МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

ЦЕНТР ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА «ЗВЁЗДНЫЙ»

**РОМАНТИЗМ**

*Сборник материалов по теме*

**Составители**: Татьяна Колегова, педагог

дополнительного образования,

Елена Грицина, методист

ЗАТО ЗВЁЗДНЫЙ

2012 годОглавление

[Общие черты романтизма 2](#_Toc272933596)

[Романтизм в культуре стран Западной Европы. 7](#_Toc272933598)

[Романтизм в культуре России 33](#_Toc272933599)

Заключение ……………………………………………………………………………………………………………………………………….114

Список литературы …………………………………………………………………………………………………………………………..116

*Данная работа предназначена для подготовки преподавателя к занятиям по курсу «Уроки Прекрасного». Также может использоваться учащимися при подготовке сообщений на уроки истории, мировой художественной культуры и т.п.*

# Общие черты романтизма

С конца XVIII века в Европе стали появляться произведения, ставшие бесценным достоянием мировой культуры. Эти славные завоевания человеческого гения были достигнуты во взаимной борьбе двух видов культур – традиционной и светской. Рококо, целиком вытекающий из придворного искусства, и новой культуры городских низов, впитавший в себя идеи классицизма и писателей-просветителей XVIII в.

Романтизм явился выражением разочарования широких общественных кругов в социальных результатов Французской революции. Романтизм охватил собой всю сферу культуры. Романтические направления и школы возникли не только в литературе и искусстве (живописи, музыке), но и в историографии, филологии, социологии, в науке о государстве и праве, в естествознании. При всей своей разнородности эти направления были связаны элементами общего романтического мировоззрения, отражавшего в себе новые тенденции исторического развития. Хотя было бы затруднительно говорить о едином европейском романтизме, тем не менее между отдельными национальными романтическими существует тесная связь. Основными чертами романтического искусства стали, прежде всего: отвращение к существующей действительности, решительный отказ от рационалистических принципов Просвещения и классицизма во всех его проявлениях, недоверие к тому культу разума, который был характерен для просветителей и унаследован от них писателями нового классицизма. В противоположность общественно-политическим идеалам классицистов романтики выдвигали новых героев – мятежных одиноких индивидуалистов, непримиримо враждебных своей среде, следующих безудержным стихийным порывам страстей и презирающих всякую холодную рассудочность.

Отвергая современную действительность, романтики отрицали необходимость и даже возможность объективного художественного отражения этой действительности. Взамен этого они часто провозглашали основой всякого искусства субъективный произвол творческого воображения и творческих эмоций художника. Сюжетами для романтических произведений чаще всего избирались исключительные события, развёртывавшиеся в необычайной исторической и иногда в фантастической обстановке. Романтические герои действовали в условиях идеалистически приукрашенного средневековья, в доисторических мифологических сказаниях, в странах, мало затронутых цивилизацией, или в экзотических заморских краях.

Многие романтики, отвергая буржуазную действительность, противопоставляли ей идеализированное феодальное прошлое: средневековье, католицизм, аристократические идеалы. Такими были: во Франции – Шатобриан, Виньи; в Англии – В. Скотт, поэты Саути, Уордсуот, Колоридж; в Германии – Новалис, Брентано и др. Некоторые противопоставляли отвергаемой им современности мечты о лучшем будущем – обращались к прошлому и к дальним странам не в поисках феодальных или религиозных утопий, а в стремлении отыскать живые источники подлинно народных нравственных и эстетических идеалов. Духом революционной романтики признаны стихи Байрона и Шелли, творчество Мицкевича и Шамиссо, ранняя поэзия Гейне, стихи, драмы и романы Гюго, полотна молодого Делакруа и старого Гойи, юношеские произведения Пушкина и Лермонтова.

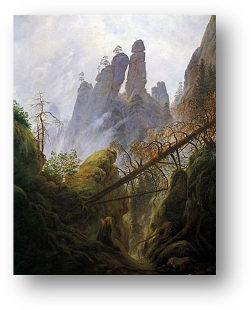
Романтизм во многом стремился отстраниться от окружающей действительности, субъективно преобразить её. Романтики то вовсе отрицали объективную реальность мира, то полагали невозможным и ненужным его воспроизведение средствами художественного творчества. Но именно потому, что романтики отвергали самый принцип заранее заданных логических и эстетических критериев и отважно стремились изображать внутренне противоречивые, необычайные явления живой действительности, их произведения нередко воплощали и правду жизни. Неспособные и не считавшие возможным постичь и воспроизвести общие закономерности общественной жизни, романтики с тем большим увлечением обращались к проблемам частным, индивидуальным, к внутреннему миру человеческих мыслей, страстей и настроений. Именно романтическое неприятие реальной действительности во многом объясняет то особенное значение, которое ранние и поздние романтики придавали музыке, выделяя её из всех видов искусства. *Вакенродер* превозносил музыку за её «тёмный и таинственный язык», за её способность могущественным влиянием на внутреннее, душевное состояние человека и «вместе с тем передавать малейшие оттенки этого состояния, в особенности же столь часто встречающиеся на жизненном пути человека смешение радости и грусти». Это ощущение «не передаётся ни одним искусством так хорошо, как музыкой».

В истории культуры было множество, едва ли не тысячи, разных определений того, что такое романтизм, однако они исключают друг друга, и нет ни одного, которое было бы принято всеми. Уже в XVIII веке в немецких книгах, газетах и журналах слово «романтический» было одним из самых распространённых. Что оно только не обозначало – прекрасное, приподнятое, живописное, странное или вообще то, к чему нельзя придумать эпитета из-за неясности ли размытости. Всё, что влекло к себе, а притом было загадочно, «неопределимо» и являлось «романтическим». (Так, «романтический» пейзаж – это пейзаж разнообразный и живописный).

Слово, выражающее самую разнообразную неуловимость в природе и искусстве, и само почти неуловимо, потому что переливается бесчисленными смысловыми оттенками. Новые теоретики искусства, активно заявившие о себе в Германии в самом конце XVIII века, долго и упорно над ним размышляли. И вот, помимо расхожего значения, прояснились те смысловые элементы слова, которые были заложены в нём исторически и как бы таяли в повседневном употреблении. «Романтическое» - от «романского», а «романское» - это всё, что относится к странам, унаследовавшим культуру Рима, странам, язык которых восходил к латыни. Значит, «романтическое» - это «не немецкое»; оно противостоит и немецкому, северному, и классическому, античному греческому. Но «романтическое» - ещё и от «романа», а «роман» - это не то, что жизнь.

Все эти линии «романтического» были внутренне взаимосвязаны, и все они сходились в противопоставлении «романтического» прозе, судьбой трезвости и скуке обыденной жизни: здесь вместе и живописное, и вообще никак не определимое, и «роман», и «романтическое»! И ещё вдруг выяснилось, что «романтическим» весьма естественно называть и совсем новое, только появляющееся н свет искусство (хотя бы и немецкое!) – в противоположность всякой старине и почтенной классике.

Новые теоретики и поэты Германии так усердно рассуждали о «романтическом», что, в конце концов, их стали называть «романтиками», то есть теми, кто всё время говорит о «романтическом». Это ироническое прозвище, добродушное или колкое, постепенно стало прививаться как серьёзное наименование целой литературной школы или направления. Потом его усвоила литературная и художественная критика, и, наконец, серьёзная наука.

Однако говорить о романтизме как о «культурной эпохе» мешает одно обстоятельство: романтизм в музыке возник тогда, когда в литературе (которая задала тут тон) он уже отзвучал и в сущности почти совсем выдохся. Так было, по крайней мере, в Германии, откуда пошли и само явление, и слово «романтизм». А спустя некоторое время после того, как романтизм разгорелся в немецкой музыке, он бурно заявил о себе во Франции – в музыке, театре, живописи. Ещё раньше, через литературу, он стал проникать и в другие страны.

Каспар Давид Фридрих.

Серия "Прекрасные картины из сумрака"

Предшественниками романтизма были немецкие и английские пейзажисты. Немец ***Каспар Давид Фридрих*** (1774 – 1840) создавал широкие пейзажные панорамы, где в прозрачном воздухе вырисовывались четко написанные дали. В этих картинах тянутся к небу пихты с колючей хвоей и узловатые ветви дубов, печально высятся готические развалины, в таинственной тишине из морского тумана выплывают парусники, уединённые пары в благоговейном восхищении созерцают мир, залитый лунным сиянием или светом вечерней зари.

Джон Констебл. Мельница Дедхеме.

Скрытое в природе таинственное очарование, её мгновенные, переменчивые настроения запечатлели в своих картинах также англичане ***Джон Констебль*** (1776 – 1837) и ***Уильям Тёрнер*** (1775 – 1851). И в простых пейзажных видах Констебла с их сочной зеленью, и в морских, окутанных туманом мотивах Тёрнера живое движение кисти создает такую игру света и цвета, которая служила школой для живописцев материковой Европы еще в начале XIX века.

В 1821 году состоялась первая постановка «Волшебного стрелка» К.М.Вебера. Этим, в сущности, открылась эра подлинного, уверенного и полноправного романтизма в немецкой музыке.

Но вот 25 февраля 1830 года в Париже поставлена драма В. Гюго «Эрнани», и эта вызвавшая скандал премьера тоже знаменует прорыв – выход на сцену художественного романтизма. Весьма важный момент истории искусства отмечен датой этой премьеры – вырвалось наружу то, что прежде скрывалось, было несравненно более скромным. Нет случайностей: в том же году Г. Берлиоз создал «Фантастическую симфонию», - наверное, своё лучшее произведение… Итак, «Эрнани» и «Фантастическая симфония». А годом раньше пустился в своё гастрольное путешествие по Европе Никола Паганини. Невиданное искусство скрипача-виртуоза производило сенсацию, которая приводила в волнение и недоумение души людей. Правда, всякая молва распространялась в тогдашней Европе не столь стремительно, как теперь, и событие одного дня растягивалось на недели, месяцы и годы, зато основательно и в должных масштабах.

Уильям Тёрнер.

Дождь, пар и скорость.

Общей чертой развития мировой культуры конца XVIII – XIX вв. был неуклонный рост международного культурного обмена. Он происходил благодаря стремительному развитию мировых экономических контактов, а также совершенствованию средств транспорта, связи и взаимной информации. Созывались первые международные конгрессы, устраивались международные выставки, расширялось число переводных изданий, росло количество людей, изучавших иностранные языки. Поэтому можно говорить о романтизме не только французском, немецком, английском и т.д., но и общеевропейском.

## **Романтизм в культуре стран Западной Европы**.

Громадное влияние на культуру всей Европы имела **Франция**. На раннем этапе развития романтической литературы во Франции центральное место занимал ***Франсуа Рене де Шатобриан*** (1768 – 1848). Всё написанное им представляет собой полемику с идеями Просвещения и революции. Шатобриан видит спасение в обращении к религии, к простодушной вере (трактат «Дух христианства»).

К линии Шатобриана примыкает творчество ***Альфреда де Виньи*** (1797 – 1863), автора поэм и драм, а также исторического романа «Се-мар», посвященного изображению дворянского заговора против кардинала Ришелье. В центре произведений Виньи стоит одинокая гордая личность, презирающая толпу.

Близко к нему стоял поэт-лирик ***Альфон де Ламартин*** (1790 – 1869). Его сборники стихов «Поэтические размышления» и «Новые поэтические размышления» стали образцом чувственной поэзии.

Сторонницей либеральных идей была ***Жермена де Сталь*** (1766 – 1817). Писательница много сделала для обоснования принципов романтизма. В своих романах «Дельфина» и «Корина» она защищает права женщин на свободу чувств.

Творчество некоторых представителей романтизма с течением времени сливается с демократическими и утопическими направлениями общественной мысли. Самыми яркими представителями этого романтизма были ***Виктор Гюго*** (1802 – 1885), ***Жорж Санд*** (Аврора Дюдеван, 1804 – 1876) и ***Пьер Беранже*** (1780 – 1857).

Виктор Гюго выступает против строгого разграничения жанров, присущих классицизму. Объявляя Шекспира «богом театра», он требовал свободы и естественности, соблюдения «местного колорита», смешения трагического и комического. Огромную роль он отводит гротеску, который становится для него универсальным средством художественной выразительности («Отверженные», «Человек, который смеется», «Собор Парижской Богоматери»). Жорж Санд поднимала в своем творчестве жгучие социальные проблемы: положение женщины в обществе и семье (романы «Индиана», «Валентина» и др.); эгоизм собственников (романы «Странствующий подмастерье», «Грех господина Антуана»); судьба искусства в обществе (роман «Консуэло»). В её позднем творчестве идеализируется смирение и покорность.

Создателем замечательных политических песен был П. Беранже. В задорных песнях он высмеивает дворянство, мечтающее восстановить старые порядки. За эти песни он дважды подвергался тюремному заключению.

Со временем влияние романтизма не обходит стороной и театральное искусство. Характерной чертой романтической драмы является отказ от четких разграничений жанров, стремление к слиянию драмы с лирикой и эпосом, смешивание трагического с комическим, возвышенного с гротескным. Первое место среди драматургов-романтиков принадлежало В. Гюго («Эрнани», «Король забавляется», «Мария Тюдор»). Весьма популярным драматургом был и другой романтик – Александр Дюма-отец («Антони», «Ричард Дормингтон», «Кин, или Беспутство и гений»).

Как и литература, изобразительное искусство Франции выдвинуло таких крупных мастеров, которые определили главенствующее влияние французской школы на всё XIX столетие. Романтическая живопись во Франции возникает как оппозиция классической школе Давида[[1]](#footnote-1), академическому искусству, как протест против мещанской ограниченности. Отсюда и патетический характер романтических произведений, их первая возбужденность, тяготение к экзотическим мотивам, к историческим и литературным сюжетам, ко всему, что может увести от «тусклой повседневности», отсюда эта игра воображения, а иногда и мечтательность и полное отсутствие активности. Академисты восставали против языка романтиков: возбужденного горячего колорита; против формы, построенной на сильных контрастах цветовых пятен; экспрессивного рисунка; смелой, иногда хаотической композиции. Энгр[[2]](#footnote-2) до конца жизни говорил, что Делакруа «пишет бешенной метлой», а Делакруа обвинял Энгра в холодной рассудочности, в отсутствии движения.

Первым художником романтизма был ***Теодор Жерико*** (1791 – 1824) - мастер героических монументальных форм, который соединил в своем творчестве и классические черты, и черты самого романтизма, и, наконец, мощное реалистическое начало, оказавшее огромное влияние на искусство реализма середины XIX века. Но при жизни он был оценен лишь немногими близкими друзьями.

Жерико получил образование в мастерской Клода Верне[[3]](#footnote-3), а затем ученика Давида и прекрасного педагога классического направления Герена[[4]](#footnote-4), где усвоил крепкий рисунок и композицию – основы профессионализма, которые давала классическая школа. Караваджо, Сальвадор Роза, Тициан, Рембрандт, Веласкес – мастера мощного и широкого колоризма привлекали Жерико. Из современников наибольшее влияние в ранний период на него имел Гро[[5]](#footnote-5).

В Салоне 1812 года Жерико заявляет о себе большим полотном-портретом, носящим название «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку». Романтика наполеоновской эпохи, такой, как её представляли современники художника, выражена здесь со всем темпераментом двадцатилетнего юноши. Картина имела успех, Жерико получил золотую медаль, но государством она приобретена не была.

Зато следующее большое произведение – «Раненый кирасир, покидающий поле боя» потерпело полную неудачу, ибо многие увидели в фигуре воина, с трудом спускающегося со склона и еле удерживающего коня, определённый политический смысл – намек на разгром Наполеона в России; выражение того разочарования в политике Наполеона, которое испытывала французская молодежь.

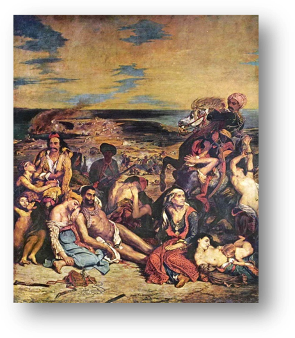
1817 год Жерико проводит в Италии, где изучает искусство античности и Возрождения. Жерико многое сближало с классикой и классицизмом. Знаменательно, что не Энгр, а именно Жерико навещал своего учителя – Луи Давида – в изгнании, ибо, как верно писал один из исследователей творчества Жерико, оба (Жерико и Давид) были выразителями революционных тенденций и это их сближало. Но они были выразителями этих тенденций в разные эпохи, и это обуславливало различие их идейно-художественных стремлений. Точный рисунок, четкий контур, пластичность форм, моделированных светотенью, а главное – тяготение к монументальному, эпическому, к образам широкого общественного звучания роднили Жерико и Давида.

Теодор Жерико.

**Плот Медузы.**

Манифестом романтизма стала картина Жерико «Плот Медузы» (1819), изображающая людей, потерпевших кораблекрушение и затерянных среди океана.

После смерти Жерико романтическое движение возглавил ***Эжен Делакруа*** (1798 – 1863). Его картины беспокойны, живописны («Свобода на баррикадах»), выражают сильные страсти. Свой подлинный стиль Делакруа нашел благодаря путешествию в Северную Африку. Увиденный там красочный жизненный уклад, яркое солнце, сильные контрасты света и тени – всё это было запечатлено в его картинах. («Охота на льва в Марокко»). Он свободно обращался с краской, часто использовал чистые цвета.

Делакруа отвергал данное ему звание романтика. Это понятно. Романтизм как новое эстетическое направление, как оппозиция классицизму имел очень расплывчатые определения. Его связывали в независимостью от правильного искусства, обвиняли в небрежности рисунка и композиции, в отсутствии стиля и вкуса, в подражании грубой и случайной натуре. Четкую грань между классицизмом и романтизмом провести трудно. У Жерико живописное начало не превалировало над линейным, колорит – над рисунком, а его творчество связано с романтизмом. Романтики в изобразительном искусстве не имели определённой программы, единственное, что их роднило между собой, - это отношение к действительности, общность миросозерцания, мировосприятия, ненависть к мещанам, к тусклой повседневности, стремление вырваться из неё; мечтательность и вместе с тем неопределённость этих мечтаний, хрупкость внутреннего мира, яркий индивидуализм, ощущение одиночества, неприятие унификации искусства. Не случайно Шарль Бордлер говорил, что романтизм – это не стиль, не живописная манера, а определённый эмоциональный строй.

Эжен Делакруа.

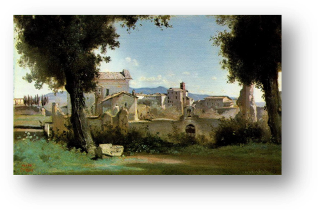
**Резня на Хиосе (Хиосская резня)**

Отсутствие программы не помешало, однако, стать романтизму мощным художественным движением, а Делакруа – его вождем, верным романтизму до конца дней. Подлинным вождем он становится, когда в Салоне 1824 года выставляет картину «Резня на Хиосе».

Делакруа также по праву считается создателем исторической живописи нового времени. Лучшая из его исторических картин – «Вход крестоносцев в Константинополь».

В работе над пейзажем очень большую роль сыграл ***Камиль Коро*** (1796 – 1875). Стремление к классической ясности композиций у него сочеталось с живым чувством поэтической гармонии мира, тонких созвучий состояния природы и движений человеческой души. Благодаря Каро живопись на открытом воздухе стала достоянием массы художников, обогатив искусство необычайной правдивостью передачи световоздушной среды.

В скульптуре романтизм создал не так уж много выдающихся произведений. Назовём здесь только французского скульптора ***Франсуа Рюда*** (1784 – 1855). Его рельеф с фигурами воинов, один из украшающих Триумфальную арку на площади Звезды в Париже, носит имя французской революционной песни «Марсельезы», и полон революционного пафоса.

Романтическое отношение к прошлому, и в особенности увлечение средневековьем, наложило отпечаток и на архитектуру той поры. Подражание готики положило начало в Англии. Это направление в архитектуре, известное как псевдоготика, отличалось тонкостью, но в то же время было несколько сухим и бездушным. Механически повторенные башенки и зигзагообразные бойницы средневековых крепостей здесь утратили свой смысл, а отлитые из цемента украшения не могли сравниться с одухотворёнными произведениями средневековых камнерезов.

Камиль Коро.

**Вид садов от Фарнез Гарденс**

 Великая Французская буржуазная революция 1789-1794 гг. поставила перед композиторами задачу создания произведений, рассчитанных на самые широкие круги слушателей. Лучшим и наиболее характерным образцом музыки Французской революции стала «Марсельеза» Руже де Лилля. Значительное место занимают ставшие уже традиционными опера и балет. Появляется более облегченный жанр – оперетта.

Франсуа Рюд.

**Марсельеза**

В сюжетах опер нередко отражались большие исторические события – народные восстания, религиозные войны. Именно такой стала поставленная в Париже в 1829 году героико-романтическая опера Россини «Вильгельм Телль». Позже героико-романтическая опера уступает место лирической опере и оперетте. Композиторов лирической оперы более всего привлекали психологические переживания героев, а особенно героинь (Гуго «Фауст», Бизе «Кармен»).

Крупнейший представитель французской музыки середины XIX века ***Гектор Берлиоз*** (1803 – 1869) явился создателем программного симфонизма во Франции. Программы его симфоний иногда заимствовались из литературных произведений («Гарольд в Италии» - по поэме Байрона, «Ромео и Джульетта» - по Шекспиру), иногда создавались самим композитором. В значительнейшем произведении Берлиоза – «Фантастической симфонии» - воплощен образ романтического героя с его бурными страстями, пылкими надеждами и горькими разочарованиями. Особую выразительность в сочинениях Берлиоза получает оркестр, который композитор обогатил новыми красками.

Юношей Берлиоз приехал в Париж учиться медицине, а спустя всего 10 лет, после исполнения его первой – «Фантастической» - симфонии, сочинённой в 1830 году (самому композитору не было и тридцати лет), он был признан главой нового направления французской симфонической музыки - романтизма. Симфония имеет подзаголовок: «Эпизод из жизни артиста». Именно в судьбах артистов, художников, сталкивающихся с жестокой властью действительности, романтики выискивали сюжеты для своих произведений. Берлиоз перенес эту характерную черту романтизма в симфоническую музыку.

Можно даже не читать полного авторского изложения программы Фантастической симфонии. Достаточно взглянуть на заглавия частей: Вступление; 1 часть. «Мечтания. Страсти»; 2 часть. «Бал»; 3 часть. «Сцена среди деревенских полей»; 4 часть. «Шествие на казнь»; 5 часть. «Сон. Ночь на шабаше ведьм». Вот она, романтика Берлиоза!

Явь чередуется с фантастикой и сном. Бунтарство, страдания молодого человека, героя симфонии, подобно судьбе гетевского Вертера, лермонтовского Печорина, возбуждают сочувствие и ответные порывы в слушателях.

Несмотря на фантастическую трагичность живописуемых сцен, музыка Берлиоза воспринимается с убедительной наглядной реальностью. Музыкальные темы шествия на казнь, преломляясь в сознании слушателя, превращаются в волевые, утверждающие жизнь. «Сатанинская» же музыка шабаша ведьм признана прародительницей целого цикла симфонических партий Листа, Мусоргского, Чайковского и др.

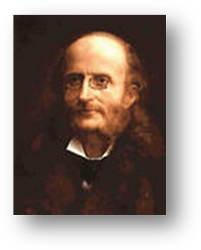
Четыре с половиной десятилетия творил Берлиоз. По количеству произведений его наследие относительно небольшое: три оперы, несколько произведений для хора и оркестра, четыре симфонии. Он почти совсем не сочинял пьес для фортепиано. Его произведения крупных форм предназначены для длительного исполнения. Ни у одного композитора не дан в такой наглядной, как бы рисованной форме образ молодого человека середины XIX века. В сорок минут звучания оркестра Берлиоз умел вложить повесть о жизни человека, о жизни целого поколения. Если вольно сравнивать произведения музыки с произведениями живописи, симфониям Берлиоза место рядом с картинами Делакруа.

Воображаемый герой Берлиоза остро чувствует свой разрыв с действительностью буржуазного мира. Пусть этот герой парижской богемы, художник, что ж, - сегодня он уходит в фантастический мир призраков, а завтра в поисках красоты и свободы он выйдет на революционную баррикаду.

Иные критики отказывались признавать музыкой симфонии Берлиоза, настолько неслыханно-буйной, разрушающей все привычные нормы воспринималась безудержная красочность его оркестра. Ведь тогда еще не всеми знатоками музыки было принято и усвоено новаторство Бетховена. Симфонии Берлиоза казались завсегдатаям концертных залов чудовищными, непонятными.

Русский ценитель музыки В. Одоевский, как бы споря с рутинёрами и скептиками, в 1847 году, ночью, после концерта из произведений Берлиоза, делился в письме со своим великим другом М. Глинкой: «Давно мы говорили, что не ничего нового в музыке, что всё исчерпано, избито и разбито! У Берлиоза всё ново, и нет струны в душе слушателей, струна новая, которой существование мы и не подозревали!»

Берлиоз непоколебимо верил в торжество гражданской правды, человеческой чести. И оставался проникновенным романтиком-лириком. Не изнеженная чувствительность влекла его, а музыка, которую можно назвать лирикой в полный голос». Г. Гейне сказал: «Это соловей орлиного роста!» Короче и образнее о Берлиозе-лирике не сказал никто.

Создателем французской оперетты был ***Жак Оффенбах*** (1819 – 1880). В его произведениях осмеивались нравы современного общества, остроумно пародировались типичные ситуации и приёмы «большой» романтической оперетты. Мягкость, изящество, мелодическое и особенно ритмической богатство оперетт Оффенбаха – «Прекрасной Елены», «Орфея в аду», «Герцогини Герольштейнской» - сделали его кумиром парижской публики.

Жак Оффенбах

Новый этап в истории французского балета наступает в середине XIX века. Романтические сюжеты и вместе с тем музыка, не только сопровождающая танцы, но и раскрывающая психологические переживания героев, - таковы черты балетов «Сильвия» Лео Делиба (1836 – 1891), «Жизель» Адольфа Шарля Адана (1803 – 1856).

В **Германии** у истоков романтизма стояли ***братья Шлегель – Август-Вильгельм и Фридрих.*** Теоретик немецкого романтизма Фридрих Шлегель переносит свободу в чисто внутренний, субъективный мир человека. Он считал, что только искусство способно преодолеть противоречия действительности.

В 1806 году возникает ***«гейдельбергский» кружок*** романтиков – Иоахим фон Арним, Клеменс Брентано, Йозеф Геррес, братья Вильгельм и Якоб Гримм. Они питают особый интерес к народному творчеству. Собирание, изучение и популяция фольклора составили важный вклад в немецкую культуру.

Одним из значительных художников данного периода был ***Эрнст Вильгельм Амадей Гофман*** (1776 – 1822) – необычайно одарённый человек: талантливый музыкант, блестящий карикатурист, выдающийся писатель.

Основоположником немецкой романтической оперы стал известный немецкий композитор ***Карл-Мария фон Вебер*** (1786 – 1826). Сюжеты и музыкальный стиль его опер – сочетание фантастики с реалистическими картинами быта («Волшебный стрелок»), поэзия рыцарских легенд («Эвриант») – послужили образцом для многих композиторов.

Первую немецкую консерваторию основал не менее талантливый композитор ***Феликс Мендельсон-Бартольди*** (1809 – 1847). Наиболее ярко проявил себя Мендельсон в области музыки для театра («Сон в летнюю ночь»).

Самые противоположные особенности романтического искусства проявились в творчестве ***Роберта Шумана*** (1810 – 1856). Особенно велико значение Шумана в области фортепианной музыки. В «Карнавале» - цикле программных фортепианных пьес – он проявил себя как великий мастер острой и точной музыкально-психологической характеристики. Шуман создал много песен на слова Гейне, Бернса[[6]](#footnote-6), Шамиссо[[7]](#footnote-7)… Лучшим вокальным произведением Шумана является цикл на слова Гейне «Любовь поэта».

Из-за общности языка, развитие **австрийской** литературы происходило в тесном взаимодействии с литературой Германии, хотя некоторые специфические условия накладывали на неё свой отпечаток. Особое место в австрийском романтизме занимает поэт Николаус Ленау[[8]](#footnote-8). В своем творчестве он опирался на народную песню. В поэмах «Фауст», «Савонарола» он ставит большие общественные и нравственные проблемы, размышляет над смыслом бытия, противоречиями общественного прогресса…

Музыкальное искусство Австрии занимает особое место. С конца XVIII века австрийские композиторы, борясь против засилья итальянской музыки, создают неповторимую национальную музыку – песни, лирические миниатюры, программную инструментальную музыку.

Самым ярким австрийским композитором того времени становится ***Франц Шуберт*** (1797 – 1828), в творчестве которого выражены черты романтизма с его проникновением в духовный мир человека, глубоким чувством природы, живым интересом к народному творчеству. Объединяя свои песни в циклы («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»), Шуберт значительно расширяет рамки песенного жанра. Во многих песнях и вальсах Шуберта звучат народно-песенные традиции немцев, тирольцев, венгров, славян и других наций и народностей, населявших Австрийскую империю.

Зачинателем романтизма в **Великобритании** стали поэты так называемой «озёрной школы» (по названию озер на севере Англии) ***Уильям Уордсуорд*** (1770 —1850)***, Самюэль Тейлор Кольридж*** (1772 — 1834) ***и Роберт Соути*** (1774 – 1843). Начало «озерной школе» было положено сборником «Лирических баллад» (1798). Поэзия Уордсуорда и Кольриджа во многом окрашена мотивами религиозного смирения. Баллады Соути проникнуты средневековыми фантасмагориями, восточной экзотикой. Выдающийся шотландский писатель ***Вальтер Скотт*** (1771 – 1832) в своем творчестве во многом был близок с романтиками. Великая заслуга его состояла в том, что он внес в литературу принцип историзма.

