

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.1>

Демченко Александр Иванович

**Эпоха Постромантизма - магистрали художественного творчества. Очерк третий**

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/9/2020/5/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/5/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 9-15. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/5/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.1>

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 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](mailto:alexdem43@mail.ru)

### Эпоха Постромантизма – магистрали художественного творчества

#### Очерк третий

В конце предыдущего очерка говорилось о преломлении черт романного повествования в музыкальном искусстве, а перед этим речь шла о том, что живописцы второй половины XIX века нередко как бы уподоблялись писателям. Такие аналогии возникают отнюдь не случайно – Постромантизм выдвинул на самый передний план жанр *большого романа*.

Именно эта, самая развёрнутая повествовательная форма была наилучшим образом приспособлена к тому, к чему стремились многие писатели данного периода: многомерный охват и тщательный анализ действительности с выявлением её всесторонней диалектики.

Для подтверждения сказанного обратимся к произведениям *Льва Толстого* (1828-1910). Приступая к работе над «*Анной Карениной*» (1873-1877), писатель, по его собственным словам, хотел написать «*роман широкого дыхания*». Определение очень примечательное, оно характеризует стремление создать крупномасштабное повествование, что автору удалось в полной мере. Внешне, казалось бы, это роман из частной жизни, однако по сути своей он наделён огромной обобщающей силой, даёт объёмнейший срез жизни России того времени.

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

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

В качестве конкретного примера сцепления обстоятельств и влияния на ход событий со стороны их самого рядового участника в романе приводится один действительный факт из летописи Отечественной войны 1812 года.

*Второго октября казак Шаповалов, находясь в разъезде, убил из ружья одного и подстрелил другого зайца. Гонясь за подстреленным зайцем, Шаповалов забрёл далеко в лес и наткнулся на левый фланг армии Мюрата, стоящий без всяких предосторожностей. Казак, смеясь, рассказал товарищам, как он чуть не попался французам. Хорунжий, услышав этот рассказ, сообщил его командиру.*

*Казака призвали, расспросили; казачьи командиры хотели воспользоваться этим случаем, чтобы отбить лошадей, но один из начальников, знакомый с высшими чинами армии, сообщил этот факт штабному генералу...*

Далее дело доходит до Кутузова, тот отдаёт приказание, и русская армия, внутренне уже готовая к наступлению, даёт сражение, которое определило перелом в войне и с которого началось изгнание французов. Как видим, толчком этому ряду событий послужил казак Шаповалов и более того... недобитый заяц, а случайность на соответствующей почве естественным образом переросла в закономерность.

«Война и мир» – роман-эпопея. И на определение *эпопея* может претендовать довольно многое в искусстве Постромантизма. Например, в живописи – монументальные полотна Ильи Репина и Василия Сурикова. В музыке к таким эпопеям можно отнести цикл симфоний австрийского композитора *Антон Брукнера* (1824-1896). Их девять, и они примечательны всечеловеческим масштабом запечатлённых образов – автор взирал на всё как бы с высоты орлиного полёта и рисует в звуках жизнь Европы, даже планеты в целом.

Другой и, пожалуй, самой известной музыкальной эпопеей стала грандиозная тетралогия *Рихарда Вагнера* (1913-1883) «**Кольцо Нибелунга**» (1854-1874). Тетралогия (от греч. *четыре*), то есть цикл из четырёх опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов». Они тесно связаны между собой сюжетно и по тематическому материалу, опираются на тщательно разработанную систему лейтмотивов, пронизывающих всю звуковую ткань тетралогии и скрепляющих её части в единое целое.

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

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

Однако при всех различиях Вагнера и Мусоргского роднило то, что оба они всеми силами стремились к реформированию оперы на путях её преобразования в музыкальную драму. Причём жанр этот они трактовали не только с точки зрения претворения самых серьёзных проблем бытия и драматизма жизни как такового, но и в плане максимального сближения с реалиями человеческих проявлений.

Такого сближения оба композитора искали прежде всего через музыкальное преломление естественной, живой речи. Им было присуще поразительное ощущение слова и умение органично переплавить его в гибкую, многокрасочную интонационную линию. Попытаемся почувствовать особенности, свойственные этим двум выдающимся мастерам музыкально-речевой стихии, на конкретном материале известных образцов.

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

То, что традиционно именуют в опере речитативом, перерастает здесь в чрезвычайно динамичную омузыкаленную речь, в потоке которой время от времени возникают кантиленные фразы. Вокальные партии вступают в гибкое взаимодействие с насыщенной инструментальной фактурой, которая чаще всего основана на чётко очерченных тематических «формулах».

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

И, пожалуй, именно музыкальное искусство с наибольшей отчётливостью зафиксировало важный факт исторического развития: интенсивное расширение начавшегося ещё в первой половине XIX века процесса втягивания в орбиту мирового сообщества ряда «периферийных» народов и государств.

