русская школа.

Допустим, изображённый в картине *Василия Поленова* (1844-1827) «**Московский дворик**» (1878) уголок – это Москва, но не «златоглавая» и не «стольный град», а как говорили иногда о ней – «большая деревня». Всё сделано очень просто, без малейшего приукрашивания, с обрисовкой совершенно обычной, хорошо знакомой для русского национального быта среды.

Среда эта включает и атрибуты полусельского уклада (лошадь с повозкой, русоголовый мальчонка в псковской одежде), что дополняется ненавязчивым контрастом (он отмечен как бы походя, между прочим) состоятельной жизни и бедности (два строения, находящиеся рядом). Всё очень реально, обыденно и вместе с тем по-своему поэтично – в картине много света, воздуха, что высвечивает неискоренимую радость жизни.



Василий Поленов. Московский дворик

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

«**Грачи прилетели**» (1871) – в этой, пожалуй, самой известной картине художника без какой-либо «тенденции» повествуется о неизбывной для непоказной России скудости и бедности существования. В пасмурном колорите ранней весны виднеются характерные для провинциального городка серенькие заборы, приземистые деревянные строения, церковь с колокольней.

Тем не менее, весна, отмеченная галдящими птицами, означает надежду на иное, лучшее. И как бы там ни было, всё это незатейливо-безыскусное несёт в себе для глаза русского человека печать глубоко национального, родного.

Другой характерный пример из творчества этого художника – «**Радуга**» (1875). Казалось бы, отмеченное в названии картины удивительное явление природы должно было вызвать к жизни исключительно яркую палитру, многоцветие красок (вспомним недавно называвшееся одноимённое полотно И. Айвазовского, написанное почти тогда же, в 1873 году). Но нет, против ожидания, художник-реалист верен себе.

При всей свежести колорита (зелень, омытая дождём) его и здесь более всего занимает обыкновенное, привычное в жизни. Поэтому контур радуги только намечен еле угадываемой полоской, а в центре внимания оказываются луг, дорога, взбирающаяся по взгорью, и неказистые крестьянские домишки. За типичным обликом заброшенной русской деревеньки прочитывается мысль о скромной, неброской красоте русской земли и тихих радостях жизни.



Алексей Саврасов. Радуга

Итак, речь идёт о том, что реализм второй половины XIX века был связан с поворотом искусства к реальным, насущным потребностям жизни, чаще всего жизни обычной, повседневной, с её житейскими заботами и всем тем, что покрывается понятием *быт*. Вот почему в живописи такое распространение получил так называемый бытовой жанр, что без труда модифицируется в другое понятие – *бытовой реализм*, и уже в этом качестве оно приложимо к любым другим видам художественного творчества.

Александр Даргомыжский (1813-1869) своей оперой «*Русалка*» (1855), написанной на пушкинский сюжет, положил начало русскому оперному реализму. И реализм этот определёнными своими сторонами естественным образом побуждал к обрисовке ситуаций и характеров бытового наклона.

Конкретным примером из этой оперы может послужить *Ария Мельника*, в которой композитор убедительно рисует крепкую, кряжистую натуру русского мужика, плоть от плоти народной среды. При этом портрет оказывается весьма объёмным: Мельник говорит с укором, но и с любовью, он полон отеческой озабоченности за судьбу дочери.

Надо признать и то, что Мельник достаточно деликатен, пытается внушить ей свой образ мыслей, но не «давить» родительской властью. Он сметлив, расчётлив, не очень разборчив в средствах достижения цели, однако за этим скрывается большой жизненный опыт, трезвое понимание происходящего, цепкая житейская хватка.

* * *

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

Поэзия, которая так много значила в первой половине XIX века, отходит на второй план. И главенствует в ней то, что можно назвать некрасовским направлением. А оно в своей поэтике тяготело к тому, что следует определить как прозу в стихах.

То есть сам по себе слог наделён ритмом и рифмой, но характер изъяснения уподобляется прозаическому, настолько сильны в нём особенности конкретно-описательной, чисто повествовательной манеры. Вспомним хрестоматийные строки.

*Однажды, в студёную зимнюю пору,
Я из лесу вышел; был сильный мороз.
Гляжу, поднимается медленно в гору
Лошадка, везущая хворосту воз.
И, шествуя важно, в спокойствии чинном,
Лошадку ведёт под уздцы мужичок
В больших сапогах, в полушубке овчинном,
В больших рукавицах... а сам с ноготок!
(«Крестьянские дети», 1861)*

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

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

В архитектуре на первый план выдвинулись сооружения практического назначения: железнодорожные вокзалы, крупные магазины, административные здания, корпуса заводов и фабрик, многоквартирные дома. Базаров в романе *Ивана Тургенева* «*Отцы и дети*» говорит: «*Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник*», то есть демонстрируется трезвый, сугубо практический взгляд на мир.