Деятельность величайшего представителя английского романтизма ***Джорджа Гордона Байрона*** (1788 – 1824) падает на переход от жестокой реакции, наступившей после свержения Наполеона. Байрон – убежденный защитник политической свободы. Еще при жизни он пользуется огромной популярностью, является «властителем дум» революционной молодежи разных стран. Одно из лучших произведений Байрона – его неоконченный роман в стихах «Дон Жуан».

**Итальянская** литература играла огромную роль в борьбе итальянского народа за освобождение от австрийского и французского владычества и воссоединения страны. Темы творчества самого значительного представителя итальянского романтизма – ***Джакомо Леопарди*** (1789 – 1837) проникнуты патриотической грустью о поруганной и угнетенной родине, выражают всеобщи мировой разлад и дисгармонию жизни.

К романтическому направлению примыкал также крупный итальянский писатель ***Алесандро Мандзони*** (1785 – 1873). В своей лирике Мандзони оплакивал судьбу порабощенной родины.

Главное место в итальянской музыке XIX века принадлежит опере - жанру, любимому народом.

Всемирную известность завоевал выдающийся итальянский композитор Джоакино Россини (1792 – 1863) как автор многих комических опер («Сивильский цирюльник»). Россини много работал и в театре «серьёзной» оперы, выбирая героические сюжеты («Вильгельм Телль»).

Творчество ***Джузеппе Верди*** (1813 – 1901) явилось вершиной итальянской оперной школы. Верди уделял значительное внимание вопросам драматургии (оперы «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Аида», «Отелло», «Фальстаф»).

В конце XVIII – начале XIX века отсталая в экономическом отношении **Испания** неожиданно выдвинула гениального художника, оказавшего глубокое влияние на всё европейское искусство XIX – XX вв. Это был ***Франсиско Гойя*** (1746 – 1828). На фоне царившего в испанской культуре застоя появление Гойи часто сравнивают с «осветившей ночной небосклон ракетой».

Начало творческого пути Гойи характеризуется медленным, но неуклонным развитием. Тогдашняя его манера, отличавшаяся высоким техническим мастерством, тем не менее была лишена неповторимой индивидуальности.

Засилье при дворе художников-иностранцев привело к тому, что общий стиль испанской живописи потерял национальный колорит, основными требованиями живописи стали «усредненность» и «лакировка». Молодой Гойя работал вполне в русле этих требований, но уже в его картонах, созданных для Королевской шпалерной мануфактуры (1774—1792), появляется отчетливый «испанский акцент». Эти произведения, сюжетно восходящие к «интернациональному» стилю рококо, насыщены чисто испанскими деталями — пейзажем, костюмами и своеобразным юмором. Впоследствии эти элементы лягут в основу и всех зрелых работ художника.

Франсиско Гойя.

**Прежде и теперь (фрагмент)**

Подобно многим художникам-современникам, Гойя коллекционировал гравюры с картин иностранных мастеров, что помогало ему находиться в курсе всех основных событий культурной жизни Европы. Однако большинство тем для своих картин Гойя черпал из окружающей жизни — к ним относятся коррида, инквизиция, религиозные праздники в испанском варианте и, в некоторых случаях, махи и мачо. Два последних слова означают соответственно красавиц и «модников» из низших сословий.

Техническое мастерство Гойи счастливым образом сочеталось с особенностями его мировидения. Он, как никто, умел придать обычным предметам и событиям звучание, возвышавшее их до вселенского значения. Индивидуальный стиль Гойи начал складываться с 1788 года, когда художник познакомил зрителя с кошмарными созданиями, ставшими позже его визитной карточкой. Оправившись после тяжелой болезни, постигшей его зимой 1792—93 годов, Гойя почти целиком погрузился в мир насилия, мрака и ужаса. Этот мир был порожден двумя источниками — с одной стороны, специфической фантазией художника, а с другой, войной, бушевавшей на всем континенте.

Франсиско Гойя.

**Расстрелы 3 мая 1808 года**

Отчасти эти перемены объясняются и страхом смерти и болезнями, преследовавшими Гойю в последние годы его жизни. Но эти болезни были палкой о двух концах. Измучив художника, именно они обозначили ту границу, на которой Гойя превратился в уникального художника.

До наших дней дошло около 700 картин Гойи, от миниатюр до больших настенных росписей и фресок. Сохранилось также около тысячи его рисунков и 300 выполненных в различной технике гравюр. Чаще всего Гойя писал на холсте. Помимо кистей, он иногда наносил краску ножом, пальцами и т. д. В своей книге «Путешествие по Испании», опубликованной в 1845 году, французский писатель Теофиль Готье (1811—1872) сообщает, что художник создавал свои картины с помощью губок, тряпичных лоскутов, щеток или, как в случае с картинами, посвященными мадридскому восстанию 2 мая 1808 года, деревянной ложкой.

 Ряд любопытных сведений доставляет интересующимся творчеством Гойи его сын Хавьер. Он также отмечает разнообразие технических приемов в художественном арсенале своего отца. По словам Хавьера, Гойя часто работал мастихином. В том, что касается его работоспособности, небезынтересно такое свидетельство: Гойя мог закончить портрет за один десятичасовой сеанс. Хавьер рассказывает, что художник любил работать по ночам (в отличие от большинства своих собратьев, предпочитавших писать при дневном свете). Это подтверждает и автопортрет Гойи (ок. 1790—95). На нем он изобразил себя в шляпе, поля которой заставлены зажженными свечами, позволявшими писать ночью. Именно неверный свет свечей помогал художнику создавать его тревожные образы.

Франсиско Гойя.

**Капричос**

Гойя был одинок. По существу, он не имел ни учеников, ни единомышленников, ни даже подражателей. Поэтому его непосредственное влияние на развитие испанской живописи можно считать весьма ограниченным. К концу жизни популярность его творчества заметно упала; его индивидуальная манера раздражала, а в лидеры зрительских симпатий вышли более благополучные и «академические» полотна других мастеров. После смерти имя Гойя долгое время ассоциировалось с принадлежащими его кисти портретами современников. Новое открытие художника произошло лишь спустя десятилетия. Его офорты из серии «Бедствия войны», сейчас считающиеся одной из вершин в творчестве художника, увидели свет в 1863 году, а «Черные картины» стали известны в 1870-х годах (и были, кстати, поначалу подвергнуты жесткой художественной критике).

Но влияние Гойи неуклонно росло. Эжен Делакруа (1798—1863) увлеченно копировал его «Капричос», а Эдуард Мане (1832—1883) в своей картине «Казнь императора Максимилиана» сознательно повторил открытия Гойи, сделанные им в «Расстреле повстанцев 3 мая 1808 года». Многие импрессионисты считали себя учениками Гойи, умевшего пожертвовать деталью ради достижения общего эффекта.

И все же лишь XX век без оговорок признал в Гойе одного из величайших художников в истории мировой живописи. Символизм, экспрессионизм и сюрреализм, нашумевшие в ушедшем столетии, во многом опирались в своих дерзаниях именно на творчество Гойи. Вместе с тем художника открыла для себя и широкая публика.

Под влиянием европейских литератур, прежде всего английской и французской, в литературе и искусстве **Польши** в 30-40-е гг. XIX века основным художественным направлением стал романтизм, выросший на почве национально-освободительного движения и в борьбе с шляхетским «сарматским классицизмом» конца XVIII века.

Самым известным польским поэтом-романтистом является ***Адам Мицкевич*** (1798 – 1855). Он вынужден был покинуть родину и жить во Франции, и всю жизнь воспевать в своих сонетах, романтических поэмах любовь к своему краю.

Вторым по значимости польским поэтом стал ***Юлиуш Словацкий*** (1809 – 1849). Его поэзия во многом навеяна патриотическими традициями Мицкевича и Байрона (драма «Мазепа»).

Самым значительным польским композитором всех времён стал ***Фредерик Шопен*** (1810 – 1849). Музыкальная одаренность Шопена проявилась очень рано. Уже в 6-летнем возрасте он начал играть на фортепьяно, сочинять музыку и систематически заниматься с чехом В. Живным - серьезным музыкантом-педагогом. В 1818 году в Варшаве состоялось первое публичное выступление Шопена. К этому времени он уже был автором нескольких фортепьянных пьес - полонезов и марша. В 1823 году Шопен поступил в Варшавский лицей. В начале 1820-х годов он начал заниматься по композиции у Ю. Эльснера. В июле 1826 года Шопен окончил Варшавский лицей. Осенью того же года он поступил в Варшавскую Высшую школу музыки, где обучался почти три года. Под руководством Эльснера, превосходного музыканта и педагога, сразу разгадавшего гениальную одаренность своего ученика, Шопен сделал огромные успехи. За время обучения Шопеном было написано много фортепьянных произведений, среди которых выделяются вариации на тему Моцарта, рондо, рондо для двух фортепьяно, 1-я соната, краковяк, ноктюрн ми минор и др. Уже тогда сильнейшее влияние на Шопена оказала польская народная музыка, а также польская литература и поэзия (Мицкевич, Словацкий, Витвицкий и др.). По окончании Высшей школы Шопен в 1829 году предпринял поездку в Вену, где выступил с исполнением своих произведений. В 1830 году состоялся его первый самостоятельный концерт в Варшаве, за которым последовал ряд других выступлений.

Фредерик Шопен

11 октября 1830 Шопен в последний раз играл в Варшаве и вскоре покинул родину. Конец 1830 года и первую половину 1831 года прожил в Вене. Концерты, новые музыкальные знакомства, посещение театров, поездки в живописные окрестности города - все это благоприятно отразилось на развитии его дарования. Летом 1830 года Шопен уехал из Вены. Начало сентября провел в Штутгарте; здесь узнал о неудаче польского восстания и падении Варшавы. Под сильным впечатлением от этого известия Шопен пишет этюд до минор (соч. 10, № 12), часто называемый "революционным", и две глубоко трагические прелюдии - ля минор, ре минор. В числе его новых сочинений - концерты для фортепьяно с оркестром, полонез ми-бемоль мажор, полонез для фортепьяно и виолончели, ноктюрны (соч. 9), польские песни на слова Витвицкого и Мицкевича и др. Шопен полностью подчиняет виртуозно-технические элементы своих произведений музыкально-поэтическим образам.

Осенью 1831 года Шопен приехал в Париж. С тех пор его жизнь связана с этим городом. Здесь Шопен сблизился с Листом, Берлиозом, Беллини, Гиллером, Мендельсоном, познакомился с писателями и художниками - Гюго, Ламартином, Жорж Санд, Бальзаком, Мюссе, Гейне, Делакруа. 26 февраля 1832 года Шопен дал первый концерт в Париже, в котором исполнил 2-й фортепьянный концерт и вариации на тему из "Дон-Жуана" Моцарта. Лист, присутствовавший на этом концерте, отмечал, что необыкновенный талант Шопена "наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства открыл новую фазу в развитии человеческого чувства". В 1833-1835 годах Шопен сравнительно много концертирует, нередко выступая вместе с такими музыкантами, как Лист, Гиллер, братья Герц. Годы 1836-1837 были решающими в личной жизни Шопена: была расторгнута помолвка с Марией Водзинской, и он сблизился с Жорж Санд.

К 1838-1846 годам относится наивысший расцвет творчества Шопена. Именно в это время Шопеном были созданы самые совершенные и значительные его произведения, в том числе 2-я и 3-я сонаты, баллады, полонезы ля-бемоль мажор и фа-диез минор, полонез-фантазия, баркарола, скерцо, ноктюрны, мазурки, прелюдии и др. Продолжал он также выступать и в концертах (вместе с Эрнстом, Полиной Виардо, Франкомом и др.), но значительно реже, чем в предыдущие годы. Зиму Шопен обычно проводил в Париже, лето - в имении Жорж Санд - Ноан. Лишь одну зиму (1838-1839) Шопен из-за пошатнувшегося здоровья провел на юге - на испанском острове Майорка (здесь были закончены его 24 прелюдии).

В мае 1844 года умер отец Шопена; смерть отца Шопен пережил крайне тяжело. Здоровье его стало внушать серьезные опасения. Разрыв с Жорж Санд в 1847 году окончательно подорвал его силы. Последние два года жизни Шопена проходят в мучительных страданиях. Он почти не в состоянии сочинять, с трудом выступает в концертах (последнее его выступление состоялось 16 ноября 1848 года на польском вечере в Лондоне), прекращает занятия с учениками. Зимой 1849 года в его здоровье наступает резкое ухудшение. Ни заботы друзей, ни приезд в Париж любимой сестры Людовики не приносят облегчения, и после тяжелой агонии он умирает. Тело Шопена погребено на кладбище Пер-Лашез в Париже. Сердце Шопена, согласно его воле, было позднее перевезено в Варшаву и помещено в костеле Святого Креста.

Беспредельная преданность композитора своей родине, своему народу, его борьба за национальное освобождение одухотворили творчество Шопена. Влюбленный в польскую народную музыку, он блестяще использовал ее богатства. В наследии Шопена значительное место занимают танцевальные жанры; танцевальность - одно из неотъемленных свойств народно-музыкальной культуры Польши. Полонезы, вальсы, мазурки (в которых претворены особенности трех родственных по характеру народных танцев - мазура, куявяка и оберека) раскрывают связи творчества Шопена с польской народной музыкой во всем многообразии. Шопен проявил смелое новаторство в их трактовке и преобразовании. Его полонезы, например, заметно демократизуют и расширяют этот некогда торжественно-церемониальный жанр; его мазурки углубляют и поэтизируют народный танец, его вальсы содержат многие черты славянской народно-танцевальной мелодии.

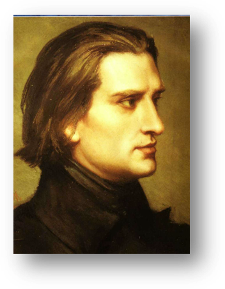
По-новому трактует Шопен и нетанцевальные жанры: его этюды - высокохудожественные творения, в которых глубокое идейно-эмоциональное содержание сочетается с оригинальными средствами воплощения; его скерцо - весьма своеобразные сочинения, отличающиеся по своему типу от скерцо в классической симфонии и сонаты; его баллады - сюжетные драматические повествования, навеянные образами поэзии, полные жизненного разнообразия, контрастов, романтической свободы.

Жанровое новаторство органично сочетается у Шопена с решительным новаторством в сфере музыкального языка. Шопен создал новый тип мелодии - предельно выразительной, гибкой, непрерывно развертывающейся, сочетающей в себе черты вокальные и инструментальные, песенные и танцевальные. Шопен раскрыл также новые возможности в области гармонии; сплавил воедино элементы польской народной музыки с элементами романтической гармонии, усилил роль динамических и красочных элементов. Чрезвычайно интересны находки Шопена в области полифонии (насыщение мелодической выразительностью всех голосов) и музыкальной формы (применение весьма характерного для польской народной музыки приема вариационного развития).

Новаторство Шопена сказалось в полной мере на его исполнительском искусстве. Подобно Листу, он произвел коренной переворот в искусстве фортепьянной игры, наполнив его новым содержанием.

В целом творчеству Шопена свойственна гармоничность и ясность мышления. Его музыка далека как от романтических преувеличений, так и от академически холодной замкнутости. Она чужда всякой неискренности, непосредственна, народна в своей основе, свободолюбива. Она уже давно стала символом душевной красоты человека.

Особое место в **венгерском** музыкальном искусстве принадлежит гениальному композитору-пианисту ***Ференцу Листу*** (1811 – 1886), творческая и исполнительская деятельность которого приобрела всемирное значение.

Комета, которая 22 октября 1811 года пронеслась над венгерскими селениями, как бы отметила жизнь только что родившегося Ференца Листа. Уже в детстве он проявлял удивительный талант, и эта счастливая звезда словно сопровождала всю его жизнь.

Успехи Путци, как называли его родители, в игре на фортепиано сулили ему славу вундеркинда. Отец, Адам Лист, это предвидел, даже справедливо опасался, что ранняя популярность плохо отразится на незрелом и неокрепшем таланте. Первые дебюты Путци были пробными. В 1819 году он играл в салонах Эйзенш-тадта и Бадена. Опыт оказался удачным. Игру молодого пианиста горячо одобряли. Только в 1820 году состоялись открытые дебюты Путци. Выступление юного таланта привело публику в восторг.

Ференц Лист

Ференц вместе с отцом едет в Вену. Здесь ежедневно заниматься с мальчиком стал Карл Черни - один из любимейших учеников Бетховена. Ференц упорно учился, преодолевая технические трудности, разучивая этюды.

Зимой 1823 года Листы перебираются в Париж. Отец молодого дарования надеялся на поступление сына в консерваторию. Однако туда Ференца не приняли, так как он был иностранцем. Слава чудо-ребенка опередила его приезд. Блестящие рекомендации открывали двери самых аристократических салонов столицы. Не прошло и нескольких недель, как Ференц играл во дворце герцогини Беррийской, где собирались члены королевской семьи. Успех этого выступления был равносильным признанию всего Парижа.

Однажды он играл у герцога Орлеанского - будущего короля Франции Луи-Филиппа. Своими импровизациями он привел его в восторг. Очарованный герцог содействовал устройству концерта Листа в Итальянском оперном театре. Вместе с Листом в этом концерте принимала участие известная певица Джудитта Паста, аккомпанировал - оркестр Итальянской оперы, один из лучших в Париже. Во время концерта, когда Лист играл сольную часть, свободные от игры музыканты настолько увлеклись его исполнением, что забыли вступить вовремя. Это дало повод одному из рецензентов написать: "Орфей зачаровывал зверей в лесу и заставлял двигаться камни, маленький Лист так потряс оркестр, что тот онемел".

Этот триумф окончательно закрепил за Листом славу нового Моцарта. Его музыкальную карьеру в Париже можно было считать обеспеченной. Отец обратился к видным парижским музыкантам Фердинанду Паэру и Антонину Рейха с просьбой заниматься с Ференцем по теории и композиции.

Композитор и капельмейстер Итальянской оперы Пауэр согласился преподавать инструментовку, профессор Рейха - гармонию и контрапункт. Что касается фортепиано, то Ференц после Черни ни с кем не занимался. В искусстве композиции Ференц феноменально быстро достиг поразительных успехов. И у Паэра возникла мысль ошеломить Париж: его 12-летний ученик напишет оперу. Работа над оперой прервалась поездкой в Англию, куда Листов пригласил друг семьи, фабрикант роялей - Эрар. У него в Лондоне был филиал фабрики, и он хотел, чтобы Ференц опробовал новые инструменты.

Лондон оказал парижской знаменитости теплый прием. К нему отнеслись здесь не просто как к баловню салонов, а как к истинному артисту, настоящему маэстро. После нескольких выступлений Ференц вернулся в Париж, чтобы,закончить оперу. Значительную помощь оказывал Паэр. По признанию Листа, его учителю принадлежала инструментовка оперы и многие музыкальные номера. При всей поверхностной развлекательности, в "Замке любви" были отдельные удачные мелодии, запоминающиеся арии. Проникновению оперы на сцену способствовала и популярность юного автора, чьи портреты красовались во многих витринах и которому куплетисты посвящали свои песенки. Сдав оперу, Ференц отправился во второе концертное турне в Англию и на юг Франции.

Лист попал в среду состязающихся виртуозов и, естественно, не мог не поддаться общему поветрию. В его начинающемся фортепианном творчестве сразу же устанавливается господство фантазий, вариаций на оперные темы, блестящих концертных этюдов или каких-либо иных по названию, сугубо технических пьес вроде созданных в середине 1820-х годов "Бравурного рондо" и "Бравурного аллегро". В период 1825-1830 годов лишь очень чуткие и наблюдательные музыканты могли бы выделить Листа среди множества модных виртуозов и предугадать его уникальное артистическое будущее.

Однако редчайшая природная одаренность Листа-художника и его упорное стремление к совершенствованию должны были рано или поздно сыграть решающую роль. В том, что это все же случилось довольно рано, велика заслуга трех великих музыкантов: Берлиоза, Паганини и Шопена. С ними Лист познакомился в начале 1830-х годов. Если Берлиоз произвел на Листа впечатление грандиозными замыслами, фанатической преданностью великому искусству и полным отрицанием всего, бьющего на внешний эффект или подверженного моде, то Паганини потряс его демонической виртуозностью, связанной с коренным обновлением всей скрипичной техники. Шопен покорил Листа несравненной поэтичностью музыки и фортепианного исполнения, причем особое внимание Листа привлекли шопеновские этюды, в которых техника всецело служила поэтическому замыслу. Последующее разучивание этих этюдов, как отмечают многие современники, буквально преобразило игру Листа, который вскоре стал даже соперничать с самим автором.

Творчество Листа, в основном фортепианное, постепенно обогащается и углубляется в эти же годы, как и его игра. Правда, в середине 1830-х годов он все еще продолжает создавать фантазии на оперные темы, много работает над этюдами, ставя самые разнообразные технические задачи, но техника все больше подчиняется у него общему музыкальному замыслу. Самое же главное, что задачи собственно творческие, поэтические начинают занимать Листа все более, заставляют размышлять о путях музыкального искусства в его высших проявлениях. Особенности его художественной натуры, своеобразие восприятия природы и искусства приводят его к идее программной музыки, ставшей затем ведущей в его творчестве.

Немалую роль в этом сыграло здесь его путешествие с Мари д'Агу" по Швейцарии и Италии, предпринятое во второй половине 1830-х годов. Эта Диана парижских салонов сразу пленила Листа. Подобно героине своей подруги Жорж Санд она во имя любви отказывается от семьи, дома и едет вместе с любимым искать счастья на чужбине. В декабре 1835 года у них рождается первый ребенок - дочь Бландина. Через несколько лет они расстались. Но в то время счастье взаимной любви, яркие впечатления от природы, знакомство с шедеврами искусства - все это, очевидно, с особой силой заставило Листа ощутить в себе не виртуоза, а прежде всего художника. Он много размышляет об искусстве и делится мыслями со своими друзьями в форме открытых писем ("Путевые письма бакалавра музыки"), публиковавшихся в одной из парижских музыкальных газет.

У Листа было ощущение близкого родства разных искусств. Он сравнивает, например, Колизей с "Героической симфонией" Бетховена и "Реквиемом" Моцарта и выражает надежду, что Данте найдет отголосок "в музыке какого-нибудь Бетховена будущего". Этим отголоском, в конце концов, стали собственные произведения Листа: написанная в конце 1830-х годов соната-фантазия "После чтения Данте" и более поздняя монументальная симфония "Данте".

Жажда творчества обуревает Листа. Но его друзья ошибаются, думая, что, перестав быть исключительно пианистом-виртуозом, Лист начнет писать симфонии и оперы. Лист пишет одну за другой фортепианные пьесы, пишет под впечатлением увиденного, услышанного, прочитанного, под влиянием лирических и философских размышлений. Так, параллельно "Путевым письмам" рождается цикл "Альбом путешественника", превращенный более поздней редакцией в знаменитое и единственное в своем роде собрание программных фортепианных пьес "Годы странствий". Замысел романтичен. Лист стремится запечатлеть картины природы и все то, что его захватывает в его путешествии, привнося в свое творчество значительную долю романтического лиризма. В окончательном виде пьесы, созданные во время "странствий", группируются в две тетради с подзаголовками: "Швейцария" и "Италия". Характерно, что если в первой тетради преобладают картины природы ("На Валленштадтском озере", "Эклога", "Гроза", "У родника"), то во второй воплощены впечатления от искусства ("Мыслитель" - по скульптуре Микеланджело, "Обручение" - по картине Рафаэля, "Сонеты Петрарки").

Фортепианная игра Листа и его творчество не могли не мешать друг другу, так как требовали огромной затраты сил и времени. Творческое уединение середины 1830-х годов сменилось гастролями. Лист объехал за десять лет (1837-1847 годы) всю Европу - от Лиссабона до Москвы, от Гётеборга до Афин. Только в Россию Лист приезжал трижды - в 1842, 1843 и 1847 годах. Своеобразные творческие контакты возникли у него с четырьмя русскими композиторами - Бородиным, Римским-Корсаковым, Кюи и Лядовым. Лист активно пропагандировал русскую музыку. Как пианист, пользовавшийся огромным авторитетом, он прежде всего распространял русскую музыку своими фортепианными транскрипциями, которые исполнялись в самых разных уголках Европы. Без преувеличения можно сказать, что из всех великих западноевропейских музыкантов XIX века никто не имел таких разносторонних связей с русской музыкой, как Ференц Лист. Он был уверен в блестящем ее будущем.

После очередной поездки в Россию в 1847 году Лист наконец прервал свою карьеру концертного пианиста, чтобы всецело отдаться творчеству. Композитор взял реванш у исполнителя... В дальнейшем Лист не отказывался вовсе от выступлений, но они происходили от случая к случаю и уже никогда не носили систематического характера. Период 1848-1861 годов -веймарский - самый яркий, самый плодотворный в творчестве Листа. В это время он осуществляет многие крупные замыслы и создает две программные симфонии, двенадцать симфонических поэм, два концерта для фортепиано с оркестром и "Пляску смерти" для того же состава. Среди фортепианных сочинений этого периода выделяется монументальная одночастная Соната си минор. Но одновременно Лист в стремлении к высшему совершенству своего фортепианного стиля перерабатывает почти все наиболее значительные из ранее сочиненных пьес для фортепиано. Так рождаются окончательные редакции "Венгерских рапсодий", цикла "Годы странствий", этюдов, переложений. Лист-исполнитель в эти годы выступает в новом качестве - дирижера Веймарского придворного оперного театра и несколько реже - концертного дирижера.

Творческая практика Листа порождает в эти же годы новый жанр оркестровой музыки - симфоническую поэму. Уже само наименование ясно указывает на союз музыки ("симфоническая") и литературы ("поэма"). Взяв за основу программную увертюру вроде "Эгмонта" или "Кориолана" Бетховена, Лист придал ее одночастной форме большую масштабность и свободу, что давало возможность воплощать самое разнообразное, чаще всего опирающееся на какой-либо литературный источник, содержание. Так возникли симфонические поэмы "Прелюды" (по Ламартину), "Что слышно на горе", "Мазепа" (по Гюго), "Гамлет" (по Шекспиру), "Идеалы" (по Шиллеру), "Орфей", "Прометей" (по древнегреческим мифам) и т. д.

Программные концепции Листа всегда интересны и своеобразны, он не иллюстрирует музыкой литературные сюжеты, а представляет свое оригинальное осмысление образов мировой литературы. Французский композитор Сен-Санс писал о Листе: "Когда время сотрет лучезарный след самого великого из всех когда-либо существовавших пианистов, оно запишет в свой золотой фонд имя освободителя оркестровой музыки". Сен-Санс особенно подчеркивал роль Листа как создателя симфонической поэмы. Действительно, после Листа и даже еще при его жизни симфоническая поэма стала наиболее распространенным жанром программно-симфонической музыки.

Хотелось бы несколько слов сказать и о его рапсодиях. И здесь Лист оказался смелым новатором, создав интереснейшие образцы претворения характерной народно-национальной тематики в очень свободную, но по-своему убедительную форму, которая в музыковедении так и стала называться рапсодической. Разумеется, особое место принадлежит "Венгерским рапсодиям". Лист написал их девятнадцать. Подобно древнегреческим певцам-рапсодам композитор рассказывал в них о своей родине, о радостях и скорбных думах ее народа.

Между тем жизнь дарила не только радости. Лист восхищался творчеством Вагнера. Однако как пропагандист музыки Вагнера он оказался не столь удачлив, как творец собственных произведений. Кроме "Лоэнгрина" он так и не смог добиться постановок других опер друга. Все чаще при дворе задевают его самолюбие, выказывая неуважение к его возлюбленной - княгине Каролине Витгенштейн, которую он полюбил еще будучи совсем молодым.

После отъезда из Веймара на Листа обрушиваются новые беды. Не успел еще залечить раны, нанесенные ему в городе, который он пытался превратить в Афины новой музыки, а судьба уже готовила новые тяжелые удары. Лист едет в Рим в надежде устроить свою личную жизнь.

Каролина после неустанных хлопот в столице католической церкви, длившихся более полутора лет, получила, наконец, согласие папы римского на расторжение брака с князем Витгенштейном. Каролина хотела, чтобы венчание их состоялось в Вечном городе. Все было готово к предстоящему бракосочетанию. Оно должно было произойти на второй день после приезда Листа, 22 октября 1861 года, в день его пятидесятилетия. Но накануне, поздно вечером, княгине сообщили, что по велению папы дело о ее разводе вновь откладывается на неопределенный срок. Это был страшный удар. В течение четырнадцати лет Ференц и Каролина делали все возможное, чтобы получить право на брак, на нормальную семейную жизнь, защищенную от косых взглядов, осуждения светского общества.

Фанатично религиозная, склонная к мистицизму Каролина решает, что ей не предназначено судьбой быть счастливой в этом мире. Она полностью отдается изучению богословия, отказываясь от личного счастья. Затворница по собственной воле, она в течение долгих лет не покидает своей римской квартиры, где работает с утра до ночи над богословскими трактатами, при наглухо закрытых окнах и ставнях, при свете свечей. По вечерам ее навещают Лист, близкие друзья.

Лист устал от вечных неудач и разочарований. Он душевно надломлен смертью горячо любимого сына Даниэля, умершего от скоротечной чахотки. Композитор очень медленно возвращается к творчеству, пишет церковную музыку, заканчивает ораторию "Легенда о святой Елизавете". Его настигает новый удар судьбы - умирает его старшая дочь Бландина.