На этой волне во второй половине столетия выдвигаются новые национальные композиторские школы Чехии (Бéдржих Сметана, Антонин Дворжак), Норвегии (Эдвард Григ), Испании (Исаак Альбенис, Энике Гранадос). Каждая из них привнесла в многоцветную палитру общечеловеческой культуры свои свежие, самобытные краски.

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

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

И совершенно иные ощущения несут в себе произведения классика норвежской музыки *Эдварда Грига* (1843-1907). Как известно, наряду с норвежским драматургом *Генриком Ибсеном* (1828-1906), Григ своей музыкой впечатляюще заявил о людях и жизни Скандинавии. Он часто воссоздавал в звуках картины родной природы.

Если для примера обратиться к его **Концерту для фортепиано с оркестром** (1868), то перед нами предстанет именно северный пейзаж. И необыкновенно явственно высвечено отношение к нему: в обертонах нежного любования и высокой душевной отрады. Эта романтика сокровенно-поэтического созерцания всемерно подчеркнута изысканной утончённостью звуковой палитры.

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

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

Одно из самых значительных произведений, всецело обращённых к восточной теме, – симфоническая сюита *Николая Римского-Корсакова* (1844-1908) «**Шехеразада**» (1888). Если взять завершение её финала, то, казалось бы, перед нами просто «восточная сказка» (по мотивам «Тысячи и одной ночи») и просто «тема Шахриара», но этот кульминационный пункт повествования показывает, как далеко выводит реальное звучание музыки за пределы заявленной программы.

Средствами блистательной декоративно-изобразительной оркестровки воссозданы зримые очертания могучего колыхания не моря даже, а настоящего океана (возникают параллели с наиболее впечатляющими маринами И. Айвазовского). И встаёт за этим грандиозная картина всеобщей жизни, опять-таки напоминающая о «романе широкого дыхания» и о столь свойственном тому историческому периоду жанре масштабной художественной эпопеи.

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

\* \* \*

В подтверждение мысли о гуманной сущности искусства Постромантизма, обратимся к русской живописи. В эту смысловую плоскость мог быть повернут и портрет-сцена исторического содержания, как находим это в картине *Василия Сурикова* «**Меншиков в Берёзове**» (1883).

Александр Меншиков, этот, по выражению А. Пушкина, «баловень судьбы», сын конюха, ставший правой рукой Петра I, получивший от жизни всё (светлейший князь, генералиссимус, при Екатерине I фактически правитель государства), и вот он, попавший в немилость, сослан в сибирскую глушь.

Суриков избирает данную ситуацию, чтобы поведать о тяготах жизни и ударах судьбы, перед которыми человек во многом беззащитен. И художник с глубоким сочувствием передаёт облик исторической личности в трудные, мрачные часы её существования.

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

Примерно те же мотивы могли быть переданы и через пейзаж, если автор насыщал его изнутри проникновенной задушевностью и явственной сопричастностью человеку. Среди русских художников это, может быть, особенно удавалось *Фёдору Васильеву* (1850-1873). Прожив совсем короткую жизнь и поработав с мольбертом всего несколько лет, он сумел вписать в отечественное искусство незабываемую страницу.

Сюжет его картины «Оттепель» (1871), где изображены две человеческие фигурки, бредущие по весенней распутице, рождает столь характерное для русского мировосприятия чувство неизбывной грусти-печали.

Однако тончайшая нюансировка цветовой гаммы привносит в изображение катарсическое ощущение чарующей поэтичности, а высветленный колорит полотна рождает предчувствие того, что рано или поздно придёт весна и «*всё образуется*».

Более того, пронизывающее картину незримое сияние несёт с собой особый свет духовности, знаменуя глубокую веру в высокое предназначение России.



**Фёдор Васильев. Оттепель**

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

Особенно притягательным для художника был сосновый бор. Средоточием его творческих интересов стали предстающие в солнечных лучах сосны с их теплом и золотистым отливом.

Законченную словесную «формулировку» это сочетание получило в названии этюда «*Сосны, освещённые солнцем*» (1886). Такое двуединство Шишкин мог варьировать нескончаемо (см. картины «Сосновый бор», «Утро в сосновом лесу» и т.д.). Присутствует оно и в картине «**Рожь**» (1878).

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

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



**Иван Шишкин. Рожь**

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

Такое положение сохранилось и на стадии Постромантизма, но теперь именно в области зодчества с наибольшей отчётливостью обозначилась новая тенденция. Состояла она в том, что, приближаясь к концу XIX века, этот период всё более начинал воспринимать себя наследником и завершителем не только Классической эпохи, но и огромной временной дистанции вплоть до эпохи Возрождения, то есть всей новоевропейской культуры (то, что в исторической науке иногда отмечают как *Новое время*).

В связи с этим в практику архитектуры всё шире входило обращение к различным стилям, возникшим на протяжении последних шести столетий (основные из таких стилей – готика, ренессанс, барокко, классицизм). И поскольку подчас возникало впечатление стилистической пестроты, данное направление стали именовать *эkleктизмом* или *эkleктикой*, подразумевая имевшее место порой механическое, произвольное соединение разнородных стилевых элементов.