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

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

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

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

И ещё об одной грани реализма. Это был по преимуществу *демократический реализм*, то есть реализм, обращённый к жизни широких слоёв общества, в том числе к низовой народной жизни. В таком масштабе и в столь многообразной обрисовке она, в сущности, впервые вошла в искусство.

Писатели, художники, композиторы научились мастерски передавать её пестроту и многоголосие. Например, в отношении картин Ильи Репина и Василия Сурикова часто говорят о «*хоровом звучании*». Разумеется, это метафора, но уже совершенно впрямую подобную характеристику можно отнести к музыкальным драмам их современника *Модеста Мусоргского* «*Борис Годунов*» и «*Хованщина*».

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

* * *

В предыдущем изложении основное внимание было уделено реализму в качестве ведущего художественного направления второй половины XIX века, что как раз и позволяет с достаточным основанием именовать данный исторический период Постромантизмом. Продолжая разговор, следует подчеркнуть, что хотя термин *реализм* вошёл в европейский лексикон только с 1860-х годов, но он был для эстетической практики того времени настолько долгожданным, что сразу же обрёл статус едва ли не закона.

Иван Крамской, вождь передвижников, настаивал: «*Искусство должно быть идейным и содержательным, в его основе должен лежать художественный реализм*». Как видим, в этих словах не просто декларируется приверженность реалистическому методу, но он напрямую связывается с требованием обязательной идейности и содержательности художественного творчества.

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

Прежде всего следует отметить тот факт, что в изобразительное искусство широко входит *принцип историзма*. Конечный смысл этого принципа заключался в раскрытии жизненных противоречий и драматических коллизий современности через призму созвучных событий прошлого.

Вот чем определялся расцвет жанра *исторической картины*. Данный жанр наиболее капитальную разработку получил в творчестве *Василия Сурикова* (1848-1916), автора масштабных, многонаселённых полотен, исполненных напряжённой действенности и открытой конфликтности.

Сюжет его картины «*Утро стрелецкой казни*» (1881) передаёт сложную ситуацию из времён начала петровских преобразований. Однако своей сутью образный мир полотна обращён к неизменно актуальной теме противостояния власти и народной массы.

Выражение этой мысли сконцентрировано в открыто ненавидящем взгляде, который стрелец, находящийся в центре полотна, бросает в сторону Петра (фигура молодого царя выделена тем, что это *единственный всадник*). Ещё один острый авторский акцент: действие происходит в самом сердце страны – Москва, Красная площадь, возле храма Василия Блаженного.



Василий Суриков. Утро стрелецкой казни

Главным героем подобных произведений становится именно народная масса (выше говорилось о собственном им «хоровом звучании»). Причём масса показывается не слитно, вообще, а через множество индивидуально очерченных типов, поэтому приходится говорить ещё и о *полифоничности* этих многолюдных композиций.

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

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

Но при том, что в центре – истовый образ подвижницы, заклинающей именем неба, сутью полотна становится собирательный портрет народа, поданный через пестроту многоликой толпы, очень по-разному реагирующей на происходящее.

Среди этой пестроты и этого разноречия явственно выделен Юродивый, напутствующий боярыню. Как и Юродивый в опере Мусоргского «Борис Годунов», изображённый здесь в рваной, ветхой исподней рубахе, он выступает олицетворением сирой, убогой Руси, обречённой на голь и нищету.

Однако высвечивается этим образом и мысль об извечном кресте русского народа, который не только не умеет, но и не хочет устроить свою земную жизнь. Он тянется к духовным прозрениям, отбрасывая бренные пути на сытость и благополучие. Так Суриков через исторический жанр выходит на крупные художественные обобщения-срезы, касающиеся национальной жизни.

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

В живописной эпопее **«Крестный ход в Курской губернии»** (1880-1883) внешне перед нами просто обрядовое шествие толпы с хоругвями во время большого церковного праздника. Но за этим «ходом» и за этой «губернией» встаёт вся Россия – от мала до велика и во всей своей иерархии (от столпов общества до последнего нищего).

В сравнении с картинами Сурикова, сделано это с ещё большим, совершенно грандиозным размахом. Тщательно выписана огромная масса лиц и фигур, причём каждая из них во всей своей неповторимости. И через их многоликий калейдоскоп дан всеобъемлющий портрет русского народа в его торжественно-мерном движении вперёд.