Римская церковь оказывает ему все большее внимание. В Ватикане в торжественные дни исполняются его "Папский гимн" в переложении для органа. Листа уговаривают посвятить себя церкви. 25 апреля 1865 года Лист принимает малый постриг и поселяется в Ватикане в апартаментах своего друга кардинала Гогенлоэ. Решение Листа вызывает недоумение и испуг друзей, злобные выпады врагов. Впрочем, эта власть церкви над Листом была весьма относительной. Композитор не отошел от своих друзей-вольнодумцев, горячо сочувствовал гарибальдийскому движению и, не стесняясь, позволял себе самые свободолюбивые высказывания.

Не прекращается и творческая деятельность композитора. Заметными вехами в творчестве Листа становятся крупные вокально-инструментальные композиции: оратории "Легенда о святой Елизавете" и "Христос", "Венгерская коронационная месса"; в течение многих лет идет работа над ораторией "Легенда о святом Станиславе". Появляются и яркие фортепианные произведения: "Испанская рапсодия", этюды "Шум леса" и "Хоровод гномов", последние венгерские рапсодии, цикл "Венгерские исторические портреты". Появляется еще одна симфоническая поэма - "От колыбели до могилы". Написанные в 1870-х годах пьесы для фортепиано, отражающие впечатления от пребывания в Италии Листа-аббата, Листа - умудренного годами мастера, составили третью тетрадь цикла "Годы странствий".

Празднование пятидесятилетия творческой деятельности композитора в Пеште в 1873 году вылилось в подлинно национальное торжество. Магистрат столицы в честь великого маэстро учредил фонд размером в десять тысяч гульденов.

И снова в неустанных трудах протекает жизнь Листа. Для своего возраста он исключительно живой и подвижный. Композитор преподает в Веймаре, Будапеште, ездит в Рим, а за ним спешат его ученики, образуя "листовскую колонию". Неугомонный музыкант выступает во многих городах как пианист и дирижер. В Вене славятся "листовские недели", программы которых состоят из его симфонических и фортепианных произведений. Часто его можно увидеть на эстраде вместе со своими учениками.

Идут годы, и хотя Лист больше чем когда-либо окружен учениками и поклонниками, он все больше начинает испытывать щемящее чувство одиночества. Многих его сверстников - друзей и врагов - уже нет. Двое его детей умерли, а дочь Козима бесконечно далека от него; подруга жизни - единственная опора на склоне лет - ушла в религию, и он остался один в бурном жизненном водовороте. Он борется изо всех сил, старается сохранить свое жизнеутверждающее кредо, но течение уносит его.

1885 и 1886 годы проходят под знаком листовских торжеств в связи с его семидесятипятилетием. Между тем здоровье Листа ухудшается, слабеет зрение, беспокоит сердце. Из-за отеков ног временами он передвигается лишь с посторонней помощью. Ночью 31 июля 1886 года он скончался.

Широкое распространение получил романтизм и в **скандинавской** литературе. Ярко выраженным романтиком был выдающийся датский писатель-сказочник ***Ганс Христиан Андерсен*** (1805 – 1875). В начале своей карьеры он создал роман «Импровизатор», однако затем почти полностью переключился на написание философско-сентиментальных сказок.

С 1850 года начинается литературная жизнь великого норвежского драматурга Генриха Ибсена (1828 – 1906). Ибсен создает ряд романтических драм, основанных на норвежском народном творчестве. Самые значительные из них – поэмы «Бранд» и «Пер Гюнт».

Романтические веяния не обошли и литературу **США**. Наиболее тесно был связан с традициями европейской литературы ***Вашингтон Ирвинг*** (1783 – 1859). Самые популярные его произведения «Книга эскизов» и «Брейсбридж – холл, или Юмористы» представляют собой сборники новелл, очерков, зарисовок.

Особенно яркой фигурой среди американских романтиков был ***Эдгар По*** (1809 – 1849). Героем его произведений являлся человек, обладающий сильным интеллектом, способный раскрыть тайны, непонятные рядовым людям.

Романтиком в чистом виде был ***Фенимор Купер*** (1789 – 1851). Писатель опирался на опыт Вальтера Скотта, что не мешало ему быть вполне оригинальным художником. Самым ценным его литературным наследием являются пять романов: «Пионеры», «Последний из могикан», «Прерия», «Следопыт», «Зверобой».

Итак, конец XVIII и почти вся первая половина XIX века ознаменованы романтическим движением. Социальной основой в западно-европейских странах явилось разочарование результатами Французской буржуазной революции. Романтики обнаружили несоответствие между идеалами, которые были сформулированы просветителями, и действительностью, утвердившейся после победы буржуазного способа производства.

Романтизм – явление неоднородное как по своей социальной направленности, так и по эстетическим концепциям. С одной стороны, в нём нашли отражение консервативные тенденции: братья Шлегель в Германии, Колридж в Англии, Шатобриан во Франции и др.; с другой – прогрессивные – Гюго, Байрон, Шелли. И всё-таки общие черты у романтиков налицо. Прежде всего это противопоставление чувств разуму. Это – высокая оценка романтиками импульсивности, интуиции, противоположение системе логических аргументов нестеснённого воображения, свободной игры фантазии. Романтики ценят вдохновение, непосредственность чувств, выступая против рационалистических правил и канонов. Их часто не интересует причинная связь явлений, зато они пытаются интуитивно постичь то духовное начало, которое, по их мнению, движет процессами и явлениями. Они преклоняются перед природой и стремятся непосредственно прочувствовать её загадочные феномены. Очень характерны для романтиков идеи эволюции и историзма. В искусстве они ценят в первую очередь всё неповторимое, индивидуальное. Отсюда – их интерес к национальной самобытности культуры. Внешняя природа для них – только импульс для воображения, отправная точка для проявления ничем не ограниченной субъективной активности художника.

Романтики не разделяют эстетических принципов просветителей. Они согласны только с теми из них, у которых видят нечто близкое им. В основном же они критикуют недостаточно обоснованный социальный оптимизм, некоторую абстрактность идеалов просветителей, их анти-историзм. Однако собственная программа романтиков часто крайне неопределённа, случайна, а требования свободы в жизни и искусстве на деле ограничиваются интеллигентским индивидуализмом. Когда же прогрессивные романтики пытаются формулировать положительные идеалы, они часто выходят за рамки романтического мировоззрения. Так, Гофман, Байрон, Шелли вплотную подошли к реализму.

И всё же при всех недостатках романтизм явился большим шагом вперед в развитии мировой культуры. Романтики ввели в обиход искусства много нового: воспроизведение индивидуальных особенностей психологии, и характеров, сокровище народной поэзии, местный колорит разных стран. У настоящих художников романтическое бегство от действительности было не эгоистической самоцелью, а прежде всего средством для поисков общественной, нравственной и художественной правды. Убеждаясь в недостаточности, ограниченности этого средства, многие великие поэты и художники преодолевали романтические порывы своей молодости, искали и находили пути в искусстве.

Романтическое искусство крылатой мечты и безудержного поэтического воображения, искусство, смело прибегающее к резким, неожиданным контрастам, сочетающее вдохновенный пафос и нежную идиллию с дерзкой иронией и гротескной карикатурой, достойно существует в творчестве и поныне.

# Романтизм в культуре России

Путь русской художественной культуры, начиная с классицизма, пролегал в первой половине XIX века через романтизм к реализму. Это была общая закономерность, которая проявлялась в области литературы, театра, живописи, графики, скульптуры. Для художественной культуры России были характерны быстрая смена идейно-художественных направлений по сравнению с предшествующим временем, одновременное существование разных художественных стилей.

В художественном сознании первых десятилетий XIX века происходил постепенный отход от нормативности просветительской идеологии, лежавший в основе эстетики классицизма, когда мотивами действий героя были прежде всего гражданский долг и общественное служение. Усиливается внимание к человеку, его внутреннему миру; именно чувство, а не только долг становится побудительным источником его поступков.

Русский романтизм не был однородным явлением, представители его принадлежали к разным социальным слоям, придерживались различных социально-политических взглядов. Объединяло их критическое отношение к эстетическим принципам просветительского классицизма, стремление противопоставлять реальной действительности обобщенный идеальный образ.

Русский романтизм неотделим от общеевропейского, но его особенностью был ярко выраженный интерес к национальной самобытности, отечественной истории, утверждение сильной, свободной личности. Внимание к отечественной истории было характерно для художественной культуры в целом. К исторической тематике обращались многие писатели, поэты, композиторы. В борьбе нового со старым ломались традиционные эстетические представления, выдвигались новые темы и задачи. В начале XIX века зарождающиеся тенденции романтизма выступали в сложной взаимосвязи с традициями классицизма и сентиментализма; в дальнейшем романтизм всё более глубоко проникался реалистическими тенденциями. Различные стилистические принципы нередко сосуществуют даже в творчестве одного крупного художника и, более того, получают у него специфическое, порой противоречивое выражение. Примеры тому – А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь. Каждый из них начинал свой путь с романтических произведений, а затем все более последовательно обращался к анализу современной действительности, к её реалистическому осмыслению.

Романтическая концепция прокламировала свободу творческой личности, она ставила творца в ситуацию, отчуждающую его от окружающего общества, разрушали нормативную эстетику классицизма, перенося акцент с законов искусства на творческую личность, способную вдохновляться и получать «божественное озарение». Противоречие с окружающей действительностью, в которую вступает творческая личность, является причиной мотивов протеста, звучащих в лучших произведениях романтического искусства. Развитие лирики от элегически мечтательной до глубоко гражданской, проникнутой чувством борьбы «за угнетенную свободу человека», было характерной чертой романтической поэзии.

Поэты-романтики много сделали для художественного перевода произведений иностранной литературы. По существу, они впервые познакомили русского читателя с произведениями современных западноевропейских и античных писателей. В.А. Жуковский был талантливым переводчиком произведений Гомера, Байрона, Шиллера. До сих пор мы читаем «Илиаду» в переводе Н.И. Гнедича[[9]](#footnote-9).

Произведения ***Василия Андреевича Жуковского*** (1783 – 1852) составили важный этап в развитии романтической лирики. Его баллады, исполненные гуманности и высокого человеческого достоинства, дали русской поэзии «душу и сердце», составили «целый период нравственного развития нашего общества», как писал В.Г. Белинский. Как истинный романтик, Жуковский считал блага жизни преходящими и видел счастье лишь в погружении во внутренний мир человека.

Родился 29 января (9 февраля) 1783 в селе Мишинском, что на стыке трех губерний – Орловской, Тульской и Калужской. По своему рождению Жуковский был незаконнорожденным: его отец, богатый помещик Афанасий Иванович Бунин, когда-то взял в дом пленную турчанку Сальху, которая и стала матерью будущего поэта. Фамилию свою ребенок получил от жившего в имении бедного дворянина Андрея Ивановича Жуковского, который по просьбе Бунина стал крестным отцом ребенка и затем его усыновил.

Жена Афанасия Ивановича Марья Григорьевна и ее мать заботились о Василии как о родном ребенке, и недостатка в ласковом и заботливом отношении он не испытывал. Несмотря на это, мальчик тяжело переживал свое двойственное положение, и уже с юных лет мечтал как о чем-то несбыточном о семейном счастье, о близких, которые принадлежали бы ему «по праву».

Василий Андреевич

Жуковский

В четырнадцатилетнем возрасте Жуковского определяют в Благородный пансион при Московском университете, где юноша с особым чаяньем изучает рисование, словесность, историю, французский и немецкий языки и где он скоро становится одним из первых учеников.

Уже в те годы поэт делает первые пробы пера, наиболее значительные из которых – стихотворение Майское утро (1797) и прозаический отрывок Мысли при гробнице (1797), написанные явно под влиянием Н.Карамзина и его Бедной Лизы. Сложилось так, что именно Карамзин – кумир тогдашней молодежи, известный писатель, стал для начинающего поэта и старшим другом, и литературным критиком. После того, как состоялось их знакомство, Жуковский отдает на суд старшему товарищу свой перевод элегии английского поэта Томаса Грея Сельское кладбище. В том же 1802 переработанная элегия благодаря стараниям Карамзина, тогдашнего издателя «Вестника Европы», была опубликована в этом престижном журнале. С этой-то публикации начинает восходить звезда Василия Андреевича и распространяться его слава как тонкого лирика, мастера «пейзажа души», по выражению историка литературы А.Веселовского.

В другой, написанной несколько позже, уже оригинальной элегии Вечер поэтический облик Жуковского уже вполне определен. В этой «медитативной» элегии главным оказывается переживание автора, эмоциональность, а язык поэта поражает своей музыкальностью, стройностью и «соразмерностью». Но Жуковский далек от описательного психологизма. Не случайно критики, рассуждая о его поэтике, не раз говорят о том, что в его стилистической системе зачастую большое значение приобретает символический вечерний пейзаж, спокойная, дремлющая природа, рассуждения на тему смерти, столь характерные для поэтики сентиментализма.

В эти годы Жуковский много работает, и уже в 1804 выходит первая книжка из его шеститомного перевода с французского Дон Кишота Сервантеса. Читатели были поражены – в общем-то сухой, вялый французский перевод заиграл под пером Жуковского русской, мелодичной, завораживающей речью.

В сущности, сама натура поэта, впечатлительного и ранимого, противилась размеренной и упорядоченной работе чиновником в Соляной конторе, куда он был определен после окончания пансиона в 1800. Повод, чтобы порвать со службой, не замедлил представиться – однажды резко ответив на грубость начальника, он попал под арест, после чего тут же ушел в отставку и удалился в родное имение. В Мишинском, где он не был долгие годы, поэт отдыхает душой, предается созерцанию природы и анализирует свою душевную жизнь – ведет дневник, и, конечно же, не забывает о стихах.

И тут судьба посылает ему встречу с дочерью его сводной сестры, Машей Протасовой, которая вошла в историю русской поэзии как муза, ангел-хранитель поэта, и в то же время – неиссякаемый источник его страданий. Влюбленные мечтали об одном – соединить навеки свои жизни, вступить в законный союз. Но мать Маши была категорически против браков между родственниками, даже дальними, и вплоть до смерти Маши Протасовой не отступилась от своего решения.

Так в творчестве Жуковского с новой силой начинает звучать неистребимый, на грани надежды и утраты мотив противостояния, а порой и переплетение земной печальной юдоли с небесным, совершенным там, придающей его стихам пронзительно-щемящее, страстное звучание.

Недаром назвал поэта «Литературным Коломбом Руси» Белинский. Дымка таинственности, существование как бы на грани двух миров – видимого и невидимого, сосредоточенность на чувствах души – все эти неизменные спутники романтизма давали критику полное право назвать Василия Андреевича Жуковского одним из создателей новой русской поэзии, открывшим «Америку романтизма».

В то же время Жуковский мог быть и человеком действия, и беспристрастным критиком, и организатором. Уже в 1808 он становится у кормила журнала «Вестник Европы» и в свои 25 лет успешно справляется с обязанностями главного редактора. При этом он успевает переводить, писать сказки, стихи, литературно-критические статьи, рецензии…

Работая на поприще главного редактора «Вестника Европы», Жуковский одним из первых привлек внимание читателя к критике как таковой и «уважать ее заставил» как особый, самостоятельный жанр литературного творчества. В своих критических статьях поэт заявляет о новом направлении в русской литературе – о романтизме. Вместо старых строгих норм классицизма он предлагает иные критерии оценки литературного произведения – вкус, а также стилистическую сочетаемость, «соразмерность» и «сообразность».

Расцветает в 10-х гг. и талант самого Жуковского. В 1808 литературная общественность была взбудоражена неожиданной публикацией. Ценители изящной словесности могли прочитать на страницах того же «Вестника Европы» первую балладу[[10]](#footnote-10) Жуковского под названием Людмила – как и многие другие сочинения автора в том же жанре, – вольный перевод, в данном случае немецкого поэта Г.Бюргера. За пределы известного, познаваемого мира, в страшную и сладкую даль увлекают образы баллады, и потустороннее, пугающее и манящее вплетается в ее ткань, заставляя трепетать и героев этого сочинения, и его читателей.

Следующая баллада Жуковского – Светлана, уже не перевод, а оригинальное произведение, так полюбилась российскому читателю, так органично слилась с народной жизнью, что строки из нее уже многие годы спустя напевали над детской колыбелью: Раз в крещенский вечерок девушки гадали: За ворота башмачок, Сняв с ноги, бросали…

Позже, в оригинальной балладе Жуковского Эолова арфа (1814) читатель находит редкое сочетание лирической стихии и балладной поэзии. Лейтмотив двоемирия, проходящий через все творчество поэта, особенно после смерти Маши Протасовой, звучит здесь особенно пронзительно: героиня баллады не умирает, а «плавно переходит» в «очарованное там», где и наступает соединение с возлюбленным.

Но не только «преданья старины глубокой», не только «звуки сладкие и молитвы» вдохновляли музу Жуковского. Звон бранного оружия во имя чести Родины, свист «канонады дьявольской» во времена тягостных испытаний войны 1812 года знал поэт не понаслышке. В чине поручика ополчения дошел аж до самой Вильны, да и муза его уже готова была петь на иной лад: «сокровенная жизнь сердца» теперь стала жизнью всей нации, душа которой пульсировала в унисон каждому сердцу и составляла единое духовное целое.

Певец во стане русских воинов – «романтическая ода», которая, по словам литературоведа Коровина, «очаровала современников интимным, личным преломлением патриотической темы», и недаром Россия в Певце…» – «не Отечество, а „милая Родина", дорогая сердцу воспоминаниями детства». По рассказу писателя И. Лажечникова, стихами из Певца… зачитывались на фронте, выучивали наизусть, разбирали… Она поднимала боевой дух, вдохновляла на ратные подвиги, а порою и вызывала на глазах закаленных в боях воинов «скупую мужскую слезу»:

Там все – там родших милый дом:

Там наши жены, чада;

О нас их слезы пред Творцом;

Мы жизни их отрада;

За них, друзья, всю нашу кровь!

На вражьи грянем силы;

Да в чадах к родине любовь

Зажгут отцов могилы.

А после 1812 начинается новая «война», на этот раз литературная. На одном из полюсов оказываются члены общества «Беседа любителей русского слова» во главе с Шишковым, на другом – общество «Арзамас», бессменным секретарем которого становится Жуковский. Его острый ум, склонность к каламбурам, шуточным и дружеским посланиям делают его душой общества. Среди его друзей и единомышленников – Василий и Александр Пушкины, А.Тургенев, П.Вяземский, С.Уваров… Все те, кто был солидарен с требованием Карамзина «писать так, как говорят», опираясь при этом на изменчивость литературных языковых норм. Шишков же, напротив, выступал как сторонник неискаженного русского языка, ссылаясь на традиции Ломоносова.

Однако сам Жуковский своеобразно пользуется поэтическим языком. Его излюбленные слова – любовь, красота, невидимое, неизъяснимое, тишина, радость – на разные лады варьируются и перетекают из одного стихотворения в другое, создавая причудливую вязь, увлекая читателя в иной, лучший мир, в дальнюю, обетованную страну. Истинный романтик, он полагает, что «внешняя точность описания мешает постигнуть тайны мироздания, доступные только интуиции, мгновенному поэтическому озарению…».

Не потому ли к поэзии Жуковского еще при жизни автора относились по-разному. Белинский, например, полагал, что некая туманность, расплывчатость поэтических образов Василия Андреевича и составляет главную прелесть, равно как и главный недостаток его произведений. К.Рылеев прямо писал о пагубном воздействии поэта на русскую литературу, а Бестужев, также считая изъяном склонность к мистицизму, писал все же так: «С Жуковского и Батюшкова начинается новая школа нашей поэзии. Оба они постигли тайну величественного, гармонического языка русского».

Пушкин же и вовсе называл Жуковского «кормилицей» всей последующей плеяды поэтов, признавая его заслуги в разработке нового поэтического языка. Защищая своего друга, Пушкин вопрошал в письме Рылееву: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?». Жуковский, в свою очередь, видел в Пушкине восходящее «солнце русской поэзии» и в ответ на подношение только что вышедшей поэмы Руслан и Людмила подарил Пушкину свой портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя».

С годами, особенно после пережитой глубокой личной драмы, Жуковский все более задумывается о «небесном», о «святом», в стихах его все явственнее звучит религиозный, а порою мистический оттенок. И хотя друзья поэта опасались, что после смерти своей музы и «ангела-хранителя» Маши Протасовой он лишится главного источника вдохновения, перо он вовсе не думает оставлять. Разве что стиль его произведений становится несколько строже, порою он отказывается и от стилистических излишеств, и от традиционной рифмы. Слово для него все более и более становится знаком чего-то неизмеримо более существенного, чем видимый, осязаемый мир, а «избыток неизъяснимых чувств», по-прежнему переполняющий его душу, «жаждет излиться и не находит вещественных знаков для выражения». «Все необъятное в единый вздох теснится; и лишь молчание понятно говорит», – пишет он в известном стихотворении Неизъяснимое (1819).

В то же время именно словами, поэтической речью Жуковский с годами овладевал все совершенней. Свидетельство тому – прежде всего его оригинальные произведения 20-х гг., пожалуй, наиболее совершенные создания его лирики – Невыразимое, Мотылек и цветы, Таинственный посетитель, стихи, проникнутые фантастичным переплетением жизни человека и тайной жизни мира, природы.

Весьма много и плодотворно в 20–30-е годы поэт трудится и над балладами и переводами. Сюжеты он берет у Шиллера (Рыцарь Тогенбург, 1818), Кубок (1831), у Гёте (Рыбак, 1818), у Вальтера Скотта (Замок Смеагольм, или Иванов вечер, 1822), у Уланда (Алонзе, 1831)… Увы – мотив «вечной разлуки» звучит во всех упомянутых сочинениях печальным, неизбежным рефреном…

Кроме того, еще в 20-х годах Жуковский переводит на современный русский язык незадолго до этого обнаруженное Слово о Полку Игореве, в 1818–1822 переводит Шильонского узника Байрона, Орлеанскую деву Шиллера, испытывает сильное увлечение Гёте, с которым в 1821, во время первой его заграничной поездки, лично знакомится.

Поприще деятельности Жуковского в его зрелые годы не ограничивается одной лишь изящной словесностью. Уже маститый поэт, почетный член, а затем и академик Петербургской АН, он пользуется доверием императорского двора – его приглашают состоять наставником при малолетнем сыне Николая I, будущем императоре Александре I. Пользуясь своим положением, Жуковский не только пытается воспитать царственного наследника соответственно высоким понятиям нравственности, но принять посильное участие в облегчении участи гонимых и поверженных. Так, во время поездки вместе с юным Александром по Сибири и Уралу он делает все возможное, чтобы помочь сосланным декабристам и их семьям, и во многом благодаря его заступничеству был освобожден от крепостной зависимости украинский поэт Тарас Шевченко…

Бурные дебаты молодости, споры в «Арзамасе» о судьбах русской литературы и всей России сменяются с возрастом уединенными размышлениями о прожитых годах, о содеянном и пережитом. Но литература всегда оставалась для Жуковского делом жизни. Недаром он говорил: «Моя честь, моя фортуна, и все – мое перо…» Он без устали работает, правда, все больше над переводами. Но переводы Жуковского – вполне самостоятельные, равновеликие подлинникам, а порою и превосходящие их произведения.

Одна из работ, выполненных в подобном жанре, итог многолетних трудов, перевод прозаического романа немецкого писателя Ламотт-Фуке Ундина, увидевшая свет в 1836. Ундина поражает не столько своим объемом, сколько размахом поднятых в ней тем – о смысле человеческих страданий, о судьбе, о предназначении человека, о любви как силе, «что движет солнце и светила», наконец о предательстве и возмездии…

В то же время поэт вовсе не стремится отображать современную ему действительность, его больше занимает вечное в человеке. Поздние баллады Жуковского, переводы индийской и иранской поэм Рустем и Зораб, Наль и Дамаянти – поистине шедевры русской поэзии, мудрые, драматичные и, как это ни парадоксально, современные. Ведь Жуковского беспокоят непреходящие темы, он ищет истоки широкого обобщающего взгляда на жизнь и судьбу, а частое использование им вольного стиха еще больше приближает его поздние переводы к нашему времени.

Эпическим полотном представляется и перевод Жуковским пьесы Фридриха Гальма Камоэнс, где размышления о вечных вопросах, о судьбе поэта в мире автор вкладывает в уста знаменитого португальского поэта, перед смертью обращающегося к своему сыну:

…Страданием душа поэта зреет,

Страдание – святая благодать…

Поэзия есть бог в святых мечтах земли

И этому богу поэт остается верен до самой смерти. Вынужденный отказаться от исполнения заветного желания – соединиться с любимой, он будто закалился в страданиях и на склоне дней обрел второе дыхание. Это хорошо понимал Н.Гоголь, когда высказывался по поводу перевода Жуковским бессмертной Одиссеи Гомера Николай Васильевич писал: «Вся литературная жизнь Жуковского была как бы приготовлением к этому делу. Нужно было его стиху выработаться на сочинениях и переводах из поэтов всех стран и языков, чтобы сделаться потом способным передать вечный стих Гомера». К сожалению, не зная древнегреческого языка, поэт был вынужден постигать ритм поэмы и ее звучание с помощью немецкого филолога-классика, который специально для него сделал точный подстрочный перевод. И хотя определенного романтического тона и некоторой сентиментальности Жуковскому все не удалось избежать в своем переводе, корить его за это трудно. Впервые русский читатель смог открыть для себя величественный, яркий, фантастичный мир гомеровского эпоса…

Только в 1841, в возрасте 57 лет, поэт все же обрел семью, женившись на дочери своего друга, Елизавете Рейтерн. Родились дети, но болезнь жены заставила семейство выехать в Германию. Там-то и его настиг недуг, по причине которого он вскоре уже не мог брать перо в руки. Но работа мысли не прекращалась – диктуя, Жуковский заканчивает поэму Странствующий жид – итог своей жизни и творчества, своеобразную «лебединую песню». И наконец в 1851 он пишет элегию Царскосельский лебедь, заканчивающуюся картиной гибели лебедя, некогда жившего в Царском Селе. Это было достойное завершение непростой, полной трудов жизни поэта, которого вскоре, 12 апреля (24) 1852, не стало и которого похоронили в Петербурге на кладбище Александро-Невской Лавры неподалеку от могилы его учителя и друга Карамзина.

Лирика ***Константина Николаевича Батюшкова*** (1787 – 1855) в отличие от романтизма Жуковского носила земной, чувственный характер, была проникнута светлыми взглядами на мир, гармонична и грациозна.

Родился 18(29) мая 1787 в Вологде, раннее детство провел в вотчине отца Даниловском (неподалеку от Бежецка Тверской губернии). Карьера его отца, Николая Львовича, принадлежавшего к старинному дворянскому роду, не задалась: уже в возрасте 15 лет он был удален из Измайловского полка из-за ссылки своего дяди, замешанного в заговоре против Екатерины II в пользу ее сына Павла. Мать Батюшкова вскоре после рождения сына сошла с ума и умерла, когда ему было 8 лет…

В десятилетнем возрасте Константина Батюшкова отдали в Петербургский пансион француза Жакино, затем — в пансион итальянца Триполи. Особенно ревностно он изучал иностранные языки — французский, итальянский, латынь, отличаясь среди сверстников склонностью к чужеземным языкам и литературе.

После окончания пансиона вынужден был поступить на службу делопроизводителем в Министерство народного просвещения, что ему претило. Зато на службе познакомился с молодыми людьми, дружба с которыми еще долгие годы его поддерживала. Особенно сблизился он с поэтом и переводчиком Н. Гнедичем, к литературным советам которого относился внимательно всю свою жизнь. Здесь же Батюшков знакомится с членами Вольного общества любителей словесности, наук и художеств: И. Пниным[[11]](#footnote-11), Н. Радищевым (сыном), И. Борном, благодаря которым стал сотрудничать с некоторыми московскими журналами.

Первое большое стихотворение Константина Батюшкова «Мечта» судя по всему было написано в 1804, а опубликовано в 1806 в журнале «Любитель словесности». Это стихотворение Батюшков особенно любил: переделывал его в течение многих лет, кропотливо и внимательно заменял одни строки другими, пока не остановился на редакции 1817. Уже в первых поэтических опусах он отказывается от традиции высокой оды XVIII в., его излюбленными жанрами становятся элегии и дружеские послания. «Мечта», как и другие ранние стихи, проникнута духом поэтической мечтательности, меланхолии, предромантическим погружением в мир грез и фантазий:

Константин Николаевич Батюшков

О, сладкая мечта! О неба дар благой!

Средь дебрей каменных, средь ужасов природы,

Где плещут о скалы Ботнические воды,

В краях изгнанников.. Я счастлив был тобой.

Я счастлив был, когда в моем уединенье

Над кущей рыбаря, в час полночи немой,

Раздастся ветров свист и вой

И в кровлю застучит и град, и дождь осенний.

В 1805 журнал «Новости русской литературы» опубликовал еще одно стихотворение Батюшкова «Послание к стихам моим», после чего его небольшие лирические стихотворения (как их тогда называли, пьесы) начинают появляться на страницах печати и имя автора становится известно в литературных кругах.

Во многом на формирование литературных вкусов Константина Батюшкова повлияли его двоюродный дядя Михаил Муравьев, в основном прозаик, писавший, однако, и стихи, и, конечно же, кумир тогдашней молодежи историк и писатель Николай Карамзин, произведения которых во многом предопределили будущий расцвет элегической поэзии.

Поэт и критик XX в. Вл. Ходасевич так писал о том переходном периоде русской словесности: «Уже взорвалась первая мина, подложенная под классицизм сентиментализмом Карамзина… перед новыми силами открывалось обширное поле. Жуковский и Батюшков пытались обрести «новые звуки…»».