Тем не менее в своих художественно приемлемых вариантах эkleктизм дал достаточно интересные творческие решения. В этом случае с целью снятия сниженной эстетической оценки в последнее время всё шире употребляют понятие *исторические стили*.

В наиболее концентрированном виде данное направление представлено в **Вене**, где тогда специально отстраивали **Рингштрассе** – полукольцо бульваров, украшенное зданиями, выдержанными в различных исторических стилях и в их соединении.

В качестве образцов так называемого *стиля Рингштрассе* можно назвать два здания, одно из которых даёт пример неоготики (сочетание черт готики и барокко), а другое соединяет принципы античной архитектуры с наслоениями ренессанса и классицизма времён Просвещения. Первый из образцов – **Ратуша** (1872-1883, Франц **Шмидт**), второй – **Парламент** (1873-1883, архитектор **Теодор Ханзен**).

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

Из вновь открытых зарубежных оперных театров выделились Национальный театр в Праге, великолепный театр в Монте-Карло и особенно *Grand Opéra* (Гранд Опера – *Большая опера*) в Париже – два последних построены по проектам французского архитектора **Шарля Гарнье** (1825-1898).

Стиль его *Grand Opéra* (1861-1875) иногда весьма критично определяют как гипертрофированно бравурную эkleктику. Однако следует признать, что соединение элементов различных архитектурных стилей с применением богатейшего декора в данном случае дало желаемый эффект – перед нами роскошное здание, предназначенное поражать своим пышным великолепием, и его репрезентативный парадный облик во всём отвечал магистральной задаче превращения Парижа в «столицу мира» (центр Франции в это время капитально реконструировался под эгидой столь претенциозного устремления).

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



Шарль Гарнье. Grand Opéra в Париже

\* \* \*

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

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

Что касается К. Тона, то именно он открывал в России линию возрождения архитектурной старины и по праву считается создателем так называемого *русско-византийского стиля*. Помимо Большого Кремлёвского дворца (1839-1849), по его проектам строились храм Христа Спасителя (1837-1883, восстановлен в 1994-1997) и Оружейная палата в Московском Кремле (1844-1851). **Георгиевский зал** даёт представление о великолепии и парадной импозантности **Большого Кремлёвского дворца**. Его величественность и царственная пышность несли в себе собирательно-обобщающий образ русской храмовой и дворцовой архитектуры.



Константин Тон. Большой Кремлёвский дворец. Георгиевский зал

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

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

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

Говоря о парадно-репрезентативных сторонах художественного творчества, которые развивались наряду с искусством больших идей, искусством масштабным и глубоко концепционным, можно сделать вывод, что эпоха вела полноценное существование, имела к жизни вкус и умела наслаждаться ею. Эту притягательность бытия и его обольщения, пожалуй, особенно замечательно сумел выразить в визуальных формах *импрессионизм* – ведущее направление французской живописи второй половины XIX века. По своей тематике он и был нацелен главным образом на воспевание радостей жизни, находя красоту в обычных проявлениях современного быта, досуга, но особым образом поэтизируя это обычное, схватывая драгоценную прелесть и неповторимость текучих, ускользающих мгновений.

У каждого импрессиониста была своя излюбленная, «заповедная» тема в искусстве. *Огюст Ренуár* (1841-1919) как бы в параллель прозе *Ги де Мопассана* (1850-1893) в характерном для себя светлом, нарядном колорите и с чисто французским шармом передавал обаяние современных ему парижанок, любуясь их грацией и чувственной обольстительностью. Один из лучших примеров – его «**Ложа**» (1874).



Огюст Ренуар. Ложа

Зафиксированная в этой работе атмосфера светской жизни привлекала даже самых крупных представителей художественного творчества (вспомним множество страниц, посвящённых ей в романах Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина»).

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

Оперетта как жанр вообще формировалась именно на данной исторической стадии, и позднее сделанное в эти десятилетия стали именовать *классической опереттой*. Она была представлена в двух основных вариантах: французская или парижская (её глава – *Жак Оффенбах*, 1819-1880) и австрийская или венская (*Йоганн Штраус-сын*, 1825-1899). Единой для них была склонность к запечатлению радостных, беспроblemных сторон жизни, а это выводило по преимуществу в плоскость того, что именуют *лёгкой музыкой*.

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

Но, разумеется, музыкальное искусство, как и породившая его эпоха, отнюдь не стремилась к бездумному скольжению по поверхности бытия. И даже репрезентируя «фасад» своего времени, являя пристрастие к свету, лёгкости и блистательному артистизму, она поддерживала внутреннюю содержательность и значительность. Именно об этом свидетельствует одно из «культовых» произведений французского композитора *Камі́ля Сен-Са́нса* (1835-1921) *Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром* (1863).