Илья Репин. Крестный ход в Курской губернии

То же и в другом репинском шедевре **«Бурлаки на Волге»** (1870-1873). Казалось бы, опять-таки просто зарисовка – в данном случае зарисовка тяжёлого труда. Тем более что на картине представлена вроде бы совсем небольшая группа людей.

Но каждое лицо, каждая поза, каждый жест здесь настолько значимы и несут в себе такое обобщение, что это полотно превращается в монументальное олицетворение Руси, её извечной неустроенности и бесконечного долготерпения. Напоминая трагические некрасовские строки в их восхождении от конкретного («*То бурлаки идут бечевой...*») к обобщающему («*Создал песню, подобную стону...*»).

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

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

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

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

При всём том для нас совершенно очевидна глубокая одухотворённость облика портретируемого и столь же несомненно стремление художника всемерно высветить красоту внутреннего мира этого человека, возвышенность его помыслов и деяний.

И надо признать, что изображённый здесь Павел Третьяков (1832-1898) был достоин этого. Ведь он, подобно многим из своего окружения, мог бы умножать своё большое состояние или, напротив, промотать его, однако все свои силы и средства употребил на то, чтобы собрать лучшее в русской живописи.

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

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

В портрете «**Л. Н. Толстой**» (1884) *Николая Ге* (1831-1894) великий писатель изображён в момент творческого процесса, в состоянии полной сосредоточенности на том, что составляло главное, огромное дело его жизни. Он весь в работе мысли, фиксируемой движением пера. Мы не видим даже глаз, настолько Толстой ушёл в себя.

Схвачено самое драгоценное в его существовании, являя зримое свидетельство того высокого напряжения, какое он пережил, к примеру, в трудах над романом «Война и мир», которому отдал, по его собственным словам, семь лет «*непрестанного, мучительного и радостного труда*».

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

* * *

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

Великим портретистом в музыке был *Джузеппе Верди*. Для примера обратимся к **арии Филиппа II** из оперы «**Дон Карлос**» (1867), где находим соединение всевозможных граней.

С одной стороны, властная стать державного правителя, мужество и непреклонная твёрдость характера, с другой – психологизм тягостных подозрений, мучительные терзания и мстительный запал злобного ревнивца.

В облике мрачного властителя Испании проявляется и совершенно неожиданное – ламентозные сетования по поводу отвергнутого чувства, глубокое страдание человека, в слёзной мольбе взывающего к жалости и сочувствию. Но тут же следует драматическое осознание «постыдно» допущенной душевной слабости и стремление преодолеть её. Так, в сопоставлении разноплановых эмоций складывается объёмный, выразительный портрет крупной и противоречивой личности.

Подобные высказывания оперных героев, передавая во множестве граней жизнь души, могли разворачиваться в настоящее романное повествование, за которым стояла целая жизнь, как бы спрессованная во времени. В числе таких высказываний с характерной для них непрерывной вибрацией психологической светотени – ария Маргариты из «**Фауста**» (1859) *Шарля Гуно* (1818-1893), ария Аиды (сцена у Нила) из одноимённой оперы (1870) *Джузеппе Верди*, сцена письма Татьяны из «**Евгения Онегина**» (1878) *Петра Чайковского* (1840-1893).

И уже совсем с полным основанием можно говорить о формах романного повествования в развёрнутых звуковых полотнах крупной симфонии этого времени. Как в музыкальном театре в соответствии с главенствующими склонностями Постромантизма ведущим жанром стала лирическая драма (прежде всего имеются в виду оперы Верди, оперы и балеты Чайковского), так и в данном жанре определяющие позиции заняла лирико-драматическая симфония, представленная главным образом произведениями Брамса и Чайковского.

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

Такими вопросами открываются Четвёртая и Пятая симфонии Чайковского. Этим начинается и самая известная из симфоний *Иоганнеса Брамса* – **Четвёртая** (1885). Задаваясь теми вопросами, которые только что были названы, эта музыка несёт в себе и мысль, очень характерную для мировоззрения Брамса: предназначение человека – терпеливо переносить жизненные невзгоды, проникнуться пониманием неотвратимости жизненных коллизий, поддерживать в себе душевную стойкость к испытаниям, способность к их мужественному преодолению. И отметим важную особенность этой музыки – в ней как бы ведётся рассказ, складывается повесть о жизни.

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

Среди этих повествовательных жанров особенно существенную роль играл роман, который на данном этапе выделился в качестве ведущей формы осмысления человеческого бытия. И если вновь обратиться к музыке, то с достаточным основанием можно говорить, например, о претворении приёмов романного повествования, в том числе и в инструментальных жанрах.

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

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

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

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

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

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

Окончание следует.