Отрицание «холодного рассудка», упоение поэтической мечтой на лоне природы, одушевленной и как бы вторящей переживаниям поэта, попытка уловить мимолетные переживания души, искренность и отсутствие пафоса — таковы стихи молодого Батюшкова, «сладкоречивого и моложавого».

Казалось, созданный лишь «для звуков сладких и молитв», Батюшков резко меняет свою жизнь: в 1807 записывается в ополчение и отправляется на войну с Наполеоном в Восточную Пруссию. Получает тяжелое ранение под Гейльсбергом, остается на некоторое время для излечения в доме рижского купца. Опыт войны не проходит даром — в задумчивые, мечтательные стихи вторгаются строгие, певуче-торжественные мотивы — темы расставания и смерти:

Я берег покидал туманный Альбиона:

Казалось, он в волнах свинцовых утопал.

За кораблем вилася Гальциона,

И тихий глас ее пловцов увеселял.

<…>

И вдруг… то был ли сон?.. предстал товарищ мне,

Погибший в роковом огне

Завидной смертию, над Плейсскими струями…

Тень друга.

В 1807 некоторое время живет в Петербурге, где сближается с семьей А.Н. Оленина, близкого друга к тому времени покойного Муравьева. Здесь он чувствует себя как дома. В обществе, которое собиралось в доме Оленина (в числе гостей был и давний друг Батюшкова Н. Гнедич), идеалом прекрасного считалась античность, что вполне соответствовало литературным склонностям Батюшкова.

В 1808, выздоровев окончательно, вновь отправляется в армию, на этот раз в Финляндию, где не принимал участия в военных действиях, зато целый год провел в походах.

В 1809-1811, находясь уже в своей деревне Хантонове и вновь предаваясь литературным занятиям, пишет ряд стихотворений, поставивших его в глазах просвещенной читающей публики в ряд лучших поэтов. Это элегическое «Воспоминание 1807 года», лучшие переводы из римского поэта Тибулла, большое дружеское послание к Жуковскому и Вяземскому «Мои пенаты» и сатира «Видение на берегах Леты». Созданная под впечатлением литературных споров тех лет, она получила широкое распространение и четко определила место Константина Батюшкова в «войне старого слога с новым». Батюшков всецело на стороне Карамзина, вслед за ним полагая, что надо «писать, как говорят, и говорить, как пишут», что современной поэзии должны быть чужды славянские слова и устаревшие обороты и что силу язык может черпать лишь в живой речи. Так в «Лете» — реке забвения Батюшков «утопил» «архаистов» - А.С. Шишкова и его единомышленников, что они восприняли с его стороны как открытый вызов.

Вскоре Батюшков перебирается в Москву, где его ожидают новые впечатления и знакомства. Прежде всего, это — те самые сторонники новой поэзии, сторонники Карамзина, на чью сторону он встал столь безоговорочно. Это — будущие члены литературного общества «Арзамас» — В. Жуковский, Вас. Пушкин, П. Вяземский и сам Карамзин, с которым Батюшков лично знакомится. В то же время денег с имения не хватало, и он ищет службы как для дохода, так и для «положения в обществе», мечтает о дипломатической карьере, которая кажется ему наиболее подходящим занятием. В начале 1812 приезжает в Петербург, где Оленин устроил его на службу в Публичную библиотеку.

Война 1812 стала потрясением для Константина Батюшкова. Он не мог постичь, как французы, этот «просвещеннейший» народ, зверствовал на захваченных землях: «Москвы нет! Потери невозвратные! Гибель друзей, святыня, мирное убежище наук, все осквернено шайкою варваров! Вот плоды просвещения, или лучше сказать, разврата остроумнейшего народа… Сколько зла! Когда ему конец? На чем основать надежды?..».

Болезнь не позволила Батюшкову сразу принять участие в военных действиях. В Москве он оказался накануне Бородинского сражения, потом был вынужден уехать вместе с теткой Муравьевой в Нижний Новгород и попал в Москву уже после ухода французов. Отсюда он писал Гнедичу: «Ужасные поступки вандалов, или французов, в Москве и в ее окрестностях… вовсе расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством». В послании Дашкову «Мой друг», я видел море зла, уже ничего не осталось от сладких мечтаний, а есть лишь правда очевидца страшных событий:

Я видел бедных матерей,

Из милой родины изгнанных!

Я на распутье видел их,

Как, как к персям чад прижав грудных,

Они в отчаяньи рыдали

И с новым трепетом взирали

На небо рдяное кругом.

К Дашкову — по сути отказ от ранней эпикурейской лирики, и новая тема народного бедствия властно вторгается в его поэтический мир, который отныне оказывается расколот на идеальное и реальное.

Война повлияла и на поэтическую форму стихов Константина Батюшкова. Чистый жанр элегий мало подходил для описания войны, и он начинает тяготеть к оде. Например, в стихотворениях «Переход через Рейн» (1816) или «На развалинах замка в Швеции» (1814), где одическое и элегическое начало причудливо переплетаются, и, по мнению литературоведа Б. Томашевского, «в этой монументальной элегии душевные излияния поэта облекаются в формы исторических воспоминаний и размышлений о минувшем». «Медитативной элегией с историческим содержанием» можно назвать большинство лучших элегий Батюшкова.

В качестве адъютанта генерала Н. Раевского Константин Батюшков был направлен в Дрезден, где участвовал в сражениях, а после ранения генерала последовал с ним Веймар. Вернулся в действующую армию уже к концу кампании, присутствовал при капитуляции Парижа, затем прожил в столице Франции два месяца, увлеченный ее пестрой, красочной, несмотря на военное время, жизнью. Возвращение на родину и радовало, и страшило, его настроение становилось все тревожнее, порою одолевали приступы отчаяния и уныния. В одном из писем он говорил, что вскоре должен возвратиться в страну, где так «холодно, что у времени крылья примерзли». А в стихотворении «Судьба Одиссея» (вольный перевод из Шиллера, 1814) явно просматриваются аналогии героя-странника из эпоса Гомера с самим автором, не узнающим своей родины:

Казалось, небеса карать его устали

И тихо сонного домчали

До милых родины давно желанных скал,

Проснулся он: и что ж? отчизны не познал.

Из Парижа через Лондон и затем Швецию он возвращается в Петербург, где останавливается в семье Олениных и где его ждет еще одно потрясение — он вынужден отказаться от брака с А. Фурман, сомневаясь в искренности чувств своей избранницы. В конце 1815 подал в отставку и занялся подготовкой к печати своих произведений, собрание которых решил назвать «Опыты»: 1-й том — проза, 2-й — стихи. Активно участвует в литературной жизни Москвы. В 1816 его избирают в члены Московского общества любителей русской словесности, и при вступлении он произносит программную речь «О влиянии легкой поэзии на русский язык». В ней он сформулировал идеал легкой поэзии, основанной на ясности, гармоничности, простоте языка: «В легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности; он требует истины в чувствах и сохранения строжайшего приличия во всех отношениях». «Ясность, плавность, точность, поэзия и… и… и… как можно менее славянских слов», — писал он еще в 1809.

В Петербурге становится членом Вольного общества любителей словесности. И, наконец, в октябре 1816 его включают в «Арзамас» — общество, в котором объединились все его друзья карамзинисты, оппоненты консервативной «Беседы русского слова» во главе с Шишковым.

1816-1817-е — период наибольшей известности Константина Батюшкова. И хотя жизнь вокруг него, кажется, кипит, а сам он находится в зените и славы, и творческих сил, тема наслаждения жизнью, упоения поэзией и природой отходит на задний план, а мотивы уныния, разочарования, сомнений проявляются с особой, щемящей силой. Особенно это заметно в, быть может, самой знаменитой элегии Батюшкова «Умирающий Тасс» (1817):

И с именем любви божественный погас;

Друзья над ним в безмолвии рыдали,

День тихо догорал… и колокола глас

Разнес кругом по стогнам весть печали.

«Погиб Торквато наш! — воскликнул с плачем Рим.

Погиб певец, достойный лучшей доли!..»

Наутро факелов узрели мрачный дым

И трауром покрылся Капитолий.

Батюшков не только высоко ценил творчество итальянского поэта, но находил или предвидел много общего в их судьбах. Так, в авторском примечании к элегии он писал: «Тасс, как страдалец, скитался из края в край, не находил себе пристанища, повсюду носил свои страдания, всех подозревал и ненавидел жизнь свою как бремя. Тасс, жестокий пример благодеяний и гнева фортуны, сохранил сердце и воображение, но утратил рассудок».

Батюшков недаром говорил: «Чужое — мое сокровище». Воспитанный на французской литературе, учась элегическому направлению у французского поэта Парни, он особенно вдохновлялся итальянской поэзией. В. Белинский писал: «Отечество Петрарки и Тасса было отечеством музы русского поэта. Петрарка, Ариост и Тассо, особливо последний, были любимейшими поэтами Батюшкова». Античная лирика тоже была его родным домом. Переложения и переводы римского поэта Тибулла, вольные переводы греческих поэтов («Из греческой антологии»), да и оригинальные стихи поэта, возможно, отличаются особой музыкальностью, богатством звучания именно потому, что автор воспринимал иные языки как родные, потому, что, по выражению О. Мандельштама, «стихов виноградное мясо» «освежило случайно язык» Константина Батюшкова.

Его идеалом было достичь в русском языке предельной музыкальности. Современники воспринимали его язык как плавный, сладостный. Плетнев в 1924 писал: «Батюшков… создал для нас ту элегию, которая Тибулла и Проперция сделала истолкователями языка граций. У него каждый стих дышит чувством; его гений в сердце. Оно внушило ему свой язык, который нежен и сладок, как чистая любовь…».

1816-1817-е большую часть времени Батюшков проводит в своем имении Хантонове, работая над «Опытами в стихах и прозе». «Опыты» — единственное собрание его сочинений, в котором он принимал непосредственное участие. Состояли «Опыты» из двух частей. Первая включает статьи о русской поэзии («Речь о влиянии легкой поэзии на русский язык»), очерки о Кантемире, Ломоносове; путевые очерки («Отрывок из писем русского офицера о Финляндии», «Путешествие в замок Сирей»); рассуждения на философские и нравственные темы («Нечто о морали, основанной на философии и религии», «О лучших свойствах сердца»), статьи о своих любимых поэтах — Ариост и Тасс, Петрарка. Во второй части — стихи, расположенные по разделам, или жанрам: «Элегии», «Послания», «Смесь»… «Опыты», своеобразное подведение итогов, вышло в свет в октябре 1817, и Батюшков надеялся начать новую жизнь, продолжая хлопотать о дипломатической карьере и стремясь в Италию. Наконец он получает долгожданное известие о назначении его в русскую миссию в Неаполь и 19 ноября 1818 отправляется за границу через Варшаву, Вену, Венецию и Рим.

Однако путешествие не принесло долгожданного успокоения и исцеления. Напротив, здоровье его все ухудшалось, он страдал «ревматическими» болями, различными недомоганиями, становился раздражителен, вспыльчив. Находясь в Дрездене, пишет прошение об отставке. Там с ним встречался Жуковский, который рассказывал, что Батюшков рвал ранее написанное и приговаривал: «Надобно, чтобы что-нибудь со мою случилося».

Еще до того, как душевная болезнь полностью его поглотила, Константин Батюшков пишет несколько стихотворений, своеобразных кратких лирических изречений на философские темы. Строка из последнего, написанного в 1824, звучит так:

Рабом родится человек,

Рабом в могилу ляжет,

И смерть ему едва ли скажет,

Зачем он шел долиной чудной слез,

Страдал, рыдал, терпел, исчез.

Видимо, настигшее его безумие имело наследственные причины и поджидало уже давно. Недаром в 1810 он писал Гнедичу: «Если я проживу еще десять лет, я сойду с ума…».

Увы, так и случилось. В 1822 Константин Батюшков был уже тяжело болен, и после Петербурга, Кавказа, Крыма, Саксонии и опять Москвы, где все попытки лечения оказывались тщетны, его перевезли в Вологду, где он прожил более 20 лет, никого не узнавая, и умер 7 (19) июля 1855 от тифа.

Элегия как жанр новой романтической литературы была подхвачена из рук завершающего свой творческий путь Батюшкова Пушкиным и Баратынским. Что касается Пушкина, то сначала он считал Батюшкова своим учителем и зачитывался его стихами. Позже стал относиться более критически, «уважая» «в нем несчастия и несозревшие надежды», в то же время отдавая дань мастерству и гармонии, с какими написаны многие его стихи. А. Бестужев писал так: «С Жуковского и Батюшкова начинается новая школа нашей поэзии. Оба они постигли тайну величественного гармонического языка нашего…»

Остроумием, весёлостью и иронией отличался и от Жуковского, и от Батюшкова ***Петр Андреевич Вяземский*** (1792 – 1878). Многие из его стихотворений надолго остались украшением русской поэзии.

Родился 12 (23) июля 1792 в Москве в княжеской семье, сын князя Андрея Ивановича Вяземского (1750—1807). Получил блестящее воспитание: его отец был высокообразованным человеком, в домашней библиотеке было более 5 тыс. книг. В 1805-1806 учился в петербургском иезуитском пансионе, затем в пансионе при Петербургском педагогическом институте. В 1807 вернулся в Москву, где брал частные уроки у профессоров Московского университета. В 1807 отец Петра Вяземского умер, оставив сыну большое состояние. Опекуном Вяземского был назначен его шурин, историк и писатель Н. Карамзин. Вяземский числился на службе в Межевой канцелярии, но вел рассеянную светскую жизнь, проматывая наследство игрой в карты. В это же время в Москве стали известны его эпиграммы на литературных ретроградов (А. Мерзлякова и др.), из-за которых юного Вяземского называли «маленьким чудом». В 1808 состоялся дебют Петра Вяземского в печати: он опубликовал стихотворное «Послание Жуковскому» в деревню и критические статьи «Безделки» и «Два слова постороннего».

Пётр Андреевич

Вяземский

Во время Отечественной войны 1812 камер-юнкер Вяземский, как и многие русские аристократы, вступил в ополчение, участвовал в Бородинском сражении. В эти же годы завязывались литературные связи, определившие жизнь и творчество Петра Вяземского. Он сблизился с В. Жуковским, В.Л. Пушкиным, Д. Давыдовым, К. Батюшковым и др. поэтами карамзинского направления, которых называл «дружеской артелью». В 1815, в противовес возглавляемому А. Шишковым консервативному обществу «Беседа любителей русского слова», они образовали литературное общество «Арзамас». Молодой А. Пушкин, также вошедший в «Арзамас», назвал его «школой гармонической точности». Вяземский имел в «Арзамасе» прозвище Асмодей и репутацию блестящего полемиста и острослова. Как и другие арзамасцы, писал стихи в легком французском духе, полные поэтических условностей вроде «час упоений», «шепот вод» и т.п. Но излюбленными жанрами Петра Вяземского были сатирические эпиграммы и дружеские послания. В его посланиях Жуковскому, Батюшкову, Давыдову и др. поэтам воплотились основные черты поэтики арзамасцев: свобода от официозности, наличие шуточных, «домашних» слов и оборотов, лиризм, эмоциональная и стилистическая свобода. В арзамасские годы началась дружба и интенсивная переписка Вяземского с Пушкиным, длившаяся до смерти последнего.

В 1817 Вяземскому удалось получить должность коллежского асессора и место чиновника для иностранной переписки в канцелярии Н. Новосильцева в Варшаве. Необходимость служить была вызвана материальными соображениями: как писал Вяземский, в молодые годы ему нужно было «кипятить свою кровь на каком огне бы то ни было, и я прокипятил на картах около полумиллиона». Либеральная атмосфера Варшавы того времени была воспринята легко увлекающимся Петром Вяземским особенно горячо, тем более, что сам он, как представитель когда-то влиятельного древнего рода, тяготился деспотизмом самодержавия, возвышением новоиспечённой аристократии и изолированным положением, в котором находилось старинное родовитое дворянство. В годы службы в Варшаве (до 1821) Вяземский участвовал в подготовке проекта российской конституции, общался с польскими либералами, высказывал оппозиционные взгляды — например, о необходимости в России просвещенной монархии и европейских общественных институтов.

Его переживания этого периода близко совпали с назревшим настроением декабристов. Свои убеждения Петр Вяземский демонстративно высказывал в стихах, частных письмах и беседах. В 1820 он подписал записку об освобождении крестьян, поданную Александру I графом Воронцовым. В результате — Вяземский был отстранён от службы и прожил несколько лет в опале, под тайным надзором. К этому времени Петр Вяземский стал признанным лирическим поэтом. Его элегии «Первый снег» (1819) и «Уныние» (1819) высоко ценил Пушкин. Одной из главных тем поэтического, критического и эпистолярного творчества Вяземского была в 1820-е годы политика — несмотря на то, что он не обольщался на счет российской оппозиционности, называя ее «бесплодным и пустым ремеслом», «домашним рукоделием», которое «не в цене у народа». Некоторые из своих политических и сатирических стихов начала 1820-х годов («Воли не давай рукам,» «В шляпе дело» и др.) Вяземский печатал в издаваемом Бестужевым и Рылеевым журнале «Полярная звезда», хотя сам и не принадлежал к обществу декабристов. Главным вольнолюбивым стихотворением этого периода является «Негодование» (1820), в котором Петр Вяземский провозгласил неизбежность торжества свободы над невежеством и рабством, считая, что свобода придет как «союз между граждан и троном», как результат стремления царей «ко благу». Полемический темперамент Вяземского, его интерес к общественным вопросам потребовал иной поэтики, чем была присуща карамзинской гармонической школе, в рамках которой он начинал свой творческий путь; «Негодование» было написано в традициях вольнолюбивой оды.

В 1828 Петр Вяземский написал одну из лучших своих сатир «Русский бог» (опубл. в 1854 в Лондоне Герценом), в которой назвал русского бога — богом голодных, холодных, «нищих вдоль и поперек» и «дворовых без сапог».

В 1820-е годы Вяземский писал критические статьи, в которых разрабатывал принципы русского романтизма, лучшим представителем которого он считал Пушкина периода «Цыган» и «Бахчисарайского фонтана». По мнению Петра Вяземского, романтизм «дает более свободы дарованию; он покоряется одним законам природы и изящности, отвергая насильство постановлений условных» («Письма из Парижа», 1826-1827). Эта и другие статьи Вяземского публиковались в журнале «Московский телеграф», который он в 1825-1827 издавал вместе с Н. Полевым. Вяземский был убежден, что в литературу должна вторгаться политика. Эта мысль проводится в его монографии Фонвизин (1830, опубл. в 1848).

В 1829 Вяземский вновь стал искать возможности поступить на службу, написал и направил Николаю I «Мою исповедь», в которой изложил свои взгляды на общественное состояние России. Благодаря хлопотам Жуковского и Великого Князя Константина в 1830 Вяземский получил место чиновника особых поручений при министре финансов и занимал эту должность до 1846. Жил в Петербурге, в Москве и подмосковном имении Остафьево, путешествовал по Италии, Германии, Франции, Англии. Вяземский имел звание камергера, однако после смерти Пушкина, ставшей для него сильным душевным потрясением (стихотворение «На память», 1837), 10 лет не появлялся при дворе. В 1839 был избран действительным членом Российской Академии наук. В 1849, после смерти старшей дочери (четверо сыновей умерли в младенчестве), Вяземский с женой предприняли путешествие в Константинополь и Иерусалим. Творческим результатом этой поездки стали путевые записки «Путешествие на Восток» (опубл. в 1883). В последние годы жизни (1863-1878), достигнув высокого общественного положения — будучи обер-шенком (кравчим) двора, сенатором и членом Государственного совета, имея свободный доступ в домашний круг царя Александра II, — Петр Вяземский жил в основном за границей. Страдал длительной бессоницей, хандра стала одной из главных тем его поздних стихов («Бессонница», 1861, «Зачем вы дни? - сказал поэт», 1863, «Жизнь наша в старости — изношенный халат», 1875-1877, и др.). Нервное заболевание Вяземского усугублялось смертями родных и друзей, одиночеством, забвением его как поэта. Несмотря на это, темы его позднего творчества были разнообразны: от пейзажной и философской лирики до политических и сатирических стихов. Вяземский называл себя «мыслящим поэтом». Ради точного выражения мысли он вводил в свои стихи различные, порой несовместимые поэтические пласты, неологизмы, допускал ломку грамматических норм, употреблял необычные рифмы и созвучия.

В течение всей жизни Вяземский писал мемуарные очерки («Допотопная или допожарная Москва», 1865, «Московское семейство старого быта», 1877, «Характеристические заметки и воспоминания о графе Ростопчине», 1877, и др.) и вел записные книжки, в которых фиксировал не только важные события личной и общественной жизни, но и анекдоты, мимолетные разговоры, размышления, бытовую хронику, документы. Все это он считал «хроникой прелюбопытной», в которой «изображается дух народа». В 1870 частично опубликовал этот богатейший материал под названием «Старая записная книжка».

В последние годы жизни Вяземский готовил к печати «Полное собрание сочинений», первый том которого вышел в 1878, сразу после смерти поэта.

Умер Петр Вяземский в Баден-Бадене 10 (22) ноября 1878. Похоронен в Александро-Невской лавре в Санкт-Петербурге.

Крупнейший прозаик конца XVIII – начала XIX века, писатель и историограф ***Николай Михайлович Карамзин*** (1766 – 1826) был не чужд либерализма, когда это касалось абстрактных идей, не затрагивающих российские порядки.

Самая известная из его повестей – «Бедная Лиза» (1792 г.) рассказывается трагическую историю любви дворянина и крестьянки. «И крестьяне чувствовать умеют», - эта заключенная в повести сентенция свидетельствовала о гуманном направлении взглядов её автора.

В начале XIX века Карамзин пишет наиболее значительное произведение своей жизни – «Историю государства Российского», в которой, вслед за Татищевым, интерпретирует события истории восточнославянских народов в духе существующей российской монархии.

XIX столетие вошло в историю мировой литературы как «золотой век» русского классического романа. Но в начале века до романа было еще далеко, и потому в русской прозе особое место занимала повесть. В ту пору в нашей литературе создалась уникальная ситуация, которую критик и прозаик Николай Полевой охарактеризовал следующим образом: «Романа еще нет и до сих пор. Но повесть уже есть». Причем повесть не только есть, она стремительно развивается, становится популярной и даже модной, обретает новый смысл и значение.

Именно поэтому романтическая повесть превращается в центральный жанр русской прозы. Более того, она теснит и поэзию, становясь главным явлением русской изящной словесности. Романтическая повесть немало способствовала разработке языка русской прозы, развитию прозаического «рассказа», повествования о мире, человеке и событии. Ведь язык этот явственно отставал тогда от поэтического. «Русский метафизический язык находился у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского…ясного точного языка прозы, т.е. языка мыслей», - писал Пушкин Вяземскому в 1825 году.

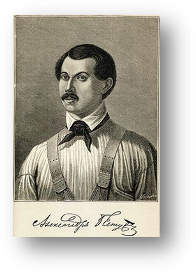
Возникновение и развитие повести было прямым следствием расцвета русского романтизма, который проник не только в живопись, театр, музыку, науку, но и в русский быт, породил там характеры и типы личности (достаточно назвать взятые из жизни характеры романтиков Онегина, Ленского, Печорина), воздействовал на вкусы и пристрастия тогдашней русской читающей публики, желавшей видеть в литературе свои чувства и черты, собственную жизнь. При этом романтизм, будучи в основе своей стремлением к высокому, к возвышенным характерам и сильным страстям, сумел отразить и весьма обыденный быт и нравы различных общественных слоев.

Недаром романтик В.Ф. Одоевский говорил в «Русских ночах» о литературе как об «одном из термометров духовного состояния общества». Литература русского романтизма с присущим ей демократизмом отразила жизнь общественную на самых разных её уровнях – от дворца и светского салона до купеческих палат и нищих петербургских углов. И главная роль здесь принадлежала романтической повести, этому подвижному и многоликому жанру, творчески освоившему обширные пространства тогдашней русской жизни.

В 30-е гг. романтическая повесть становится главным жанром отечественной прозы, превращается в своего рода творческую лабораторию, школу прозаиков, через которую проходят все писатели той эпохи. Вот имена тех, кто создавал романтическую повесть.

Повести ***Николая Полевого[[12]](#footnote-12)*** переполнены расхожими суждениями, романтическими общими местами, разговорами о мистике, Гофмане, Шеллинге и т.д. Повесть «Живописец» постепенно перерастает в своего рода эстетический трактат, в размышления романтика о природе творчества. Полевой видел в романтической повести прежде всего мобильный журнальный жанр, важный элемент журнала. Так рождалась специфическая журнальная беллетристика.

Николай Полевой

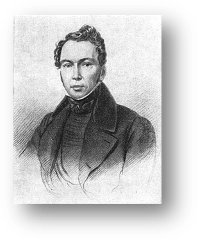
Особенность стиля ***Александра Александровича Бестужева[[13]](#footnote-13)*** (1797 – 1837), известного под псевдонимом Марлинский, - стремительное, легкое повествование, занимательность, «быстрый» диалог – словесный поединок. В поисках достойного фона для изображения бушующих страстей и увлекательных приключений Марлинский в своих повестях непрерывно менял эпохи, костюмы и место действия, стремительно перемещался из петербургских аристократических особняков на экзотический Восток, из кукольной придуманной Голландии на суровые просторы Белого моря, умело использовал письма, воспоминания, журнальные и газетные статьи. Этот романтический калейдоскоп красок, событий, лиц и эпох показывает, что писатель владел тайной занимательности, увлекательного повествования об интересных людях и их приключениях.

Александр Александрович Бестужев (Марлинский)

Манера письма ***Александра Фомича Вельтмана[[14]](#footnote-14)*** (1800 – 1870) схожа с манерой Марлинского. Белинский писал: «Пестрить свои рассказы странными словами – это страсть г.Вельтмана… Это такой талант отвлеченный, талант фантазии, без всякого участия других способностей души, и при этом еще талант причудливый, капризный, любящий странности… Встречаете прекрасные подробности – и не видите целого…» Многие черты, отмеченные Белинским, присутствовали, бесспорно, однако там были и живость, остроумие, гибкость повествования, оригинальный талант прозаика.

Александр Фомич

Вельтман

***Осип (Юлиан) Иванович Сенковский[[15]](#footnote-15)*** (1800 – 1858) печатался под псевдонимом Барон Брамбеус. Сенковскому удалось заговорить в своих повестях изящным, живым и ясным языком прирожденного журнального автора. Успехи Барона Брамбеуса на ниве изящной словесности тем более разительны, что русский язык для обрусевшего поляка Сенковского не был родным, и лишь в 20-е гг. молодой ученый овладел им вполне, беря уроки у А.А. Бестужева. Романтические повести Сенковского – это торжество журналистского стиля: они написаны пером опытного журналиста и по языку и жанру близки к газетной статье (фельетону).

Осип Иванович

Сенковский

Чрезвычайная живость и занимательность изложения, беспощадный юмор, граничащий с разносом, едкая ирония, переходящая в традиционный для Барона Брамбеуса скептицизм, склонность к мистификациям и острым каламбурам – всё это и сейчас привлекает читателей к романтическим повестям Сенковского.

***Елена Андреевна Ган***[[16]](#footnote-16) (1814 – 1842), известная тогдашним читателям под псевдонимом «Зенеида Р-ова», рассказала своим читателям историю личной драмы – трагическое столкновение возвышенной мечты об идеальной любви и высоком назначении женщины с низкой и грубой действительностью. Таков был её дар – чисто лирический, тяготеющий к вдохновенной исповеди, ищущий форму для высказывания мира чувств, жизни сердца и нашедший её в романтической повести. Она хотела, чтобы русская женщина заняла в обществе и семье подобающее ей место, была уважаема и испытывала чувство самоуважения. И эта поэтическая исповедь души мечтательной и отвлеченно-идеальной была понятна и благодарно принята многочисленными читателями, и особенно читательницами повестей Е.А. Ган.

Совсем другой стиль рассказа – ровный, спокойный, близкий к обыденному противоречию городского и провинциального дворянства средней руки – присутствует в повестях ***Марии Семёновны Жуковой[[17]](#footnote-17)*** (1804 – 1855). Она показала не только быт, но и психологию тогдашнего человека.

В творчестве ***Николая Филипповича Павлова[[18]](#footnote-18)*** (1805 – 1864) романтическая повесть предельно приблизилась к реалистической манере письма и психологизму. Однако все его победы одержаны на территории романтизма. В его повестях рядом с традиционной сатирой на «большой свет» появилась тема социального неравенства, угнетения человека человеком, высказан сильный и искренний протест против крепостного права и духа жестокости и насилия. Здесь литература романтизма заговорила о темах острых и запретных, о социальных проблемах, что вызвало гнев императора Николая I Павловича.

***Алексей Алексеевич Перовский*** (1787 – 1836), известный под псевдонимом Антоний Погорельский, стал первым фантастом – прозаиком русского романтизма. Его фантастика народна, национальна, взята из народных поверий и сказок, распространённых среди простого люда. Писатель мастерски балансирует на грани между реальным и фантастическим, не преступает её и в конце концов оставляет своего читателя в неведении относительно того, были ли на самом деле все эти чудесные приключения. Фантастика у Перовского – веселая, занимательная, добрая и светлая. С её помощью показано торжество жизни, добра, простых идеалов. Для него фантастика – это средство, а не самоцель. И это характерно для всей русской романтической фантастики.

Наивысшего развития достигает русская фантастическая повесть в творчестве ***Владимира Федоровича Одоевского[[19]](#footnote-19)*** (1803 – 1869). Творчество его многолико. Одоевский писал «светские» новости, обрабатывал народные предания и фантастические сюжеты, создавал занимательные истории в духе западноевропейских остросюжетных новелл и циклы «таинственных» повестей. И все эти очень разные вещи соединены в цельное творчество единством писательской мысли и взгляда, интересом к постижению глубинного смысла жизни вообще и русской жизни в частности, внутренней связи её различных явлений и эпох.

Романтическая повесть у Одоевского насыщена мыслью, поисками смысла бытия и назначения человека. И потому её можно назвать философической. Главная тема писателя – это, по его собственному признанию, «жизнь человека, представленная с различных сторон поэтического воззрения».

Особый идеальный мир отвлеченных мечтаний создал ***Константин Сергеевич Аксаков[[20]](#footnote-20)*** (1817 – 1860). Белинский писал Станкевичу[[21]](#footnote-21) об Аксакове: «…Он еще обретается в мире призраков и фантазий и даже не понюхал до сих пор действительности». Причем для Аксакова, как и для многих идеалистов 30-х гг., характерна неспособность различать мечту и реальность, жизнь и литературу. «Аксаков думает, что он – мечта», - с иронией отметил Станкевич.

Русская романтическая повесть, вместившая в себя богатейший мир идей и проблем нескольких поколений русских людей, была творческим ответом отечественной литературы на всеобщую потребность в новых мыслях, чувствах, художественных формах.

Борьба литературных направлений наглядно отразилась в русском театре, где одновременно сосуществуют произведения самых различных стилей и жанров. Еще живут на сцене традиции классицизма XVIII века, не исчезают из репертуара произведения Сумарокова и Фонвизина. А рядом с ними выдвигаются поэты и драматурги нового поколения: здесь предромантические трагедии Озерова, и веселые водевили Шаховского, и волшебные, поэтические балеты Дидло. Поэтому театральная жизнь была насыщена острыми противоречиями. С отрицательными тенденциями русского театра активно боролись виднейшие русские писатели, критики, передовые общественные деятели.

Сложность и разветвленность процесса формирования русской драмы не могла не отразиться на состоянии оперного театра. В начале XIX века оперное искусство характеризуется непрерывными исканиями, известной пестротой и неустойчивостью жанров и форм. Вобрав и отразив многообразные стили и направления, впитав влияние классицизма и романтизма, русская опера только в середине 1830-х годов пришла к первой классической опере – «Жизнь за царя» Глинки. В первой трети XIX века оперный театр находился в прямой зависимости от театра драматического. Во всех операх по-прежнему разговорные диалоги чередовались с музыкальными номерами, ведущие оперные партии обычно исполнялись «поющими» драматическими артистами; оперные и драматические спектакли, несмотря на постепенную дифференциацию оперных и драматических трупп, ставились на сцене одного и того же театра. Драматические жанры оказывали большое влияние на оперу и находили непосредственное отражение в её сюжетах, тематике, образах и сценическом оформлении.

Но и в целом эта теснейшая связь имела свои положительные стороны. Вместе с активным развитием сценического искусства выдвигались и новые задачи в области оперного исполнительства, повышались требования к оперному артисту, к его сценическому мастерству. Перед театром возникла острая необходимость дифференциации артистических сил.

Первая четверть XIX века в истории русского театра ознаменована формированием исполнительских школ в опере, драме, балете. В Петербурге выдвигается плеяда даровитых артистов драмы: Е.С. Семёнова, А.С. Яковлев, Я.Е. Шушерин. В Москве – П.С. Мочалов.

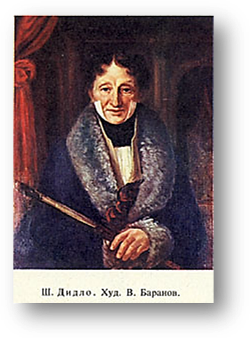
Катарино Альбертович Кавос

Начиная с 1803 года в Петербурге формируется постоянная оперная труппа. В 30-х гг. она пополнилась двумя замечательными артистами, которых можно назвать родоначальниками классической русской школы оперного исполнительства: О.А. Петров и А.Я. Петрова-Воробьева. На сцене Большого театра выступают теноры В.М. Самойлов и Г.Ф. Климовский, сопрано С.В. Самойлова (Черинкова) и Н.С. Семёнова, бас П.В. Злотов.

История русского оперного театра тесно связана с деятельностью дирижера и композитора ***Катарино Альбертовича Кавоса[[22]](#footnote-22)*** (1775 – 1840).Широко образованный музыкант и энергичный музыкальный деятель, Кавос сыграл важную роль в организации русской оперной труппы и воспитании артистов. Итальянец по происхождению, уроженец Венеции, он совсем молодым музыкантом переселился в Россию и около 40 лет стоял во главе оперной труппы в Петербурге.

В начале XIX века формируются традиции русской хореографической школы, стяжавшей мировую славу русскому балету. В это время развёртывается деятельность замечательных мастеров танца: Е.И. Колосовой, А.И. Истоминой, М.И. Даниловой, А.С. Новицкой, Е.А. Телешовой, А.П. Глушковского. Последний был даровитым балетным постановщиком.

Значительную роль в развитии балетного искусства в 1800-х гг. сыграл известный балетмейстер ***Иван Иванович Вальберх*** (1766 – 1819). В 1786 по окончании Петербургской театральной школы Иван Иванович был принят солистом в придворную балетную труппу. Вальберх был первым русским балетмейстером, в 1795 поставил балет "Счастливое раскаяние". Позднее осуществил постановку около 40 новых балетов. Первый в России пытался поставить балет на современный сюжет ("Новый Вертер" Титова, 1799). Спектакли Вальберха были насыщены действием, носили танцевально-пантомимный характер, в них утверждалось воспитательное значение балетного искусства. Вальберх первый создал балет на сюжет шекспировской трагедии ("Ромео и Юлия" Штейбельта, 1809). Особое место в творчестве Вальберха занимали балеты на русские сюжеты и дивертисменты, отразившие патриотические настроения периода Отечественной войны 1812 ("Любовь к отечеству" Кавоса, 1812, и др.). В 1794—1801 вёл педагогическую работу в Петербургском театральном училище.

Но подлинный расцвет русского балет а наступил вместе с деятельностью преемника Вальберха – гениального французского балетмейстера ***Шарля Дидло*** (1767 – 1837). Шарль (Карл Людвиг) Дидло родился в 1767-м году в Стокгольме, умер 7-го ноября 1837-го года в Киеве. Отец Дидло, родом француз, был первым танцовщиком королевского шведского театра в Стокгольме и преподавателем танцев в детском классе. Убедившись в необыкновенных способностях сына к танцам, Дидло решил развить в нем эти способности и отдал в ученики к танцовщику Фроссару. Успехи юного Дидло в танцах были необыкновенно быстры, и вскоре Фроссар в одном балете выпустил его на сцену в роли амура; Дидло настолько блестяще справился с этою ролью, что Фроссар после этого все маленькие роли в балетах поручал лишь Дидло. Король Густав III, весьма интересовавшийся театром, обратил внимание на необыкновенное дарование Дидло и отправил его для усовершенствования в Париж, где он поступил в школу, которая тогда называлась "Магазином Большой Оперы", а впоследствии была переименована в Консерваторию. В период пребывания в этой школе Дидло неоднократно выступал в балетах Большой Оперы в детских ролях. После недолговременного пребывания в театре Удино, куда он был ангажирован по 600 франков в год (в возрасте 12-ти лет), он снова вернулся в "Магазин Большой Оперы", где пользовался бесплатными уроками лучших преподавателей танцев и музыки и имел возможность видеть знаменитейших артистов французской сцены. Около этого времени в Париж приехал король Густав III; когда на устроенном в его честь празднике ему представили молодого Дидло, он выразил желание, чтобы Дидло возвратился в Швецию. Приехав на родину, Дидло с успехом дебютировал в pas-de-deux собственной композиции. Удовлетворяя своим индивидуальным особенностям, он постепенно выработал для себя особый род танцев, характеристикой которых являлись: грациозные позы, плавность, чистота и быстрота в скользящих (pas à terre), живые пируэты и красивое положение рук. Вскоре, по желанию короля, Дидло было поручено сочинение всех танцев и дивертисмента к опере "Фрея". Успех молодого балетмейстера превзошел все ожидания, и король вторично отправил его в Париж, где он и занимался под руководством знаменитого Огюста Вестриса.

В то время добиться дебюта на сцене Большой Оперы было очень трудно, и только при содействии Новера, Вестриса и знаменитой танцовщицы Гимар ему удалось преодолеть многочисленные препятствия и получить дебюты, причем все три дебюта Гимар танцевала с ним. Известность Дидло возрастала, и лондонский театр снова ангажировал его на летний карнавал за 600 фунт. стерлингов. После недолговременного пребывания в Бордо, где д'Оберваль был в то время балетмейстером (в 1788 году), Дидло вместе с ним отправился в Лондон, куда в это время собрались лучшие все таланты парижской Большой Оперы. Обычный успех встретил там Дидло. В 1791-м году, по возвращении Дидло в Париж, дирекция Большой Оперы сама предложила ему дебюты, и вскоре Дидло вместе с девицею Мюллер (впоследствии знаменитою Гардель) выступил в балете "Первый мореплаватель" и был с восторгом принят парижской публикой. Недовольный дирекцией Большой Оперы, Дидло поступил в новооткрытый театр Монпансье, а после его гибели вместе с балетмейстером Куанде отправился в Лион, где сочинил и поставил свой балет "Lа métamorphose", посвященный д'Обервалю. В это время у Дидло уже была готова программа балета "Зефир и Флора" (музыка Кавоса), но он не мог приступить к его постановке вследствие малой величины лионской сцены и несовершенства машин. Отсюда Дидло в качестве балетмейстера отправился в Лондон и там в 1796-м году в первый раз поставил свой лучший балет "Зефир и Флора", вызвавший всеобщее восхищение своею красотою и оригинальностью и создавший Дидло прочную славу. За "Зефиром и Флорою" следовал целый ряд других балетов, еще более упрочивших за Дидло славу "великого верховного жреца хореографического искусства".

В 1801-м году князь H. Б. Юсупов, стоявший в то время во главе дирекции петербургских театров, по повелению императора Павла І пригласил Дидло быть балетмейстером петербургского театра, преподавателем танцев в театральной школе и первым танцовщиком. В сентябре 1801-го года Дидло приехал из Лондона в Петербург, а в апреле 1802-гo года дебютировал перед петербургской публикой балетом "Аполлон и Дафна", приведшим всех в восхищение своими прелестными танцами и живописными группами и поставленный через четыре дня на Эрмитажном театре. За "Аполлоном и Дафною" следовали балеты: "Фавн и Гамадриада", "Зефир и Флора" (с измененной и исправленной программой), "Роланд и Моргана", "Амур и Психея" (балет, поставленный в 1-ый раз по повелению императора Александра І на Эрмитажном театре по случаю приезда в Петербург прусского короля и королевы), "Лаура и Генрих". Помимо этого, по желанию императрицы Марии Феодоровны, Дидло неоднократно устраивал праздники в Павловске и Смольном монастыре.

Разные обстоятельства заставили Дидло в 1815-м году оставить службу в петербургском театре. Он отправился в Лондон, причем при переезде из Петербурга в Любек потерпел крушение, едва спасся и потерял программы всех своих балетов и музыки к ним. В Лондоне Дидло с громким успехом поставил балеты: "Деревянная нога", "Зефир и Флора" (с новой музыкой) и "Алина, королева Голкондская". Петербургская театральная Дирекция снова ангажировала Дидло, но, прежде чем, вернуться в Петербург, он посетил Париж. Здесь ему с большим трудом, при содействии бывшего в то время в Париже великого князя Константина Павловича, удалось в 1815-м году поставить на сцене Большой Опоры свой балет "Зефир и Флора". Одно из представлений этого балета посетили находившиеся тогда в Париже союзные монархи и Людовик ХVIIІ лично выразил свое удивление и восхищение великому хореографу. Первым балетом, данным Дидло по возвращении в Петербург, был "Ациз и Галатея" (в 1818-м году). За этим балетом Дидло поставил огромное число больших и малых балетов, среди которых назовем балет: "Венгерская хижина", выдержавший около 100 представлений, как по своему интересному содержанию и красоте, так и по выдающемуся исполнению главных ролей Огюстом и Колосовой; балет "Молодая островитянка", сочиненный и поставленный Дидло в три дня для бенефиса первого танцовщика Антонина; "Калиф Багдадский"; небольшой балет "Приключение на охоте", в котором начало 2-го акта изображает собою фламандскую сцену с находящейся в Эрмитаже картины Теньера; балет "Рауль де Крени" (дан в 1-й раз 5 марта 1819-го года в бенефисе Огюста, с Огюстом и Колосовой в главных ролях), который выдержал сряду 110 представлений, давая полные сборы; "Кавказский пленник", с содержанием, заимствованным из известной поэмы Пушкина и мн. друг. Кроме этого, Дидло сочинил и поставил массу различных дивертисментов, танцев для опер и маленьких балетов. Последним балетом, поставленным Дидло, был небольшой балет "Разрушенный Кумир" (дан в бенефис Истоминой), в котором отличалась Телешова младшая. После "Разрушенного Кумира" Дидло не ставил ничего нового, хотя у него было несколько уже готовых программ балетов, как, например: "Эней и Лавиния", "Взбалмошная голова и доброе сердце", "Проклятие отца" и т. д. Дидло оставался на русской балетной сцене до 1836-го года: личное недоразумение, происшедшее между тогдашним директором театров, князем Гагариным, и Дидло, заставило последнего подать в отставку и оставить службу. Желая поправить в более теплом климате свое здоровье, расстроенное различными неприятностями и бездействием, Дидло отправился в Киев, где и скончался после шестидневной болезни.

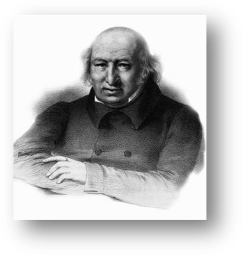
Своими балетами Дидло произвел целый переворот в современной ему хореографии, и ему весьма многим обязан русский балет тем высоким положением, которое он занимает в настоящее время. До приезда Дидло репертуар русского балета состоял, главным образом, из иностранных балетов, а балетную труппу Дирекция театров всегда старалась поддерживать дорогими иностранными танцовщиками и танцовщицами. Дидло старался избегать постановки чужих балетов, говоря, что только молодым ученикам простительно ставить балеты своих учителей; в то же время он объявил, что он из русских воспитанников и воспитанниц сделает первоклассные европейские таланты; и действительно, он создал целый ряд русских хореографических знаменитостей: Истомину, воспетую Пушкиным, Новицкую, Данилову, Никитину, Зубову, Телешову младшую, Агаравичеву, Шеликова, Глушковского, Суриганова, Шемаева и многих других. В течение многих лет во всех балетах петербургской сцены исполнителями являлись исключительно ученики Дидло (кроме одного только Антонина). Почти ежегодно Дидло сочинял два, а иногда даже три новых балета. В своих балетах Дидло всегда умел добиться гармоничности в сочетании пантомимы, мимики и пластики и, благодаря этому, способствовать цельности эстетического впечатления. В них мы находим замечательное разнообразие танцев и, параллельно с этим, музыки. Серьезные танцы в балетах Дидло исполнялись под музыку adagio с маршем; для главного лица балета Дидло всегда сочинял танцы плавные, с разными аттидюдами, и очень редко допускал в них антраша или легкие пируэты. Танцовщик demi-caractère танцевал под музыку andante-grazioso и allegro; его танцы были грациозны, гораздо живее танцев первого танцовщика, состояли из более мелких па и быстрых пируэтов и сопровождались совершенно иным положением корпуса и рук. Комический танцовщик танцевал под музыку allegro, делал главным образом, разного рода скачки, напр., воздушные скачки (tour en l'air), и совершенно иначе держал корпус и руки. Таким образом, каждый танцовщик давал зрителю совсем особый вид танцев. Внося в характер танцев бесконечное разнообразие, Дидло тщательно избегал тех внешних эффектов, которые могут произвести впечатление на неопытного зрителя, но не удовлетворяют требованиям истинно художественного вкуса. Доведя до совершенства балетную мимику, он выказывал поразительное искусство делать вполне ясным и осязательным для зрителя смысл своих балетов и сообщать им характер и настроение эпохи. Каждый танец, отвечая требованиям изящества и красоты, в то же время вполне соответствовал национальности и характеру изображаемого лица.

Вполне понимая всю важность строгого соответствия между музыкой и па танцев, Дидло всегда являлся соучастником композитора в сочинении музыки для балета: внимательно обдумав все главные сцены балета, он назначал композитору продолжительность музыки, ее тон, оркестровку, места усиления инструментовки и т. д., оставляя на его произвол мотив и мелодию. Помимо коренных преобразований во внутреннем духе и строе балета, Дидло произвел немало преобразований во внешней, обстановочной стороне дела: так, он отменил парики, французские кафтаны, башмаки с пряжками, фижмы, шиньоны, мушки и т. д.; ввел трико и газовые туники, удобств которых всеми было оценено, и которые вскоре вошли во всеобщее употребление; ввел невиданные до него воздушные полеты, нашедшие себе широкое распространение и усовершенствованные впоследствии многими машинистами, в том числе Тибо, Шредером и Бюри. Любя до фанатизма свое искусство, Дидло отдавал ему положительно все свое время: ежедневно, по окончании занятий в драматическом училище, он брался за сочинение балетов и пантомим или танцев для нового балета, передавал свои идеи и распоряжения композиторам и машинистам, составлял рисунки для костюмов и даже бутафорских вещей. "Чтобы быть хорошим балетмейстером," говорил Дидло: "надо употреблять большую часть своего времени на чтение исторических книг, извлекать из них сюжеты для будущих созданий и прилагать всевозможное старание об успехах своих учеников, чтобы они своими талантами могли украшать эти создания. Балетмейстер должен иметь также познания о нравах и обычаях разных народов и изучить их национальные наклонности и костюмы; иметь дар поэтический, чтобы излагать приятно свои мысли в программах. Он должен знать живопись и механику, чтобы уметь составлять в балетах разного рода живописные группы и удобнее объясняться с декоратором и машинистом; а музыка для балетмейстера самая необходимая вещь, как для сочинения балетов, так и для пособия капельмейстеру, пишущему для них музыку." И Дидло обладал всеми этими талантами и познаниями в высшей степени: он был разносторонне образованным человеком, прекрасным живописцем, поэтом и музыкантом. В то же время, при некоторой суровости характера и чрезвычайной вспыльчивости, он был человеком благороднейших правил, всегда готовым прийти на помощь ближнему и поступиться в его пользу своими личными интересами.

Наряду с тремя основными жанрами – драмой, оперой и балетом – видное место в русском театральном репертуаре занимали так называемые смешанные жанры, объединяющие различные виды сценического искусства. Эпоха романтизма усилила интерес к такого рода синтетическим спектаклям: большой популярностью пользовались различного типа мелодрамы, живые картины и пантомимы с музыкальным сопровождением, интермедии, водевили, дивертисменты с пением и танцами. Этому способствовал переходный характер русского театрального искусства начала XIX века, когда опера еще не утратила тесной связи с драматическим театром. Огромная доля участия во всех драматических постановках отводилась музыке. Без неё не обходилась ни трагедия, ни комедия, ни водевиль, ни чувственная мелодрама.

Наиболее существенную роль в развитии музыкального театра сыграли два жанра, противоположные по тематике: «трагедия на музыке» и водевиль.

«Трагедия на музыке» (или трагедия с музыкальным сопровождением) явилась важной подготовительной ступенью к созданию большой оперы героико-трагического плана. Именно в музыке к трагедиям русских драматургов – Катенина, Озерова и других – получали воплощение те высокие этические и философские темы, которых, естественно, не могла коснуться опера того времени, ограниченная рамками бытовых комедийных сюжетов. В общих принципах музыкальной драматургии такие «омузыкальненные» трагедии продолжали уже сложившуюся традицию трагической мелодрамы конца XVIII века, в частности, линию мелодрамы Фомина «Орфей». Как и в «Орфее», оркестровая музыка в трагедии служила средством воплощения основным драматических коллизий; как у Фомина, она обладала ярко выраженной симфоничностью: основное внимание уделялось увертюре и антрактам.

Особое значение в театральном репертуаре приобрел жанр водевиля – легкой комедии с пением и танцами. Родина водевиля – Франция. На русской сцене история водевиля берет свое начало с 1810 года, хотя отдельные элементы этого жанра (заключительные куплеты с припевом хора, исполняемые попеременно всеми действующими лицами в конце пьесы) входили в русскую комическую оперу еще в конце XVIII века. Родоначальником водевиля в русской литературе по праву считается известный драматург и театральный деятель ***Александр Александрович Шаховской***[[23]](#footnote-23) . Его многочисленные водевили, оригинальные, переводные и переделанные «на русские нравы», отличаются большим разнообразием тем и сюжетов. Однако успех водевиля вовсе не объясняется только его наивной привлекательностью. Наряду с пустыми и бессодержательными пьесами «дивертисментского» типа, которыми увеселяла себя петербургская аристократическая молодежь, на русской сцене появились талантливые, оригинальные произведения, продолжающие сатирическую линию русской комедии. Под видом невинного развлечения в водевиле нередко затрагивались важные темы современности и осуждались общественные пороки.

Александр Александрович

Шаховской

Большое значение на русской сцене приобретает жанр оперы-сказки. Внимание к сказочной тематике, проявившееся в конце XVIII века в творчестве писателей-просветителей, теперь усилилось и приобрело новое выражение. Эпоха раннего романтизма принесла с собой и новую трактовку народной сказки как отражения таинственного, непознанного волшебного мира, далекого от повседневной действительности. В оперном театре эти новые, романтические веяния проявились в жанре волшебных, феерических опер. Народная сказка являлась перед зрителем в пышном декоративном наряде. Сюжетом «волшебной оперы» служили чаще всего чудесные приключения героев в таинственном, заколдованном царстве; вокруг них шла борьба добра и зла, светлых и темных сил природы. С помощью покровителей – добрых волшебников – отважный герой благополучно выдерживал все испытания и выходил победителем из трудной борьбы. Оперу увенчивал торжественный апофеоз.

В сценическом оформлении «волшебных опер» преобладали яркие постановочные эффекты. Внезапные превращения, «чистые» смены декораций, причудливые эффекты освещения восхищали и поражали публику. Бури и грозы, картины мирной природы, волшебные полеты и фантастические танцы сменялись в пестром чередовании. Как и в романтическом балете, декоративные приемы не были внешним наслоением, а составляли важную композиционную основу спектакля. На рубеже XVIII – XIX веков они своеобразно проявлялись в немецком и австрийском зингшпиле, в комической французской опере типа опер Гретри и, наконец, в первых образцах русских сказочных опер.

В России опера-сказка была в полном смысле слова детищем XIX столетия. Она появилась в самом начале 1800 – х годов и с тех пор прошла огромный путь развития, вплоть до Глинкинского «Руслана» и опер Римского-Корсакова. Первые образцы сказочных опер не отличались особой оригинальностью. Однако они далеки от тех тяжеловесных и пышных сказочных аллегорий, которые ставились в XVIII веке при дворе Екатерины II. Это были красочные и увлекательные представления, основанные на сказочных сюжетах и рассчитанные на самую широкую публику. Характерные «авантюрные» сюжетные мотивы сближают их с популярными повестями о храбром Бове-королевиче, могучем витязе Еруслане. Такой характер носила первая русская «волшебная опера» с музыкой С.И. Давыдова – «Русалка».

Деятельность талантливого русского композитора С. Давыдова протекала в переломную для искусства России эпоху, на рубеже XVIII и XIX вв. Это был сложный период ломки старых классицистских традиций и зарождения новых тенденций сентиментализма и романтизма. Воспитанный па принципах классицизма, на музыке Б. Галуппи и Дж. Сарти, Давыдов, как чуткий художник, не мог пройти мимо новых веяний своего времени. Его творчество изобилует интересными поисками, тонким предвидением будущего, и в этом - его главная забота перед искусством.

Давыдов происходил из мелкопоместных черниговских дворян. В числе певчих, отобранных на Украине, он, музыкально одаренный мальчик, прибыл в Петербург в конце 1786 г. и стал учеником Певческой капеллы. В этой единственной в столице "музыкальной академии" Давыдов получил профессиональное образование. С 15 лет он сочинял духовную музыку.

Первые его опусы на духовные тексты исполнялись в концертах кагеллы, нередко в присутствии царствующих особ. По некоторым сведениям, Екатерина II хотела отправить Давыдова для усовершенствования композиторского мастерства в Италию. Но в это время в Россию прибыл известный итальянский композитор Джузеппе Сарти, и Давыдов был определен к нему в качестве пенсионера. Занятия с Сарти продолжались до 1802 г. вплоть до отъезда итальянского маэстро на родину.

Степан Иванович Давыдов

В годы тесного общения с учителем Давыдов вошел в круг петербургской художественной интеллигенции. Он бывал в доме Н. Львова, где собирались поэты и музыканты, подружился с Д. Бортнянским, с которым Давыдова связывала "искренняя и постоянная приязнь и взаимное уважение". В этот первый "учебный" период композитор работал в жанре духовного концерта, обнаружив блестящее владение формой и техникой хорового письма.

Но ярче всего талант Давыдова заблистал в театральной музыке. В 1800 г. он поступил на службу в Дирекцию императорских театров, заменив ушедшего из жизни Е. Фомина. По заказу двора Давыдов написал 2 балета - "Увенчанная благость" (1801) и "Жертвоприношение благодарности" (1802), прошедших с заметным успехом. А в следующем произведении - знаменитой опере "Русалка" - он прославился как один из создателей нового романтического жанра "волшебной", сказочной оперы. Это произведение, лучшее в творчестве композитора, по существу является большим театрализованным циклом, состоящим из четырех опер. Источником послужил зингшпиль австрийского композитора Ф. Кауэра на текст К. Генслера "Дунайская русалка" (1795).

Писатель и переводчик Н. Краснопольский сделал свой, русский вариант генслеровского либретто, он перенес действие с Дуная на Днепр и наделил героев древнеславянскими именами. В таком виде была поставлена в Петербурге первая часть оперы Кауэра под названием "Днепровская русалка". Давыдов выступил здесь как редактор партитуры и автор вставных номеров, усилив своей музыкой русский национальный характер спектакля. Опера имела грандиозный успех, это заставило либреттиста продолжить свою работу. Ровно через год на сцене появилась вторая часть кауэровского зингшпиля, переделанная тем же Краснопольским. В этой постановке Давыдов не участвовал, ибо в апреле 1804 г. был уволен со службы в театре. Его место занял К. Кавос, сочинивший вставные арии к опере. Однако Давыдов не оставлял мысли об опере, и в 1805 г. написал целиком музыку для третьей части тетралогии на либретто Краснопольского. Эта опера, совершенно самостоятельная по композиции и получившая новое название "Леста, днепровская русалка", явилась вершиной творчества композитора. Великолепный актерский ансамбль, роскошная постановка, балетные сцены, прекрасно поставленные балетмейстером А. Огюстом, яркая, колоритная музыка Давыдова - все способствовало огромному успеху "Лесты". В ней Давыдов нашел новые музыкально-драматургические решения и новые художественные средства, объединив 2 плана действия - реальный и фантастический. С волнующей силой передал он драму простой крестьянской девушки Лесты, ставшей повелительницей русалок, и ее возлюбленного, князя Видостана. Удалась ему и характеристика комического героя - слуги Тарабара. Охватив широкий диапазон чувств этого персонажа - от панического страха до безудержной радости, Давыдов заметно предвосхитил образ глинкинского Фарлафа. Во всех вокальных партиях композитор свободно пользуется музыкальной лексикой своей эпохи, обогащая оперный язык русскими народно-песенными интонациями и танцевальными ритмами. Интересны и оркестровые эпизоды - живописные картины природы (рассвета, грозы), яркие колористические находки в передаче "волшебного" пласта. Все эти новаторские черты сделали Лести Давыдова лучшей сказочной оперой того времени. Успех оперы способствовал возвращению Давыдова на службу в Театральную дирекцию. В 1807 г. он написал музыку к последней, четвертой части "Русалки" на самостоятельный текст А. Шаховского. Однако музыка ее полностью до нас не дошла. Это была последняя работа композитора в оперном жанре.

Наступившая грозная пора наполеоновских войн требовала иной, патриотической темы в искусстве, отражавшей общий подъем народного движения. Но эта героическая тематика в то время своего воплощения в опере еще не нашла. Ярче всего она проявилась в других жанрах - в "трагедии на музыке" и в народном дивертисменте. К "трагедии на музыке" обратился и Давыдов, сочинив хоры и антракты к трагедиям "Сумбека, или Падение царства Казанского" С. Глинки (1807), "Ирод и Мариамна" Г. Державина (1808), "Электра и Орест" А. Грузинцева (1809). В музыкальном воплощении героических образов Давыдов опирался на стиль К. В. Глюка, оставаясь на позициях классицизма. В 1810 г. последовало окончательное увольнение композитора со службы, и с тех пор его имя на несколько лет исчезает с театральных афиш. Лишь в 1814 г. Давыдов вновь выступает как автор сценической музыки, но уже в новом жанре дивертисмента. Эта работа развернулась в Москве, куда он переехал осенью 1814 г. После трагических событий 1812 г. в древней столице постепенно начинала оживляться художественная жизнь. Давыдов был принят на службу в Контору московского императорского театра в должность учителя музыки. Он воспитал выдающихся артистов, составивших славу московской оперной труппы, - Н. Репину, П. Булахова, А. Бантышева.

Давыдов создал музыку к нескольким популярным тогда дивертисментам: "Семик, или Гулянье в Марьиной роще" (1815), "Гулянье на Воробьевых горах" (1815), "Первое мая, или Гулянье в Сокольниках" (1816), "Праздник колонистов" (1823) и др. Лучшим из них явился спектакль "Семик, или Гулянье в Марьиной роще". Связанный с событиями Отечественной войны, он был выдержан полностью в народном духе.

Из дивертисмента "Первое мая, или Гулянье в Сокольниках" особой популярностью пользовались 2 песни: "Кабы завтра да ненастье" и "Среди долины ровныя", вошедшие в городской быт как народные. Давыдов оставил глубокий след в развитии русского музыкального искусства доглинкинского периода. Образованный музыкант, талантливый художник, творчество которого питалось русскими национальными истоками, он прокладывал путь к русской классике, во многом предвосхитив образный строй опер М. Глинки и А. Даргомыжского.

Творчество Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Дельвига и особенно Пушкина создало плодотворную почву для развития русского романса. Развиваясь в годы расцвета русской поэзии, романс чутко отображал её тематику, стилистическую эволюцию и образный строй. На примере Раннего романса можно с большой наглядностью проследить развитие поэтических жанров и смену литературных направлений того времени.

Как и в предшествующем столетии, вокальная лирика раннего XIX века отзывалась на эстетические потребности и запросы различных социальных групп. Романс «высшего», аристократического круга, романс дворянского салона средней руки, романс в кругах литературной интеллигенции и, наконец, песня-романс с широкой разночинной демократической среды – далеко не однородные явления. Русский романс, как и русская поэзия, развивался под воздействием передовых идей, питавших русскую культуру. Уже в первой четверти XIX века романсовая лирика прошла большой путь развития – от сентиментального романса, еще не порвавшего с традициями XVIII века до глубоких, психологически насыщенных произведений Алябьева.

В начале XIX века особенно широкую популярность приобрели романсы О.А. Козловского. Чутким и вдумчивым музыкантом проявил себя ***Алексей Дмитриевич Жилин*** (1767 – 1848).

Хотя Жилин пользовался в свое время большой известностью, полных и подробных биографических сведений о нем не сохранилось. Он происходил из русского дворянского рода. На шестом месяце жизни он навсегда лишился зрения. Еще в раннем детстве он выказывал большое влечение к музыке. Одаренный прекрасным музыкальным слухом и замечательной музыкальной памятью, он без всякого учителя научился прекрасно играть на рояле, а также на виолончели и скрипке.

В игре на рояле он обличал прекрасную технику. Концерты, которые Жилин давал в Петербурге и в Москве, проходили с большим успехом и вызывали сравнение его игры с игрою величайших артистов того времени. Музыкальные фантазии Жилина были по большей части печальны и трогательны. В 1810 г. была издана небольшая часть музыкальных сочинений Жилина, заключавшая в себе русские песни, польские, марши и т. д. Большой и продолжительной популярностью пользовался мелодичный, сентиментальный романс Жилина: "Мамотка, гилем нося, просил" (слова Мерзлякова), вставной номер в мелодраму Г. Ободовского "Велизарий". С 1816 г. Жилин состоял заведующим музыкальной частью в Петербургском институте слепых и получал там пенсию.

Огромное значение для развития русского романса имело творчество Пушкина. Поэзия Пушкина сразу обогатила русский романс и сделала его по-настоящему крупным явлением.

Знаменитая музыкальная ***семья Титовых*** выдвинула троих пионеров русского романса: Николая Алексеевича (1800—1875), Николая Сергеевича [1798—1843] и Михаила Алексеевича (1804— 1853). Начавшие появляться в 20-х годах романсы Н. А. Титова указывают на сформировавшиеся уже главные качества напевно-сентиментального романсного стиля, отделяющегося от песни, но еще не вполне индивидуализировавшегося. Романтически-мечтательные сюжеты всего лучше удавались Н. А. и Н. С. Титовым («Уединенная сосна», «Коварный друг», «Лампада», «К Морфею», «Мечта любви», «Под вечер, осенью ненастной», «Талисман»). Фактура романсов чрезвычайно проста, но в ней ценно несомненное присутствие желания создать в сопровождении соответствующий настроению и смыслу текста музыкальный фон. Таким образом, мы имеем здесь уже дело с несомненным романсным стилем — соединение голоса с окутывающей его инструментальной сферой. В связи с этим уже у Н. А. Титова и современных ему композиторов стали вырабатываться определенные «штампы» аккомпанемента, для элегий — одни, для романтических баллад — иные, для серенад, баркарол, колыбельных и молитв — третьи и т. д. Во вступительных наигрышах стали стремиться выразить некий общий тонус романса (мастерство Чайковского в этом отношении имело ряд трудоспособных предшественников). Танцевальные ритмоформулы (вальс — особенно, галоп, полонез, позднее полька) приспособляются тоже в качестве устойчивого обобщающего фактора. У Титовых все эти нарождающиеся навыки и приемы только еще вырабатываются, ощупью и осторожно, и не всегда технически ловко. Нередко, впрочем, можно встретить совмещение общеупотребительной окристаллизовавшейся формулы аккомпанемента с наивно-свежей фразировкой текста и наивной же мелодией.

Более уверенной рукой и уже со «штампованными» приемами и с общими местами сочиняют романсы Верстовский (знаменитая когда-то его «Черная шаль» не отличается свежестью изобретения) и Михаил Юрьевич Виельгорский (1788—1856). Как и его брат — виолончелист Матвей Юрьевич (1794—1866), Михаил Юрьевич был просвещеннейший для своего времени музыкант-дилетант, салон которого в 40-х годах был средоточием художественных интересов столицы (через этот салон прошли Берлиоз, Лист и Шуман). М. Ю. Виельгорский заметного вклада в русскую лирику не сделал: популярнейший его романс «Бывало» (текст Мятлева) в достаточной мере монотонно-сентиментален. Но как на нем, так и на Верстовском любопытно прослеживать ход и характер влияний: чем менее индивидуален композитор, тем в более «сыром» виде попадают в его ткань различные куски различной бытовавшей тогда музыки. В «Черной шали» Верстовского налицо уже романтический пафос и балладный возбужденный колорит.

Но самой крупной и выдающейся фигурой в области романса 20-х и 30-х годов был ***Александр Александрович Алябьев*** (1787— 1851). О его музыке было сообщено достаточно. По своему значению творчество его требует все большего и большего повышения в своем «ранге» и тщательного исследования; известная работа об Алябьеве Григория Тимофеева (М., 1912) не исчерпывает всего материала и не исследует музыкально-интонационного содержания в связи с его истоками.

***Варламов, Александр Егорович*** (1801—1848)—выдающийся преобразователь романсной мелодики — достигает умения компоновать плавные, округлые и гибкие линии. Мелодии Варламова «глубокого дыхания», разнообразны и пластичны, даже упруги и характерны. Это уже русская бытовая кантилена, достигающая плавности и протяженности напева («Красный сарафан») и последовательности его развертывания. Но при всем том Варламов неподвижнее и «туповатее» Алябьева. Его «реакции» на текст медлительнее и обобщеннее, чем нервная и подвижная «хватка» поэтического смысла Алябьевым. Таким образом, выигрыш в одной области уравновесился потерей в другом отношении. Декламационные элементы у обоих еще слабы и почти не дифференцировались.

***Гурилев, Александр Львович*** (1803—1858) пассивнее, мягче и ограниченнее в интонационном отношении, чем Алябьев и Варламов. Отпечаток красивой элегичности и лукавый юмор («Сарафанчик») присущи его лучшим романсам. Его романсы — песенны, в смысле очень удачного приспособления к чисто народным интонациям. Знаменитая же мелодия романса «Матушка-голубушка» (как и мелодия варламовского «Сарафана») является замечательным примером происшедшего слияния западноевропейской архитектоники развернутого периода с русской напевностью и широкоохватностью протяжной песни. Гурилев издал, кроме романсов, переложения русских песен (тип народной песни с сопровождением или в свободном пересказе).

Развитие инструментальной культуры первой трети XIX века характеризуется явным преобладанием камерности, проявляющейся и в творчестве, и в формах бытового музицирования. Искусство камерного исполнительства нашло плодотворную почву в условиях русского быта, когда увлечение музыкой начало захватывать все более широкие слои общества, когда, по словам М.Глинки, «неистовое музицирование» сделалось насущной потребностью образованной молодежи. Любительские музыкальные вечера, квартетные собрания, концерты в учебных заведениях и частных домах в немалой степени содействовали росту и процветанию камерного творчества, тогда как исполнение крупных симфонических произведений, естественно, было более сложной задачей.

На протяжении первой половины XIX века в русской музыке появилось немало камерных ансамблей самых разнообразных жанров. Среди них – струнные квартеты, сонаты для струнных смычковых или для духовых инструментов различного состава. Далеко не все эти произведения достигают подлинно профессионального уровня, однако лучшие из них прокладывают путь к созданию русской камерной классики, к произведениям Глинки, Чайковского, Бородина.

В русской камерной музыке первых десятилетий XIX века преобладают две основных тенденции: одна из них связана с разработкой национального, народно-песенного материала, другая характеризуется широким применением классических принципов, сложившихся на основе общеевропейских традиций.

Развитие первой тенденции находит наиболее полное выражение в излюбленном жанре вариаций, в то время как овладение методом общеевропейского классического инструментального стиля проявляется чаще всего в произведениях циклической формы – стольных сонатах и камерных ансамблях. В творчестве наиболее одаренных композиторов эти две тенденции находятся в тесном взаимодействии. Но в целом их известная разобщенность заметно ощущается в камерной музыке доглинкинского периода, так как задачи создания национальной художественной формы еще не могли найти в то время законченного и совершенного воплощения.

Многие произведения, возникшие на основе подлинных народных мелодий, носят открыто выраженный бытовой фольклорный характер.

Новые романтические тенденции, намечающиеся в творчестве композиторов старшего поколения, открыто проявились в русской фортепианной музыке. Творчество Алябьева, Есаулова[[24]](#footnote-24), Ласковского[[25]](#footnote-25), Гурилева в стилистическом отношении представляет новый этап. Значительно расширяется у них жанровый диапазон фортепианной музыки. Появляются типичные жанры романтической миниатюры – ноктюрн, баркарола, колыбельная, прелюдия, экспромт. Новую трактовку приобретают и более традиционные вариаций, танцевальных пьес. Характерный для эпохи романтизма процесс поэтизации бытового танца нашел своё отражение и в русской музыке. В лучших образцах фортепианной миниатюры танец утрачивает прикладное значение и приобретает утонченно-лирический облик (изящные вальсы Грибоедова). В тесном слиянии с вокальной, песенной традицией формировались такие ценные качества фортепианной школы, как выразительная напевность, мягкость, теплота лирического тона, щедрая мелодическая насыщенность фактуры и тематизма; в сфере же камерного ансамбля скрывались традиции блестящего виртуозного концертного стиля.

Особое место в творчестве старших современников Глинки занимала симфоническая музыка. Развитие крупных симфонических форм в первые десятилетия XIX века по-прежнему тесно связано с оперой, с театральной традицией. Однако оркестровая музыка по-своему убедительно отразила художественную эволюцию русского искусства той поры. В жанре программной увертюры к оперному или драматическому спектаклю русские композиторы сумели осуществить интересные, смелые замыслы.

Решающий поворот к романтизму совершился в творчестве ***Верстовского***. Алексей Николаевич Верстовский — Один из выдающихся представителей отечественного музыкального искусства первой половины XIX века. В историю русской культуры он вошел прежде всего как крупнейший композитор музыкального театра, выразитель яркого и самостоятельного направления, связанного с созданием романтической оперы. Верстовский прославился также как автор многочисленных романсов, кантат, музыки к водевилям, драматическим спектаклям, духовной музыки. Многогранная музыкальная деятельность Верстовского принесла ему высокое общественное признание.

А. Н. Верстовский родился 18 февраля 1799 года в имении Селиверстове Тамбовской губернии. Условия, в которых воспитывался будущий композитор, были исключительно благоприятными для развития его музыкального дарования. В доме Верстовских царила атмосфера поклонения искусству и, прежде всего, музыке. Музыка оркестровая и камерная часто звучала в домашних концертах. В качестве исполнителей выступали все члены семьи. Будущий автор «Аскольдовой могилы» в восьмилетнем возрасте начинает выступать как пианист, а в десять лет он уже солирует в открытых концертах, и о нем пишут как о талантливом музыканте.

В 1816 году Верстовский поступает в Петербургский институт инженеров путей сообщения. Но музыка по-прежнему влечет его. Он берет уроки фортепиано у известного в ту пору композитора и пианиста Дж. Фильда, одновременно занимается скрипкой под руководством Бёма и Маурера. Вторая неистребимая страсть — театр, с которым Верстовского породнили друзья — литераторы, драматурги, композиторы. Влюбленный в театр, со свойственной ему кипучей энергией Верстовский пробует свои силы как переводчик, актер, композитор. В 1819 году с большим успехом ставится водевиль А. А. Шаховского с музыкой Верстовского «Бабушкины попугаи». Отныне Верстовский очень популярен в светских кругах как талантливый музыкант-любитель. Ему всего двадцать лет.

Алексей Николаевич

Верстовский

По окончании института перед ним открывается блестящая карьера служащего в департаменте. Но Верстовский принимает серьезное решение, в корне изменившее его судьбу: он отказывается от службы чиновника и посвящает себя профессиональному служению искусству. С этим решением связан переезд композитора в Москву (1823). Здесь он входит в московский литературно-театральный мир и вскоре занимает . в нем видное положение. Узы дружбы связывают его с М. Н. Загоскиным, А. И. Писаревым, С. Т. Аксаковым, С. П. Шевыревым. В круг его знакомых входят Грибоедов, Пушкин, Жуковский, Одоевский. Результатом творческого содружества явилось создание многих романсов и очень популярных в то время водевилей: «Кто брат, кто сестра» (на текст Грибоедова и Вяземского); «Два заики», «Средство выдавать дочерей замуж», «Учитель и ученики», «Хлопотун» (на тексты Писарева).

Поистине восхищает страстная преданность Верстовского искусству, его готовность самозабвенно служить ему. Он занимается делами театра как композитор, режиссер, организатор оперной труппы. Его композиторские устремления во многом определяет позиция литературного кружка, членом которого он является. В этом кружке, возглавляемом писателями М. Н. Загоскиным и С. Т. Аксаковым, уделялось большое внимание изучению истории и культуры древней Руси с ее богатыми музыкально-поэтическими традициями. И для Верстовекого мир старинных легенд и сказаний полон особой притягательной силы. Его он воспевает в своих операх «Вадим» (1828), «Аскольдова могила» (1835), «Громобой» (1857). Эти произведения свидетельствуют об отличном знании автором законов музыкального театра, о его способности создавать запоминающиеся образы героев и картины народного быта. Характерно, что театральность мышления Верстовского проявилась не только в операх, но и в камерной вокальной музыке: исполнение своих романсов, баллад композитор нередко мыслил в костюмах, декорациях и световом оформлении.

Музыка Верстовского чутко отразила богатство интонационного словаря своего времени. В творчестве композитора преломились особенности самых разнообразных видов русской народной песни, особенно, городской. Композитор свободно владел также мелодическим богатством, польского, цыганского и испанского фольклора, что, наряду с использованием музыкальной декламации, существенно обогатило его музыкальный язык.

Велика роль Верстовского как педагога и воспитателя музыкально-театральных кадров. По его инициативе при дирекции московских театров были открыты музыкальные классы, в которых обучались оркестровые музыканты. Он активно способствовал улучшению работы театральной школы, много сил отдавал подбору и воспитанию актерской труппы. Тридцать пять лет своей жизни Верстовский работал не только для театра, но и в театре. Это время в истории театра часто называют эпохой Верстовского.

Алексей Верстовский умер 5 (17) ноября 1862 в Москве. Похоронен на Ваганьковском кладбище в Москве

Совершенно иной сравнительно с XVIII веком стала общественная роль художника. Он перестал быть в представлении «сильных мира всего» ремесленником, простым исполнителем заказов и воли заказчика. Романтический художник был окружен легендами; его облик представлялся современникам в ореоле вдохновения; он приобретал новые общественные права, утверждался в понимании самоценности своей личности. Живопись становилась средством борьбы, нравственного воспитания.

Живопись получила возможность развивать романтическую концепцию, поскольку была близка к ней по своим внутренним свойствам. И живопись, и графика открыли новые возможности именно в романтическом движении. Они быстро вырвались из классицистского плена и устремились к новым берегам, постепенно завоевывая всё более важные и устойчивые позиции в общей системе видов искусства. К середине века живопись можно считать уже бесспорно ведущим звеном.

Скульптуре не суждено было достичь таких высот, и всё же романтическое движение принесло в ней некоторые плоды.

Особое место среди скульпторов первой половины XIX века занимает ***Федор Петрович Толстой***. Один из интереснейших и своеобразнейших художников первой половины XIX века — родился в 1783 году в Петербурге в семье начальника Кригс-комиссариата и по обычаям того времени был сразу записан сержантом в Преображенский полк. Родители, мечтая видеть сына военным, отдали мальчика в полоцкое Иезуитское училище, а затем в Морской корпус.

Художественные способности юноши обнаружились очень рано. Занимаясь в корпусе, Ф. П. Толстой в качестве вольнослушателя начал посещать Петербургскую Академию художеств. Постепенно зрело желание стать профессиональным художником, но для этого необходимо было подать в отставку, отказаться от военной карьеры, приготовиться к гневу родителей, семьи, разрыву с родственниками, знакомыми. Только беспредельная любовь к искусству, мужество позволили решиться на такой поступок. В 1804 году он подал в отставку. Для молодого художника началась жизнь, полная лишений и трудностей.

Федор Петрович Толстой.

**Летящая Душенька**

В Академии художеств Толстой обучался скульптуре у профессора И. П. Прокофьева, здесь же он подружился с О. А. Кипренским, советами которого руководствовался в рисовании гипсов.

Художник с увлечением копирует античные статуи, изучает древнюю историю, нравы и обычаи людей далекого прошлого. Искренняя и глубокая любовь к античному искусству, зародившаяся еще в юности, в дальнейшем пройдет через весь его творческий путь. Исключительным талантом и трудолюбием Толстой быстро добивается успехов. Первые работы художника — рисунки и барельефы на античные темы. Так, в 1806 году он исполнил рисунки «Доверие Александра Македонского врачу Филиппу», «Суд Париса», «Борьба Геракла» и другие. За восковой барельеф «Триумфальный въезд Александра Македонского в Вавилон» (1809, Гос. Эрмитаж) Ф. П. Толстой избирается почетным членом Академии художеств.

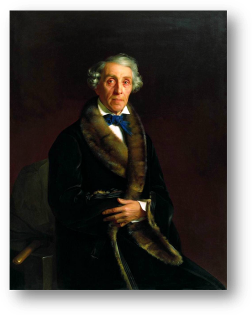
Медальерное дело, скульптура и графика, а позднее живопись и декорационное искусство — почти в каждой области художественного творчества проявил себя этот самобытный и яркий мастер. Его ранние работы, горельефы из розового воска — «Мальчик под покрывалом», «Купающиеся дети» (оба 1808—1809, Калининская областная картинная галерея), «Душенька» (1808—1809, Гос. Эрмитаж) — свидетельствуют о большом профессионализме. Красотой линий, плавностью очертаний, мягкостью и выразительностью лепки отличается фигура Душеньки. Знание натуры, великолепное владение секретами восковой техники отмечали современники в его горельефах.

Совершенно особое место в творчестве раннего периода занимают восковые портреты — небольшие по размерам профильные изображения, выполненные в невысоком рельефе из светлого, желтого и розового воска на черной доске или стекле. Если в ранних портретных барельефах скульптор стремится к выражению напряженной внутренней жизни своих персонажей (портрет А. Ф. Дудиной, портреты братьев), то в поздних он идет по линии обобщения и типизации образов, проявляя большую свободу в использовании художественных средств (портреты К. А. Леберехта, П. А. Толстого и др.).

Начало работы художника как медальера связано целиком с Петербургским Монетным двором, куда в 1810 году он получил назначение. Медаль, по его мнению, должна быть ясной и доходчивой, «чтобы каждый мог понять сразу, по какому поводу она выбита».

«Сочинение поручаемых мне медалей, — писал Ф. П. Толстой, — я полагал производить в античном греческом виде, как лучшем в изящных искусствах, строго соблюдая верность обычаев, костюмов, местности и страны того времени и тех лиц, при которых совершилось долженствующее быть изображенным на медали известное событие...»

В 1809 году появляется первая медаль «В память просветительной деятельности Чацкого», исполненная в лучших традициях классицизма, а в 1813—1817 годах — медали, среди которых и наградная медаль воспитанникам Академии художеств. Все они отличаются классической строгостью композиции, красотой контуров, плавностью ритмов и точностью рисунка. Долго и упорно работая в области медальерного искусства, Толстой создал учение о том, «чему и как должен учиться тот, кто желает быть художником-медальером, а не медальером-мастеровым».

Подлинную славу и известность художник снискал после создания серии медальонов на темы Отечественной войны 1812 года. «Я русский и горжусь сим именем, — писал Ф. П. Толстой в дни Отечественной войны, — желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить ее... я дерзнул на предприятие, которое затруднило бы и величайшего художника. Но неслыханная доселе слава наших дней... может и посредственный талант так одушевить, что он вниидет во врата грядущих времен... я решился передать потомкам слабые оттенки чувств, меня исполнявших, пожелал сказать им, что в наше время каждый думал так, как я, и каждый был счастлив, нося имя русского».

Важно отметить, что эту работу, продолжавшуюся более двадцати лет, художник делал не по заказу или просьбе высокопоставленных лиц, а исключительно из искренних патриотических побуждений. Знаменитейшие военные действия он увековечил не портретами генералов, а фигурами, символически изображающими русское войско и народное ополчение. Он тщательно изучил подробности сражений, читал записи военных специалистов, беседовал с ветеранами войны. Сохранившиеся рисунки и эскизы дают. возможность проследить творческий процесс работы над каждой композицией и убеждают в том, что лаконизм и выразительность художественного языка достигнуты художником ценой больших исканий, настойчивым и упорным трудом. Ему удалось добиться того, что «всякий, смотря на готовую медаль, мог узнать, не прибегая к подписи, на какой случай она выбита».

Граф Федор Петрович Толстой

Медальоны Толстого очень разнообразны по сюжетам и решениям. Основное место в них занимают крупнейшие битвы и сражения Отечественной войны. Сама действительность определяла характер сюжетов и композиций медальонов, давала направление творческой мысли художника. Глубокая и тесная связь с реальной жизнью наполняла работы Толстого взволнованным и искренним чувством.

Медальоны Толстого приобрели широкую известность не только в России, но и за границей. Он был избран членом почти всех европейских академий художеств. Расцвет творчества художника совпал с периодом его наиболее интенсивной политической и гражданской деятельности. Подобно многим передовым людям своего времени, Толстой мечтал о широких преобразованиях, об изменении социальных порядков. В 1816 году он был вовлечен в движение масонов, позднее участвовал в организации так называемых «ланкастерских школ», целью которых было распространение грамотности среди населения.

Общественная деятельность подготовила Толстого к вступлению в 1818 году в тайное общество — Союз Благоденствия, где он был не рядовым участником, а одним из руководителей — председателем Коренного Совета. Толстой не пошел до конца за декабристами, однако сохранил свои убеждения, смелость и широту взглядов. Об этом свидетельствуют поданные Николаю 1 в 1826 году две записки Толстого, в которых он мужественно выступает в защиту достоинства человеческой личности, обрушивается с резкой критикой бессмысленной муштры и палочной дисциплины в армии, гневно осуждает крепостное право и бюрократический произвол. Художник принимал самое активное участие в освобождении Т. Г. Шевченко, добиваясь его амнистии.

Напряженная общественная деятельность не помешала художнику заниматься любимым искусством. В 1816 году он исполнил из воска четыре барельефа к «Одиссее» Гомера. Эти барельефы представляют наиболее ценную часть скульптурного наследия художника. Тонкое понимание и знание античности, глубокое проникновение в мир пленившей его древнегреческой жизни помогли художнику воскресить страницы далекой истории во всем поэтическом очаровании и жизненной убедительности.

Федор Петрович Толстой.

Ваза с медальонами

Помимо медальонов и барельефов, Толстой создал несколько скульптур. В 1822 году мастером была выполнена «Голова Морфея», в 1839 году «Бюст Николая I» , в 1848 году «Голова Христа». В 1849 году за заслуги в области скульптуры Совет Академии художеств утвердил его в должности профессора.

Большое место в творческом наследии художника занимают и иллюстрации к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька». Тринадцать лет продолжалась работа над рисунками, по которым впоследствии были созданы резцовые гравюры. В этих листах проявилось блестящее мастерство Толстого в использовании линии, характерное для всего творчества художника. Линия, контур явились для него основным средством художественной выразительности. В его руках линия упруга, точна, она то усиливается, то приближается и исчезает, создается полнейшее ощущение объемности, материальности фигур и предметов. Различный характер линий дает художнику возможность с предельным лаконизмом решать пластические и пространственные задачи.

Иллюстрации Ф. П. Толстого к «Душеньке» — венец графического мастерства художника. В них отразились лучшие стороны его рисовального искусства — виртуозность и точность рисунка, легкость линейных ритмов и их музыкальность, красота контуров.

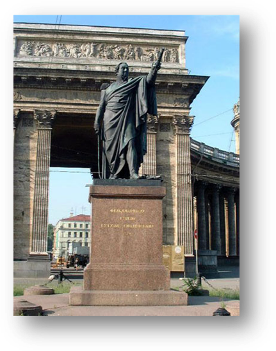
Толстой известен также как сочинитель балетов и опер, как художник-декоратор. В 1838 году он выполнил декорации, эскизы театральных костюмов и большое количество рисунков, фиксирующих различные танцевальные па, к балету «Эолова арфа», а в 1848 году — к балету «Эхо».

Скульптуру, медальерное дело и графику Толстой считал самым важным своим занятием. Им он отдавал все творческие силы и время. В редкие свободные от основной работы часы художник вырезал из черной бумаги различные силуэты. Независимый от официальных господствующих вкусов, не связанный требованиями заказчиков и Академии, Толстой выполнял силуэты для себя и своих друзей. Здесь особенно ярко сказались его реалистические устремления, интерес к окружающей жизни. Написал Толстой и несколько картин: "Семейный портрет", "За шитьем. В комнатах" , "Варвик" (1853, не сохранилась) и "Вид чади Марковиль в Финляндии" .

Борис Иванович Орловский.

**Фавн и вакханка**

Умер Федор Петрович Толстой 13 апреля 1873 года в возрасте девяноста лет. Большую, наполненную трудом жизнь прожил этот замечательный художник. Он оставил о себе яркую память. Его произведения, созданные более ста лет назад, живут и в наше время, радуя зрителей замечательным мастерством.

К числу мастеров, испробовавших творческие возможности романтического пути, принадлежит такой бесспорно талантливый скульптор, как ***Б.И. Орловский*** (1792 – 1838). Борис Иванович Смирнов (1793-1837), прозванный Орловским, по месту рождения в Орловской губернии (село Большое Столбецкое) был сыном крепостного. В 1801 году семью Смирновых продали "без земли, на своз" тульскому помещику Шатилову и перевезли в Тульскую губернию. Когда Орловскому исполнилось пятнадцать лет, Шатилов отправил его в Москву для обучения ремеслу мраморщика у итальянца С. П. Кампиони. В мастерской Кампиони Орловский научился, по его выражению, рубить мрамор, "что яблоко резать". По истечении срока контракта он переехал в Петербург и поступил на службу к ваятелю и торговцу разными скульптурными изделиями П. Трискорни. По ходатайству скульптора Мартоса, высоко оценившего талант Орловского, он был принят в 1822 году в Петербургскую Академию художеств и тогда же получил вольную. Спустя несколько месяцев молодого скульптора командировали в Рим для обучения у знаменитого Торвальдсена.

Борис Иванович Орловский.

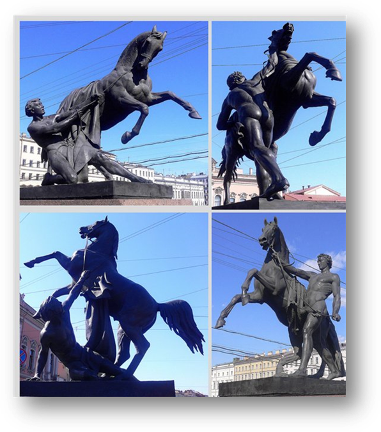
**Памятник Кутузову в Петербурге**

Орловский пробыл в мастерской Торвальдсена шесть лет и приобрел прекрасные профессиональные навыки. Его ранние работы были отмечены присущим классицизму подражанием античности и проникнуты интимным элегическим настроением ("Парис", "Сатир с цевницей", обе 1824 г., "Сатир и вакханка", 1826-1828 гг.). По возвращении на родину Орловский в 1831 году представил в Академию художеств группу "Ян Усмарь", изображающую подвиг легендарного русского богатыря времен Киевской Руси.

Скульптурная группа "Ян Усмарь" была знаменательным явлением в русской пластике. В этом произведении Орловский, взявшись за воплощение национальной героической темы, наметил пути отхода от традиции классицизма. В образе Усмаря не было той холодной торжественности и величавости, которая зачастую присуща персонажам академического искусства. Это был живой человек, а не условный "античный атлет". Вся фигура его выражала внутреннюю взволнованность, сильное физическое напряжение.

Реалистическая направленность творчества Орловского особенно ярко проявилась в его основных произведениях - памятниках фельдмаршалам М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли, установленным перед Казанским собором в Петербурге. Работа над памятниками полководцам 1812 года оставалась в центре внимания Орловского до самой его кончины. Первые эскизы статуй были сделаны в 1829 году, а торжественное открытие готовых памятников состоялось уже после смерти скульптора, 25 декабря 1837 года. Эти памятники соединяли в себе стремление к исторической и жизненной правде. Будучи совершенно самостоятельными, они в то же время идейно-композиционно связаны друг с другом. В образах Барклая и Кутузова скульптором представлено начало и завершение Отечественной войны 1812 года. "Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов", - писал Пушкин. В статуе Барклая Орловский, изображая "вождя несчастливого" (как называл Барклая Пушкин), пытался передать состояние сосредоточенности, тревоги человека, не доведшего до конца свою миссию. Более удалась Орловскому статуя Кутузова. Эффектно задрапированная плащом фигура фельдмаршала полна энергии. Портретное сходство соблюдено с большой точностью. Чувство уверенности, горделивая осанка победителя отвечают представлениям о великом полководце. Мастерство Орловского сказалось и в том, что ему удалось достигнуть органической связи статуй с архитектурой. Оба памятника были поставлены на фоне порталов полукруглой колоннады Казанского собора и как бы замыкали ее разворот. В последние годы жизни Орловский выполнил бронзовую фигуру ангела (1831-1834), венчающую Александровскую колонну на Дворцовой площади в Петербурге. Следующей работой Орловского было скульптурное оформление Триумфальных Московских ворот (1834-1836, открыты в 1838 г.), построенных архитектором В. П. Стасовым в Петербурге в память победоносной русско-турецкой войны 1828 года.

Последовательную утрату монументализма можно наблюдать в творчестве другого знаменитого скульптора – ***Петра Карловича Клодта*** (1805 – 1867). Замечательный русский скульптор Петр Карлович Клодт родился в Петербурге. Отец его, генерал-майор, увлекался рисованием, мастерски вырезал из бумаги анималистические фигурки. Это увлечение передалось сыну. Учась в Петербургском артиллерийском училище, юноша мало занимался инженерным делом, весь досуг отдавая рисованию карандашом и пером. Уже через полгода после окончания училища он спешит выйти в отставку и в 1830 году становится вольнослушателем Академии художеств...

Основательное знакомство с литейным делом позволяет ему поступить в мастерскую прославленного литейщика В. П. Екимова, так называемый Литейный дом. Руководивший отливкой чуть ли не всех знаменитых памятников начала XIX столетия, Екимов не скрыл от талантливого ученика секретов своего мастерства, под его руководством Клодт блестяще освоил технику художественного литья.

Петр Карлович Клодт.

**Укрощение коня. Скульптурная группа на Аничковом мосту в Петербурге**

После кончины Екимова (1838) Клодт возглавляет работу над важными правительственными заказами: для Зимнего дворца отливает по собственным эскизам две конных группы, здесь же, в Литейном доме, изготавливаются и барельефы строящегося Исаакиевского собора.

Работа увенчалась успехом - тридцати трех лет Клодт уже академик, заведующий академической литейной, человек широко известный, совмещавший в одном лице скульптора и литейщика-профессионала. О нем рассказывают легенды: в рабочей блузе, засучив рукава, барон фон Клодт встречает у себя в мастерской "сливки" общества, членов династии... Его быт отличается простотой и демократизмом, трудолюбие не знает пределов.

В поразительно короткий срок, за один год (1839-1840), было создано наиболее прославленное произведение Клодта - скульптурная группа "Укротители коней". Первая отливка была подарена прусскому королю (она установлена на Берлинской дворцовой площади), вторая украсила Королевскую в Неаполе, наконец в 1850 году конные группы Клодта составили известный ансамбль на Аничковом мосту в Петербурге. Эта работа наряду с "Медным всадником" Фальконе - одно из наиболее популярных скульптурных произведений в России. Художественные особенности композиций - острая динамика, экспрессия, оригинальное развитие темы в сочетании с гармоническим рановесием и строжайшей выдержанностью пропорций, наконец высокое качество исполнения - ювелирная точность отливки, - принесли автору мировую славу. Клодта избирают членом нескольких академий: Парижской, Берлинской, Римской. Памятники, отлитые под его руководством, украшают не только столицу, но и провинциальные города.

В 1853 году скульптор начинает новую работу для Петербурга - памятник Крылову, ставший самым глубоким, самым проникновенным произведением Клодта. Памятник "уютен", интимен, но нигде не перейдена грань, образ баснописца свободен от той банальной анекдотичности, которая подчас сопровождала его имя. Пьедестал украшают изображения персонажей популярных басен. Интересно, что всех животных скульптор лепил с натуры, мастерская его, по воспоминаниям современников, во время этой работы напоминала зверинец... Памятник органически вписался в пейзаж Летнего сада.

Другая оригинальная работа Клодта - гигантский конный памятник Николаю Первому в Петербурге (1859). К сожалению, его замысел вступает в противоречие с помпезным пьедесталом работы Монферрана, украшенными официозными барельефами работы Пименова и Рамазанова.

Памятник Николаю I - одна из позднейших скульптур Клодта; не выдержав конкуренции с частными петербургскими заводами, Литейный дом вскоре закрылся.

Творчество Клодта - последняя вершина в развитии русской классической скульптуры; новые горизонты для нее открылись несколько десятилетий спустя – на рубеже XIX-XX веков.

Если архитектура и скульптура угасали вместе с классицизмом, то живопись, напротив, по мере того, как классицизм все более старел и умирал, все более расцветала, утверждая себя на новых путях художественного движения. Всё больший вес приобретала национальная историческая тематика. Один из самых известных исторических живописцев начала XIX столетия Андрей Иванов чаще всего посвящал свои произведения героям из древней истории России – Мстиславу Удалому, победившему в единоборстве половецкого князя Редедю, или молодому киевлянину, пробравшемуся с риском для жизни сквозь половецкую осаду, чтобы вызвать подмогу осажденному Киеву. Другой художник начала XIX века Дмитрий Иванов посвятил свою картину Марфе Посаднице[[26]](#footnote-26), которая в представлении передовых людей XIX века была последовательным борцом за новгородскую вольницу. Исторические персонажи во всех этих произведениях выступали как подлинные герои. Их подвиги должны были служить поводом для сопоставления истории с современностью, которая требовала героических поступков в то напряженное время. Иногда даже события недавних лет – например, расстрел французскими войсками так называемых поджигателей в Москве в 1812 г. – становились сюжетами для исторических живописцев и даже задавались в качестве программ в Академии художеств.

И тем не менее историческая живопись в чем-то существенном не продвинулась вперед по сравнению с мастерами конца XVIII века. Более того, в ней усилились моменты внешней театрализации действия, условность жестов, сухость и академичность рисунка, холодность и абстрактность цветовых решений.

Особенно отчетливо видно отставание академического исторического жанра с точки зрения исторической позиции от успехов тех художников, которые прокладывали новые пути. С первых же шагов новая русская живопись XIX века связала свою судьбу с романтизмом.

Одним из художников, стоявших у истоков художественного искусства XIX века был ***Орест Адамович Кипренский*** (1782 – 1836). Орест Адамович Кипренский - незаконный сын помещика А. С. Дьяконова - воспитывался в семье приемного отца, А. К. Швальбе. В 1788 году, под фамилией Кипрейский (позже измененной), он был зачислен в Воспитательное училище при Академии художеств. Курс обучения закончил в 1803 году и был оставлен пенсионером на три года, потом еще на три. За это время он написал ряд работ и среди них "Портрет А. Швальбе" (1804), в котором показал себя талантливым портретистом, последователем Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и Владимира Боровиковского и притом представителем нового, романтического направления.

В следующие годы Кипренский исполнил несколько превосходных портретов, упрочивших его известность на этом поприще, - Е. П. Ростопчиной, А. А. Челищева, В. А. Перовского и др. Высшим его достижением стал знаменитый портрет "Е. В. Давыдова" (1809). Все еще не установлено, кто изображен на нем: Евдоким, Евграф или, как долго считалось, Денис Давыдов - поэт и будущий герой-партизан 1812 года, но это не так уж существенно, потому что в романтически приподнятом образе были воплощены черты целого поколения, которому предстояло вскоре совершить воинский подвиг. АХ за представленные Кипренским портреты присвоила ему звание академика (1812). Грянувшая война с Наполеоном побудила художника снова взяться за портреты, но теперь в большинстве своем не живописные, а карандашные: он словно спешил увековечить своих современников. Сложившаяся серия образовала своеобразный групповой портрет русского общества в то героическое время. Здесь преобладали изображения военных из окружения художника - А. П. Бакунина, М. П. Ланского, А. Р. Томилова, Е. И. Чаплица, П. А. Оленина (все 1813) и др.; позже к ним прибавились изображения деятелей искусства - Н. А. Оленина (1813), Н. И. Уткина (1814), К. Н. Батюшкова (1815). Итог этому вдохновенному труду подвели два отличных живописных портрета 1816 года - Василия Жуковского и С. С. Уварова. Кипренский стал знаменит и почитаем. Его даже называли "российским Вандиком" (то есть Ван Дейком); но он не был вполне удовлетворен успехом.

Орест Адамович Кипренский.

Дмитрий Донской на Куликовом поле

На судьбе Кипренского роковым образом сказалось заблуждение, которое он питал относительно своего творчества. Этот замечательный, прирожденный портретист занимался портретной живописью в основном для заработка, а подлинным своим призванием считал историческую живопись и все время порывался писать значительные сюжетные произведения, которые должны были обессмертить его. Вот почему, едва в Европе наступил мир, он, пользуясь своим правом на заграничное пенсионерство, отправился в Италию с твердым намерением создать наконец большую картину. Сначала он избрал сюжет "Аполлон, поражающий Пифона" - аллегорию победы Александра I над Наполеоном, но к работе толком не приступил; потом написал "Анакреонову гробницу" и без всякого успеха показал ее на выставке в Риме. Портреты, и среди них такие жемчужины, как портреты С. С. Щербатовой (1819) и А. М. Голицына (ок. 1819), по-прежнему получались у него несравненно лучше; они-то и продолжали приносить ему признание - столь высокое, что в 1820 году ему был даже заказан автопортрет для галереи Уффици во Флоренции. Его затянувшееся пенсионерство (дважды продленное) наконец завершилось, и в начале 1822 года художнику пришлось покинуть Италию. Домой он добирался долго, по пути задержался в Мариенбаде, где общался с Гёте и дважды рисовал его. Последней его зарубежной работой был начатый, очевидно, в Милане и законченный в Париже портрет Е. С. Авдулиной (1822) - изысканный и тонкий, но настораживающий отсутствием теплоты, живого контакта с моделью, столь свойственных прежним произведениям художника.

В Петербурге, куда Кипренский добрался лишь к лету 1823 года, его встретили неожиданно холодно. Не последнюю роль в том сыграли распространяемые недоброжелателями (а он их умел наживать) слухи о двух историях, омрачивших конец его пребывания в Риме. Первая была связана с подозрениями в убийстве натурщицы, а вторая - с позировавшей ему десятилетней девочкой Мариуччей, к которой он необычайно привязался и проявлял о ней исключительную заботу. Все же главная причина заключалась в том, что вкусы публики успели сильно перемениться. Пытаясь поправить положение, художник принялся за большую картину - давно заброшенного им "Аполлона, поражающего Пифона" - и закончил работу в 1825 году; но снова не произвел желаемого впечатления. В портретах же он по-прежнему блистал мастерством, однако они получались холодно-отчужденными. Среди них было лишь два счастливых исключения. Первое - замечательный портрет А. С. Пушкина (1827), с редкой силой передающий замкнутость поэта в собственном мире вдохновения и одиночество высокой души в окружающем суетном мире (то, что оставалось сокровенным для романтически настроенного художника). Второе - автопортрет, исполненный год спустя, удивительный по беспощадной откровенности, с которой художник вглядывался в себя - постаревшего и немного жалкого.

В 1828 году Кипренский снова отправился в Италию - это было бесполезное бегство от самого себя. Его прежний успех и здесь был позабыт, к тому же в Риме уже несколько лет блистал Карл Брюллов, оттеснивший соперников. Все еще веря в свое призвание исторического живописца, Кипренский вздумал привлечь к себе внимание картиной "Тибуртинская сивилла, предсказывающая падение мессии Августу" и потерпел неудачу. Более интересными были у него две картины 1831 года: "Девушка с плодами" и "Читатели газет в Неаполе" - в сущности, портреты, хотя и не поименованные. Впрочем, и они не стали событием. Кипренский получал все меньше заказов и начал испытывать нужду. Он объездил пол-Италии, много работал, исполнил хорошие портреты, в том числе Б. Торвальдсена и Ф. А. Голицына (оба 1833), но и в них не приблизился к прежним достижениям. Соревнуясь с Брюлловым, он попытался написать большой парадный портрет - и не справился с ним: этот эффектный жанр не соответствовал его возможностям, а силы художника уже иссякали.

В начале 1836 года он наконец сумел заработать такую сумму, которая позволила ему расплатиться с кредиторами и осуществить давно принятое решение - жениться на Мариучче (Анне-Марии Фалькуччи). Для этого ему пришлось в июне 1836 года принять католичество, и в июле он обвенчался без огласки. Не известно, обрел ли он желанный покой. Некоторые современники вспоминали, что он ссорился с молодой женой и жестоко пил, другие об этом умалчивают. Все равно жизнь его подошла к концу: он простудился, заболел воспалением легких и скончался через четыре месяца после свадьбы. Спустя еще несколько месяцев на свет появилась его дочь, Клотильда Кипренская, но след ее безнадежно затерялся.

Кипренский был не одинок. К формам романтического портрета обращался и последователь романтизма ***А.О. Орловский*** (1777 – 1832). Александр Осипович Орловский родился в обеспеченной польской семье. Отец его содержал корчму в провинциальном городке Седлеце, где мальчика и его первые талантливые рисунки увидела княгиня Изабелла Чарторижская. Покровительствуя незаурядному дарованию, она отправила Орловского (ок. 1793) на обучение в варшавскую мастерскую художника Я.-П. Норблина, бывшего придворным живописцем князей Чарторижских. Ранний, варшавский период творчества художника отмечен интересом к освободительной войне польского народа, вылившейся в восстание под предводительствомТ. Костюшко. Существуют зарисовки Орловского, запечатлевшие эпизоды этого события ("На бивуаке", "Группа солдат Костюшко в лагере", "Битва под Рацлавицами", все 1798, и др.). В 1802 г. художник приехал в Петербург, где и прожил до конца жизни. Вначале судьба была к нему благосклонна. Покровительство А. Чарторижского, близкого к императору Александру I, способствовало тому, что Орловский оказался на службе у великого князя Константина Павловича. Уже с 1803 г. он значился в списке "получающих жалованье, порции и прочее содержание по особым Его Императорского Высочества повелениям". В Мраморном дворце, принадлежавшем великому князю, ему была предоставлена квартира из трех комнат с окнами на Неву. Талантливый рисовальщик, Орловский создал многочисленные карандашные, акварельные, пастельные произведения романтического характера. Недаром А. С. Пушкин посвятил ему строки своего известного стихотворения: Бери свой быстрый карандаш, Рисуй, Орловский, ночь и сечу! Всадники на вздыбленных конях, кораблекрушения и бури на море - таковы сюжеты его композиций того времени. После создания картины "Бивуак казаков" (1809) его удостоили звания академика "как знаменитого художника, труды которого давно известны Академии". Большое место в творчестве художника занимал портрет. Яркая индивидуальность и выразительность свойственны "Автопортре-ту в красном плаще" (1809) и "Автопортрету в черкеске" (ок. 1820). Сильный характер и романтический пафос сближали его с поколением русских людей периода наполеоновских войн. Темпераментной манерой рисунка, оригинальным цветовым решением, достигнутым соединением черного итальянского карандаша с красновато-охристой сангиной, отмечены портреты архитектора Ч. Камерона (1809), композитора М. Клементи (1810), А. М. Ланской (1816). Жанровые акварельные зарисовки, изображавшие типы рабочего люда Петербурга - разносчиков, каменщиков, стекольщиков, составили целую серию, предвосхитившую более поздние произведения И. С. Щедровского и А. Г. Венецианова. В рисунках и литографиях 1810-х гг. получила отражение зрелищная сторона жизни столицы: "Бега на Неве", "Лихач" и др. Сочувствием к судьбам людей обездоленных проникнуты рисунки "Привал арестантов", "Нищие крестьяне у кареты" (оба 1815) и др. С 1816 г. художник одним из первых в России обратился к технике литографии и выполнил ряд отдельных листов и альбомов-серий, получивших широкое признание у современников ("Тетради на тему русского народного быта", 1825-26, и др.). Человек широкого кругозора, прогрессивно настроенный, художник состоял членом масонской ложи "Соединенные друзья", а также ложи "Палестина", запрещенных Александром I и потому строго законспирированных. Знакомый с представителями театральной и литературной среды Петербурга, он общался с И. А. Крыловым, А. С. Пушкиным, П. А. Вяземским, Д. В. Давыдовым, которые любили и ценили его. И. А. Крылов заказывал художнику иллюстрации для изданий своих басен. Кроме того, Орловский исполнил портрет знаменитого баснописца (1812). Однако после кончины великого князя Константина Павловича Орловский лишился службы, квартиры и средств к существованию. Некоторое время состоял при военно-топографическом депо, но это продолжалось недолго. Подорванное здоровье, отсутствие поддержки привели художника к смерти.

Александр Осипович Орловский.

Всадник-башкир

Замыкает группу художников, представляющих русский романтизм на первом этапе, пейзажист ***Сильвестр Щедрин*** (1791 – 1830). Родился в Петербурге 2 (13) февраля 1791 года. Отец — Феодосий Фёдорович Щедрин — известный скульптор, ректор Академии художеств, профессор класса скульптуры. Дядя — известный в XVIII столетии пейзажист — Семён Фёдорович Щедрин. С 1800 по 1811 год Сильвестр Щедрин учился в Академии художеств. В 1811 году он окончил Академию дипломной картиной «Вид с Петровского острова», получив за неё Большую золотую медаль, что давало ему право на «пенсионерство» за границей. В связи с войной 1812 года его поездка была отложена, и уехал он из России в Италию лишь в 1818 году. В Италии он остался до конца своих дней. Умер Щедрин в Сорренто 27 октября (8 ноября) 1830 года.

Первые картины художника («Вид с Петровского острова» и «Вид с Петровского острова на Тучков мост») писал в мастерской. Исполнены они в манере классицизма с присущей этому стилю условностью в цвете и композиции.Ранние пейзажи итальянского периода (такие как: «Колизей», «Водопад», «Вид в Тиволи», «Водопад в Тиволи») верны натуре, но ни один из них не представляет собой целостного пейзажа-картины. В них присутствует некоторая необъединённость, разрозненность точно скопированных деталей.

Серия картин «Новый Рим. Замок святого Ангела» (один и тот же мотив, повторенный художником при различном освещении восемь раз) явлился поворотным этапом в творчестве Щедрина. Прежде всего, по-новому трактуется сам сюжет: рыбачьи лодки на воде с людьми, стены жилых домов — вот первый план, а «старый» Рим (замок св. Ангела и собор св. Петра) перемещён в глубину и стал своеобразным фоном.

Эта серия пейзажей — очень удачный опыт Щедрина пленэриста, мастера живописи на открытом воздухе. Меняется в этих пейзажах и цветовая гамма: на смену сумрачным коричневым тонам первых щедринских работ приходят теперь более холодные — серебристые, голубые и зеленоватые тона.

К периоду пребывания Щедрина в Неаполе и Сорренто относится создание им ряда замечательных морских пейзажей: «Вид Неаполя. Санта Лючия», «Вид Сорренто близ Неаполя», «Рыбаки у берега», «Большая гавань в Сорренто», «Малая гавань в Сорренто» (последние два в нескольких вариантах), «На острове Капри». К тому же периоду относится серия «Террасы в Сорренто». В этих произведениях наиболее полно обнаруживается талант художника.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин.

Веранда, обвитая виноградом

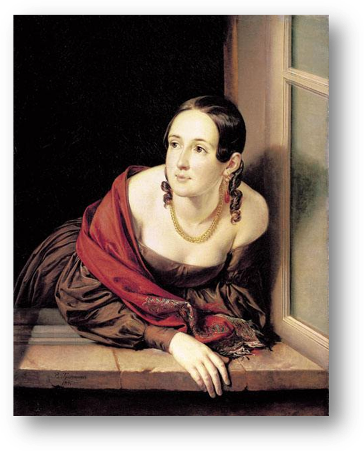
Большой шаг вперёд Щедрин сделал в изображении людей. Человеческие фигуры в его картинах не просто стаффаж (условные фигурки людей, оживляющие пейзаж и показывающие масштаб архитектуры), а живые люди, занятые своей повседневной работой. Правдиво передавая жизнь рыбаков и простых итальянских граждан, художник тем самым внёс в свои пейзажи черты жанровости.

В пейзажах 1828—30-х годов, прежде всего в картинах «Лунная ночь в Неаполе», присутствует романтическая приподнятость, стремление к сложным световым и колористическим эффектам. Картины обретают зыбкий и тревожный драматизм.

***Василий Андреевич Тропинин*** (1776 – 1857) демонстрировал своим творчеством постепенный переход от века XVIII в век XIX. Биография Василия Тропинина, подчиняясь законам романтической эпохи, складывается в стройную историю - историю таланта, который благодаря упорству и трудолюбию пробивается сквозь самые неблагоприятные обстоятельства.

Свидетельства знавших его людей рисуют художника человеком добрым, отзывчивым и чувствительным. Это впечатление от его личности полностью соотносится с впечатлением, рожденным от его искусства. Портреты Тропинина легко узнать по благодушному выражению лица, свойственному его персонажам. Он наделял своих героев собственным спокойствием и доброжелательностью.

Василий Тропинин родился 30 марта в 1780 (1776) году в селе Карповка Новгородской губернии крепостным графа А.С. Миниха. Впоследствии он перешел во владение графа И.И. Моркова в составе приданого за дочерью Миниха, Натальей. Отец его, управляющий у графа, за верную службу получил вольную, однако без детей. Тропинин еще мальчиком посещал в Новгороде городскую школу, а затем, когда способности к рисованию стали очевидны, он был отдан учеником кондитера в дом графа Завадовского в Петербурге.

 Переезд в Петербург имел для Тропинина огромное значение. После многочисленных просьб Морков согласился определить учиться живописи своего талантливого крепостного. Императорская Академия художеств не возбраняла посещать академические классы крепостным в качестве "посторонних", вольноприходящих учеников. Тропинин прошел рисовальные классы и поступил в мастерскую портретной живописи, которую возглавлял С.С. Щукин. Показательно, что в 1810-х годах в портретном классе Щукина ученикам и пенсионерам задавались следующие темы: "Возвращение ратника к своему семейству", "Русская крестьянская свадьба", "Русская крестьянская пляска" и "Ворожба на картах". Таким образом, Щукин ориентировал своих учеников на правдивую передачу сцен народной жизни. В мастерской Щукина были заложены также стилистические и технические основы живописи Тропинина. Будучи крепостным, Тропинин жил в доме учителя, тер ему краски, натягивал и грунтовал холсты. Отсюда - определенное сходство палитр художников. Излюбленное Тропининым сопоставление красновато-охристых тонов с глубокими оливково-зелеными и легкими голубовато-серыми вызывает в памяти одно из лучших произведений русской живописи рубежа XVIII и XIX веков - "Автопортрет" Щукина.

Василий Андреевич Тропинин.

**Женщина в окне. Казначейша.**

По свидетельству Николая Рамазанова, впервые изложившего биографию художника, Тропинин "мягкостью своего характера и постоянной любовью к искусству скоро приобрел себе дружественное расположение и уважение бывших в то время на виду лучших учеников Академии: Кипренского, Варнека, Скотникова". Ему благоволили профессора Академии. На академической выставке 1804 г. его картина "Мальчик, тоскующий об умершей своей птичке", написанная по картине Грёза, была замечена самой императрицей. О Тропинине заговорили как о "русском Грёзе". Этого живописца Тропинин копировал и цитировал всю жизнь. Француз Ж.-Б. Грёз был тогда в России очень популярен. Русскому зрителю импонировала сентиментальная чувственность его произведений.

Будучи слушателем Академии, Тропинин получил возможность приобщиться к мировой художественной культуре. Академия художеств обладала значительным собранием картин западноевропейских мастеров. Ученики академии копировали также с картин, находившихся в Императорском Эрмитаже. По копиям Тропинина можно судить о его преобладающем интересе к голландским и фламандским мастерам - Рембрандту, Йордансу, Тенирсу. Если с Грезом Тропинина сближало сентименталистско-просветительское мировоззрение, присущее им обоим., то в работах голландцев и фламандцев он находил поддержку своей реалистической ориентации, исканиям в области жанра.

 Учился он блестяще и вскоре получил серебряную и золотую медали. Будучи учеником Академии, Тропинин оказался в центре художественной жизни Петербурга. Кроме Щукина, он общался с Егоровым, Шебуевым, Андреем Ивановым, Угрюмовым и Дуайеном.

Щукин сообщил графу Моркову об успехе его крепостного, и тот... отозвал Тропинина из Академии. Ему предписывалось ехать на Украину, в Подолье - в новое имение Морковых. Графу нужен был крепостной художник, усадебный живописец, а не один из лучших портретистов эпохи, каким тот в конце концов стал. Знания, с которыми Тропинин вышел из Академии, отличались от обычной академической программы. По его ранним рисункам можно сделать вывод, что он не изучал анатомии, мало посещал классы рисования с натуры, плохо владел перспективой и искусством композиции. Недостаточность академического образования Тропинин преодолевал долгие годы. Раннее творчество Тропинина весьма неровно.

Василий Андреевич Тропинин.

**Девушка со сливами**

В имении Морковых Василию дали понять, что он всего лишь крепостной, и назначили на должность кондитера и лакея. Кроме того, в его обязанности входило выполнять копии с картин западноевропейских и русских художников, украсившие впоследствии дом Моркова, расписывать местную церковь и писать для нее иконы, а также работать над галереей семейных портретов своих хозяев.

Последующие без малого двадцать лет, с небольшими перерывами, Тропинин прожил на Украине, в имении Моркова Кукавка. Незлобивый и добрый по натуре, Василий Тропинин со смирением переносил превратности судьбы, не ожесточился, не впал в депрессию от сознания несоответствия собственного дарования и того положения, которое он занимал, напротив, воспринял пребывание на Украине как продолжение обучения, своего рода стажировку. "Я мало учился в Академии, но научился в Малороссии: я там без отдыха писал с натуры, и эти мои работы, кажется, лучшие из всех до сих пор мною написанных", - вспоминал он позднее.

Среди работ этого периода сохранился групповой портрет семьи Морковых (1813), этюды с украинских парубков и пожилых крестьян, изображение сельской свадьбы. Красоту национального малороссийского типа запечатлел он, несколько идеализированно, в картинах "Украинская девушка с Подолья" (1800-е), "Мальчик с жалейкой" (1810-е), "Украинец с палкой", "Пряха" (обе 1820-е) и др. Стремясь создать живые, непринужденные образы, художник утверждает чистоту и цельность народных характеров. Колорит этих работ мягкий, приглушенный - преобладают сероватые, охристые, зеленые тона.

Изображения крестьян, бытовых народных сцен известны и в XVIII веке. Однако это были явления эпизодические; они не имели национальных традиций и воспринимались современниками с оттенком экзотики. Лишь в XIX столетии на основе крестьянской тематики начинает утверждаться постоянное, развивающееся направление русского искусства. Упрочнение этого направления во второй половине 1820-х годов связано с работами А. Г. Венецианова, а затем - его учеников. Тропининский цикл непосредственно предшествует венециановскому. И как Венецианов открыл обществу национальный характер и быт русского народа, так Тропинин открыл народ и природу Малороссии, этой "русской Италии", по выражению современников. Несравненно более скромные во всех отношениях работы Тропинина не оказали такого очевидного влияния на последующую русскую живопись, как работы Венецианова, однако художник стоит у истоков того же прогрессивного направления, связанного с изображением народной жизни. Дальнейшее развитие оно получило в русле реалистического искусства XIX века.

Следы активной работы над украинской тематикой обнаруживает графика Тропинина. В его акварелях и рисунках 1810-х - начала 1820-х годов встречаются изображения женщин в украинском костюме, горбатого скрипача, подростков, пастухов, украинских крестьян. Лучшие жанровые эскизы художника - "Жницы" и "У мирового судьи" - также связаны с Украиной.

Сохранился живописный эскиз сцены жатвы и два подготовительных карандашных наброска к нему. Художнику удалось передать значительность крестьянского труда. Замысел, непосредственно предшествующий картине Венецианова "На жатве. Лето", проникнут тем же эпическим настроем.

В 1807 году под руководством Василия Андреевича было закончено строительство Кукавской церкви. По ее освящении Тропинин был обвенчан с Анной Ивановной Катиной, свободной поселянкой, которая не побоялась выйти замуж: за крепостного художника. В любви и согласии они прожили почти пятьдесят лет.

Отечественная война 1812 года изменила мирное течение кукавской жизни. "6-го августа тишина Шальвиевки (усадьба Моркова в четырех верстах от Кукавки) была нарушена заливавшимся под дугой колокольчиком", - пишет Рамазанов. Прибывший из Петербурга фельдъегерь объявил приказ Александра I, который по выбору московского дворянства назначал Моркова начальником московского ополчения. Граф тотчас же выехал из Кукавки, а имущество свое поручил Тропинину отвезти в Москву обозом. Крепостной художник отправился вслед за графом и долго странствовал по охваченной войной России Тропинин был в числе первых жителей, вошедших в Москву после пожара. Летом 1813 года вернулось домой ополчение Стараниями Тропинина московский дом Морковых был готов к приему хозяев Однако во время пожара в нем сгорели все находившиеся там работы художника

Перед Тропининым встала задача восстановить живописное убранство дома По окончании войны он написал два больших групповых портрета семейства Морковых и несколько этюдов к ним. На портрете, традиционно датируемом 1813 годом, изображены граф Ираклий Иванович Морков, его сыновья Ираклий и Николай, дочери Наталья и Вера и учительница музыки Боцигетти-младшая. Ираклий и Николай - с боевыми наградами Как и генерал Н Н. Раевский, Морков брал с собой на войну сыновей, младшему из которых - Николаю - только что исполнилось четырнадцать лет. Большая композиция показывает семью, вновь собравшуюся после тяжелых испытаний и разлуки В картине сочетаются отзвуки войны и традиционный уют дворянского дома.

В созданных одновременно с картиной этюдах "Портрет графини Натальи Ираклиевны Морковой" (1813) и "Портрет Николая Ирклиевича и Ираклия Ираклиевича Морковых" (1810-е) художник не ставил перед собой сложных композиционных задач. Написанные легко, свободно и вдохновенно, этюды, однако, больше, чем законченные произведения, дают представление о творчестве Тропинина тех лет Портрет Натальи Морковой - одно из самых вдохновенных произведений художника. Лицу молодой графини с неправильными чертами лица присуща необычайная прелесть Одухотворенность модели передается всем строем произведения. Поверхность холста сохраняет трепетные движения кисти. Этот этюд, шедевр Тропинина, стоит особняком в его творчестве. Он обладает удивительной живописной свежестью и демонстрирует духовную и художественную зрелость мастера.

В духе элегической поэзии Жуковского написан "Мальчик со свирелью Портрет Ираклия Моркова" (1810-е). В портрете главенствует настроение меланхолического раздумья. Пейзаж, как это часто бывает в романтической поэзии, поясняет внутреннее состояние героя. В живописной стилистике и в портретной концепции Тропинина в 1810-е годы сохраняются многие черты искусства XVIII века - рокайльная гамма смягченных дополнительных цветов, с преобладанием золотого тона, мягкая подвижная кисть, прозрачная, мерцающая фактура. К портретам юношей братьев Морковых примыкает и шедевр раннего творчества художника - "Портрет Арсения Тропинина" (ок. 1818). Детские образы были для него особенно привлекательны. Большая часть детских портретов имеет жанровую завязку. Он изображает детей с животными, птицами, игрушками, музыкальными инструментами. Несомненна связь детских портретов Тропинина с традициями XVIII века, с сентименталистски-просветительским направлением в философии. Просветители считали ум ребенка tabula raza ("чистой доской"), объясняя многие пороки общества отсутствием разумной системы воспитания. "Портрет Арсения Тропинина" подкупает искренность и чистотой эмоций, написан он легко и обобщенно. Изысканный колорит построен на сочетании золотисто-коричневатых тонов. Сквозь красочный слой и лессировки просвечивает розоватая тональность грунта и подмалевка.

Специальные технико-рентгенологические исследования работ Тропинина показали, что на протяжении всего творчества он придерживался традиционной академической структуры всей картины и ее изобразительного слоя, включавшего первоначальный карандашный рисунок, прописи или проработку гризайлью, повторные прописи и лессировки. Однако многие художники перекрывали живописью грунт и гризайльную проработку, в то время как у Тропинина "в целом живописный слой остается очень тонким, все слои от грунта до завершающих лессировок работают на просвет". С этим интересно сопоставить выводы Л. Н. Целищевой, исследовавшей живопись Щукина. "Тонированный грунт и та первоначальная гризайльная проработка, которая большинством художников рассматривалась как подготовительный этап к последующей основной работе и почти полностью скрывалась под красочным слоем и лессировками, у Щукина постоянно играют активную роль в живописной структуре холста. Охристо-желтая, оранжево-розовая или золотисто-коричневая тональность грунта и подмалевка живо ощущается под широким энергичным мазком, ... и звучат почти открыто под скользящим прикосновением кисти, выявляющей детали". Сходство налицо. Остается добавить, что Тропинин, применяя в большинстве произведений двухслойные грунты, добавляет в наполнитель нижнего слоя охру. Просвечивая через тонкий верхний слой, она сообщает грунту золотистый, желтоватый или красноватый оттенок. Как и у Щукина, это придает естественную теплоту колориту тропининских работ.

Годы с 1813 по 1818-й были очень плодотворными для художника. Москва приходила в себя после нашествия Наполеона. В середине 1810-х годов ему позировал издатель П.П. Бекетов, задумавший серию гравированных портретов известных русских деятелей. Тогда же свой портрет Тропинину заказывает самый известный в Москве поэт И.И. Дмитриев. Эти ранние портреты, поясные на нейтральном фоне, восходят к традиции русского камерного портрета XVIII века. Постепенно круг заказчиков Тропинина расширяется. Он пишет портреты героев Отечественной войны - генералов И.И. Алексеева, А.П. Урусова, Ф.И. Талызина, П.И. Багратиона.

В 1821 году Тропинин навсегда распрощался с Кукавкой. Возвращение в Москву было для него радостным. Снискав в Москве уважение и популярность, художник тем не менее оставался крепостным, что вызывало удивление и недовольство в кругах просвещенного дворянства. Особенно хлопотали за Тропинина А.А. Тучков - генерал, герой 1812 года и коллекционер, П.П. Свиньин, Н.А. Майков. Однако граф Морков не спешил давать вольную своему крепостному живописцу, талант и человеческие качества которого он очень ценил. Это произошло только в 1823 году. Жена и сын Тропинина Арсений оставались в крепостной зависимости еще пять лет.

При поддержке Щукина и издателя Свиньина, неоднократно помогавшего художнику, Тропинин в сентябре 1823 года представил свои работы Совету петербургской Академии художеств и вскоре был удостоен звания "назначенного в академики" за картины "Кружевница", "Нищий старик" и "Портрет гравера Е.О. Скотникова".

Эти ранние произведения Тропинина, продолжающие линию украинского периода, прочно связаны с традициями русского академического искусства XVIII века. Особенно наглядно такого рода связь проявляется в образе "Нищего старика".

"Кружевница" (1823) - одно из самых популярных произведений Тропинина. Миловидная девушка, плетущая кружева, изображена в тот момент, когда она на мгновение оторвалась от работы и обратилась взглядом к зрителю, который таким образом оказывается вовлечен в пространство картины. Тщательно и с любовью написан натюрморт - кружева, коклюшки, ящик для рукоделия. Ощущение покоя и уюта, созданное Тропининым, убеждает в ценности каждого мгновения повседневного человеческого бытия. Эстетические вкусы эпохи в данном случае счастливо совпали с особенностями дарования художника, поэтически воспринимающего жизнь.

Аналогичных картин Тропинин написал много. Обычно на них изображены молодые женщины за рукоделием - золотошвейки, вышивальщицы, пряхи. Их лица похожи, в них ясно просматриваются черты женского идеала художника - нежный овал, темные миндалевидные глаза, приветливая улыбка, кокетливый взгляд. Образы рукодельниц 1820-1830-х годов свидетельствуют об эволюции художественной манеры Тропинина. От живописного стиля ранних работ он приходит к линейно-пластическому, с более четким контуром и корпусным наложением красок. Живописная фактура приобретает плотность. Мелкие, плотно положенные мазки делают картины похожими на миниатюры в технике эмали. "Кружевница" выполнена в изысканной гамме голубовато-сероватых тонов, в "Золотошвейке" (1826) цветовое решение более активно.

Говоря об идеализированном решении тропининских женских образов, надо иметь в виду и то обстоятельство, что эстетические вкусы эпохи в данном случае счастливо совпали с особенностью дарования художника, воспринимавшего жизнь не критически, а поэтически, не обличавшего, а утверждавшего. Вот почему труд в его произведениях предстает не как изнурительное необходимое занятие, а как радостная сторона жизни, в которой раскрываются прекрасные качества женской натуры.

Однако, создавая мужские портреты-типы, Тропинин более трезво осмысливает действительность. Здесь невольно сказалось глубокое понимание им простого народа, той среды, откуда он вышел сам. Вот почему образам русских крестьян ("Старик крестьянин", 1825; "Ямщик, опирающийся на кнутовище", 1820-е; "Крестьянин, обстругивающий костыль", 1834; "Странник", 1847) xyдожник уделял подчас больше внимания и тепла, чем своим великосветским "героям".

Среди его мужских изображений особой любовью современников пользовался истинно национальный тип "гитариста". Начало ряду одноименных работ положил "Гитарист в косоворотке. Портрет Моркова" (первая половина 1820-х гг.). Морков представлен в момент исполнения романса в сценическом костюме, повторяющем народную одежду. Однако и по существу своему это подлинно национальный образ, который сегодня воспринимается скорее не портретным, а типическим изображением, сродни "Кружевнице", "Золотошвейке", "Ямщику..." И в этом глубокая социальная, историческая правда образов Тропинина, выражающих целую определенную эпоху в жизни русского общества.

В 1824 году за "Портрет медальера К.А. Леберехта" Тропинин был признан академиком портретной живописи. Совет Академии художеств предлагал ему остаться в Петербурге и принять должность профессора. Но холодный чиновничий Петербург и перспектива официальной службы не привлекали художника. В том, что Тропинин выбрал Москву, сыграло свою роль несколько немаловажных факторов. И чисто личный - в Москве жила семья его бывшего владельца графа И. Моркова, крепостными которого оставались жена и сын художника, и явно ощущаемое Тропининым чувство свободы, которое дарила ему московская жизнь, а также новое для художественной жизни России стремление художника обеспечить себе независимое профессиональное положение. Искусство в России всегда было делом государственным. Императорская Академия художеств распределяла государственные заказы, "пенсионерство" и субсидии и определяла судьбу художников. Тропинин же, живя в Москве исключительно частными заказами, сумел завоевать славу одного из лучших портретистов, создать себе независимое положение, которым обладали очень немногие русские художники. Василий Андреевич занял в московской культурной жизни ту нишу, которая до него пустовала, и стал самым знаменитым московским портретистом, отразившим в образах современников и гармонию, и противоречивость московской жизни.

Живя и работая в Москве, Тропинин не принимал участия в академических выставках и - как следствие - остался почти не замеченным критикой, связанной в основном с Академией и ее показами. Однако это обстоятельство вовсе не помешало его признанию. Он пользовался славой лучшего портретиста как у заказчиков, так и у профессионалов. Карл Брюллов, отказываясь писать портреты москвичей, говорил: "У вас есть собственный превосходный художник".

В работах московского периода прежняя интимность образов сменяется вниманием и характеристике моделей, скульптурной четкостью форм. Колорит становится насыщенным, звучным, художник эффектно использует цветные тени.

В Москве Тропинин поселился в доме Писаревой на Ленивке, близ Большого Каменного моста. Здесь, в своей мастерской, он и написал знаменитый портрет А.С. Пушкина. В начале 1827 года Пушкин заказал Тропинину портрет для подарка своему другу Соболевскому. В этом портрете художник с наибольшей отчетливостью выразил свой идеал свободного человека. Он написал Пушкина в халате, с расстегнутым воротом рубашки и небрежно повязанным галстуком-шарфом. Тропининский Пушкин вовсе не приземлен - он так царственно величав, что кажется невозможным потревожить его раздумья. Особую внушительность, почти монументальность сообщают образу поэта гордая осанка и устойчивая поза, благодаря чему его домашний халат уподобляется торжественной античной тоге.

У этого портрета была странная судьба. С него было сделано несколько копий, а сам оригинал пропал и появился лишь много лет спустя. Его купил в московской меняльной лавке директор московского архива Министерства иностранных дел М.А. Оболенский, которого Тропинин писал, когда тот был еще ребенком. Художника просили подтвердить подлинность портрета и подновить его, поскольку он был сильно испорчен. Но Тропинин отказался, сказав, "что не смеет трогать черты, положенные с натуры и притом молодой рукой", и только почистил его.

На 1830-1840-е годы приходится наибольшее количество портретов, написанных Тропининым. Про художника говорили, что он переписал "буквально всю Москву". У него сложился широкий и разнообразный круг заказчиков. Тут и первые лица в городской иерархии, люди государственные, частные лица - дворяне, купцы, а также духовно близкие Тропинину актеры, писатели, художники. Среди них можно выделить "Портрет С.С. Кушникова" (1828) - бывшего военного губернатора Москвы, члена совета Московского воспитательного дома, и "Портрет С.М. Голицына" (после 1828) - "последнего московского вельможи", попечителя московского учебного округа, председателя опекунского совета. Князь Голицын любил Тропинина и покровительствовал ему. Такие же отношения покровительства и почтительной дружбы связывали художника с А.А. Тучковым. Постепенно известность Тропинина становится очень широкой. Для выполнения заказов его приглашали Общество любителей сельского хозяйства, Скаковое общество. Он написал также портреты знаменитых актеров Малого театра М.С. Щепкина, П.С. Мочалова, актера петербургской "Александринки" В.А. Каратыгина.

Значительную часть заказчиков художника составляли московские купцы, которым был близок тропининский трезвый и вдумчивый взгляд на модель, умение подчеркнуть достоинство личности. Фамильные купеческие галереи часто создавались в подражание дворянским, но во многом отражали и вкусы своей среды. Тропинин писал портреты членов купеческих династий Киселевых, Карзинкиных, Мазуриных, Сапожниковых. "Портрет Е.И. Карзинкиной" (после 1839) решен как парадный. Купчиха изображена в стилизованном русском костюме и кокошнике. В 1830-1840-е годы русский народный костюм был в большой моде. При дворе Николая I устраивались балы в русском стиле. На торжественные мероприятия с присутствием членов царской семьи купеческие жены должны были являться в народных костюмах. В портрете Карзинкиной художник выразил свойственное ему чувственное восприятие мира. Он с любовью передает блеск шелка, прозрачность вуали, красоту золотого шитья, переливы жемчугов на матовой коже. В этом портрете Тропинин выделял те черты женского идеала, которые к тому времени уже сложились в его жанровых произведениях. Также типичен "Портрет Е.В. Мазуриной" (1844), решенный просто, без каких-либо аксессуаров на нейтральном фоне. Ее лицо, выхваченное прямым светом, вылеплено очень энергично. Минимальными средствами художник создает образ сильной, уверенной в себе женщины.

Мирное течение московской жизни всколыхнул приезд Карла Павловича Брюллова в декабре 1835 года. Обеды в честь знаменитого живописца устраивали Московский художественный класс, любитель искусства и коллекционер Егор Иванович Маковский, скульптор Витали. Маковский же и привел Брюллова в мастерскую Тропинина. Рамазанов вспоминает: "Карл Брюллов, пораженный в старце необыкновенной ясностью ума, свежей памятью всего былого, теплотою чувств, живительным взглядом на искусство и удивительным о нем разговором, полюбил Тропинина всей душой и редкий день не навещал его. Не один раз случалось, что, приглашенный на роскошный обед аристократа, Брюллов изменял данному слову и приходил разделить за столом Василия Андреевича простые щи и кашу". Брюллов высоко оценил искусство и человеческое обаяние первого московского портретиста. И Тропинин был в восторге от своего знаменитого собрата по ремеслу. Общение с Карлом Павловичем не прошло для него бесследно Влияние Карла Брюллова прокатилось по всему русскому искусству 1830-1840-х годов. У Тропинина также появляются произведения большого размера со всеми приемами и аксессуарами большого парадного портрета. В портрете самого Брюллова (1836) артистическую незаурядность художника Тропинин подчеркивает пышным фоном античными развалинами, увитыми виноградными лозами, дымящимся Везувием. "Портрет П.Н. Зубова" (конец 1830-х) композицией почти в точности повторяет "Портрет А. Перовского", написанный Брюлловым в 1836 году в Москве. Однако сравнение этих портретов - не в пользу Тропинина, которому не совсем удалось справиться с большой портретной формой. (В то же время "Портрет А.А. Перовского" в халате у окна мог быть написан Брюлловым под влиянием московских впечатлений, и в частности от произведений Тропинина). Особенно необычна для Тропинина условно-романтическая характеристика персонажа Зубов смотрит в сторону, никак не общаясь со зрителем.

Художник всегда доброжелательно относился к своим моделям. Он писал людей в добром расположении духа, в лучшие минуты их жизни. Тропинин полагал, что портрет пишется на века, на память потомкам и должен выявлять достоинства, а не недостатки человека. "Кто же любит в жизни смотреть на сердитые, пасмурные лица? Зачем же передавать полотну неприятное, которое останется без изменений, зачем производить тяжелое впечатление, возбуждать тяжелые воспоминания в любящих этого человека? Пусть они видят его и помнят в счастливую эпоху жизни", - говорил он.

Под впечатлением от живописи Брюллова написан также портрет известного славянофила Ю.Ф. Самарина - в костюме охотника, на фоне пейзажа с грозовым небом и клубящимися тучами (1846). Но общий романтический замысел Тропинин снимает, вдумчиво вглядываясь в реальные черты модели, отыскивая в лице российского философа, историка, публициста отражение насыщенной духовной, интеллектуальной жизни. И в этих поисках характер дарования Тропинина оказывается в наибольшей степени созвучен новым устремлениям эпохи - художника интересует не просто исключительная личность, а человек, реально существующий в предложенных обстоятельствах, интересный не антуражем, а сам по себе.

Во второй половине 1830-х-1840-е годы Тропинин пишет ряд групповых портретов. Интерес к групповому портрету в то время проявляли и другие художники - О. Кипренский, Ф. Толстой. Блестящим мастером группового портрета был Карл Брюллов. Тропининский "Портрет Ф.С. Мосолова со служащими конного завода" (конец 1830-х) и "Портрет Д.П. Воейкова с дочерью и гувернанткой мисс Сорок" (1842) представляют собой жанровые сцены из трех фигур, изображенных в условно переданном интерьере с окном Общее решение портретов восходит к репрезентативному портрету XVIII века. Пространство интерьера не включено в образную структуру произведений. Его детали - картина, фигурка лошади на подоконнике в портрете Воейкова - поясняют интересы изображенных лиц. Зимний пейзаж воспринимается как аллегория заката жизни.

Позднее творчество В.А. Тропинина отмечено стремлением к передаче большей сложности и глубины образа, к постижению личности человека. Этим отличается "Портрет А.А. Тучкова" (1843). Художник внимательно вглядывается в лицо своего попечителя, коллекционера и друга, выписывает мельчайшие черточки лица, пытаясь за внешней оболочкой увидеть его сложный духовный мир. Тропинин прекрасно передает на полотне возрастные особенности модели. "Портрет неизвестного с трубкой" (1840-1850) - одно из лучших поздних произведений художника. Тропинин создает яркий образ человека незаурядного ума и мощного темперамента. Энергичная лепка лица, горделивая осанка, проницательный, с затаенной горечью взгляд свидетельствуют о сложной судьбе этого человека. Напряженная игра света и тени придает портрету ощущение таинственности и романтичности. Психологизм и драматическая мощь этого портрета столь отличаются от умиротворенных и гармоничных образов других работ Тропинина, что можно предположить, будто сам "неизвестный" продиктовал верному натуре художнику глубину своего портретного образа.

В поздних портретах - М.Ф. Протасьева и Е.П. Протасьевой (1840-е), Е.А. Селивановской (1852), Левицкой-Волконской (?) (1852) Тропинину удалось достичь редкой гармонии трезвой объективности с повествованием о бытовом окружении моделей. Парные портреты Протасьевых решены как парадные.

В 1840-е годы Тропинин все чаще размышляет о закате жизни. Протасьева и Левицкая-Волконская изображены на фоне Кремля. В этих портретах Тропинин особенно внимателен к предметному миру. Образ человека раскрывается через предметную среду, вещи, которые его окружают. Художник любовно выписывает фактуру тканей, бархат, мех, атлас, кружева чепцов и воротников. Условный романтический пейзаж сменяется спокойным реалистическим, находящимся в полном единении с окружающей обстановкой и с объективной передачей внешнего облика модели. Одновременно эти портреты прекрасно отражают стиль эпохи - интерьеры, свойственные бидермейеру, где каждая вещь существует сама по себе, но создает атмосферу комфорта и уюта.

Гармония, достигнутая Тропининым в его поздних портретах, не осталась не замеченной современниками. "Высокого достоинства кисть Тропинина не оставляет в небрежении последнего аспекта поля. Отдаленный горизонт, дерево, цветок, лежащая под рукой книга, резьба мебели, разнообразие тканей, пушистость мехов - все преисполнено строжайшей, очаровательной верности... Но замечательно, что при всей этой оконченности всей обстановки ракурс Тропинина таков, что главный предмет не перестает господствовать над картиной и вместе с тем отделяется от рамы, не выглядывая из нее как из отворенного окна", - писал "Москвитянин" в 1849 году.

В 1840-1850-е годы Тропинин чаще, чем ранее, изображает и повторяет изображения старых женщин - "Старуха, стригущая ногти" (1850), "За починкой белья" (1852), "Старуха с курицей" (1856). Как правило, моделью для этих картин служила жена художника Анна Ивановна. С этими образами связаны размышления Тропинина о старости, быстротекущей жизни. Они вызывают щемящее чувство жалости, но в то же время создают ощущение покоя, смирения перед вечным, и, неизменным порядком бытия. Тропинин очень тяжело переживал смерть своей жены в 1855 году; из квартиры на Ленивке, где они прожили больше тридцати лет, переехал в Замоскворечье.

В мужских же портретах-типах в 1840-1850-е годы Тропинин вплотную подходит к критическому осмыслению действительности через правдивый показ обездоленного человека. Изображения старых солдат, странников сродни образам сложившейся тогда реалистической школы.

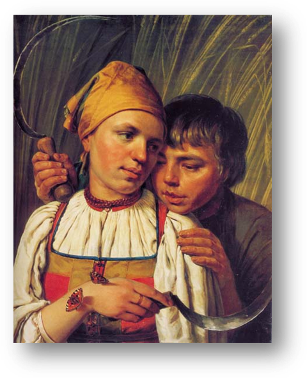
В поздних портретах Тропинина надо отметить его умение передать "характерность" каждого жизненного типа. Они обладают особой ценностью еще и потому, что по точности отбора социальных типажей русского общества середины XIX века и глубине их воссоздания не имеют себе аналогий в отечественном искусстве своего времени.

Тропинин стоял у истоков целого самостоятельного направления в русском искусстве, связанного с внимательным, серьезным анализом народного характера. Это направление развилось во второй половине XIX века в творчестве передвижников. Непосредственным преемником Тропинина стал здесь В. Г. Перов. В его "Страннике" и "Фомушке-сыче" развит художественный анализ тех качеств простых людей, которые впервые обрисованы в тропининских "слугах", "странниках", "старых солдатах". Еще более глубокое осмысление народный характер получил у И. Н. Крамского, художника, обладавшего обостренной социальной чуткостью и гражданской ответственностью.

Заслуги Василия Андреевича Тропинина перед русским изобразительным искусством не остались незамеченными. В 1843 году он получил официальное признание - Московское художественное общество избрало его своим почетным членом за "ревностное содействие к пользе и процветанию Общества и училища, при нем состоящего". Это Общество было создано в 1833 году усилиями художников и любителей искусства и благодаря "просвещенному сочувствию частных лиц". Его председателем стал московский генерал-губернатор князь Д.В. Голицын. Близкие Тропинину люди - художники Е. Маковский, Ф. Кюнель, К. Рабус, скульптор И. Витали - были учредителями Общества. Официально преподавателем училища Тропинин не являлся, однако он часто посещал рисовальные классы, помогал начинающим художникам своими советами и пользовался среди них огромным авторитетом.

Среди тропининских автопортретов (1810-е, 1824, 1830-е) наиболее символичен "Автопортрет с кистями и палитрой на фоне окна с видом на Кремль" (1844). Автопортрет был написан по заказу Общества. В нем Тропинин не только объявляет о своем жизненном призвании, но и утверждает творческое кредо истинно русского художника - не случайно он показывает себя на фоне Кремля, древнего национального памятника. Василий Андреевич изобразил себя в рабочем халате, с кистями и палитрой. У художника открытое лицо, располагающего к себе человека большой внутренней силы, который оказался способным выполнить свое предназначение и сохранил верность искусству, несмотря на все перипетии своей судьбы.

Василий Андреевич Тропинин прожил долгую творческую жизнь. Его искусство находилось в напряженном взаимодействии с эстетическими идеалами эпохи. Будучи "последним сыном XVIII века", в конце жизни он уловил основные тенденции середины XIX века - верность натуре, аналитический взгляд на мир - и вплотную подошел к критическому реализму второй половины века. Умер он 3 мая 1857 года, похоронен на Ваганьковском кладбище.

Истинным родоначальником бытового жанра в русской живописи стал ***Алексей Гаврилович Венецианов*** (1780 – 1847). Алексей Венецианов родился 7 февраля 1780 года в Москве, в купеческой семье. В тогдашних церковных книгах его отец, Гаврила Юрьевич, значился "московским купцом, греком". И действительно, предки художника были выходцами из Греции.

Где-то на рубеже 17-18 веков они переселились в Болгарию, оттуда - В Нежин, а уже потом - в Москву. Гаврила Юрьевич торговал ягодами для варенья, ягодными кустами да тюльпанными луковицами и видел сына продолжателем своего дела. А тот с ранних лет увлекся "художествами": рисовал с чужих картин и с натуры, портретировал своих товарищей.

Алексей Гаврилович Венецианов.

**Жнецы**

Трудно ответить на вопрос - "учился ли у кого-нибудь юный Венецианов?". Есть данные, что существовал некий Пахомыч, научивший мальчика составлять краски, готовить и грунтовать холст, натягивать его на подрамник.

Как бы там ни было, первые известные работы Венецианова, относящиеся к самому началу 19 века, свидетельствуют о том, что перед нами далеко не новичок в живописи.

После окончания пансиона Венецианов некоторое время служил в Чертежном управлении, а в 1802 году отправился в Петербург. Мотивировки этого переезда не слишком ясны.

Далее о жизни художник до 1807 года мнения исследователей расходятся. Одни утверждают, что, потерпев фиаско, Венецианов вернулся в Москву. Другие, напротив, пишут, что он остался в Петербурге и, получая от отца содержание, всерьез озаботился своим художественным образованием.

В 1807 году Венецианов поступил на службу в Канцелярию директора почт Д. Трощинского. Видимо, именно Трощинский свел его со знаменитым портретистом В. Боровиковским. Встреча двух живописцев - начинающего и маститого - имела своим следствием то, что Венецианов стал учеником Боровиковского. Вероятнее всего, он в это время и жил, и столовался у него. В доме Боровиковского Венецианов угодил в самую гущу тогдашний художественной жизни, увидел и услышал вживую многих знаменитых русских писателей и художников.

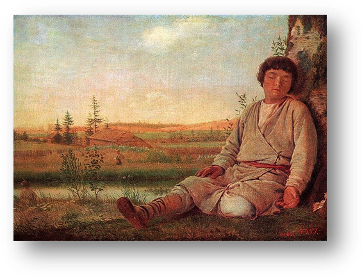
В том же, 1807-м, году в его голове родился новый "прожект". Венецианов задумал издавать "Журнал карикатур". В декабре подписчики получили два первых выпуска-гравюры журнала. Третий выпуск (карикатура "Вельможа") уже не дошел до них. Он попал к Александру І, который попросил передать автору, что " он дарование свое мог бы обратить на гораздо лучший предмет", и журнал запретил.

Обескураженный Венецианов по некотором размышлении решил попасть в сферу общественной жизни другим путем. Официальным. Через Академию художеств. В 1811 году он получил звание "назначенного" за представленный автопортрет. Эту ступень предлагалось преодолеть всем тем, кто не учился в Академии. На следующий год художник выполнил конкурсную программу и стал академиком.

Алексей Гаврилович Венецианов.

**На пашне. Весна.**

В 1815 году Венецианов женился на представительнице обедневшего дворянского рода Марфе Афанасьевне Азарьевой. К тому времени он явно устал от Петербурга. В 1818 году он сделался помещиком, купив в Тверской губернии небольшое имение Сафонкова. Тогда и созрело решение бросать службу и уезжать из города навсегда. В 1819 году мастер это решение исполнил. С тех пор он, домосед по натуре, знал лишь дну дорогу из Сафонкова и Питер и обратно.

Хозяином Венецианов оказался рачительным и добрым. Он предпринял ряд благоустройств.

Алексей Гаврилович Венецианов.

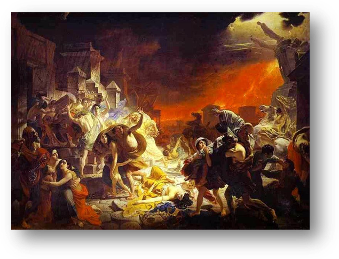
**Спящий пастушок**

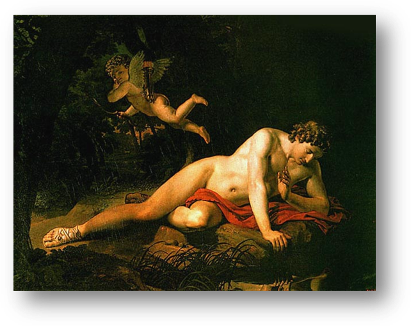
В деревне свершился переворот в художественной вере художника. Оставив упражнения в портретном жанре, он принялся писать крестьян. Эти работы и выдвинули его в ряды виднейших живописцев своего времени.

С начала 1820-х годов художник стал собирать талантливых крестьянских подростков и обучать их ремеслу живописца. Постепенно сформировалась группа, известная как "Школа Венецианова". Птенцы вылетали один за другим из венециановского гнезда в большой мир, многих он пристраивал в Академию. Только себя пристроить так и не сумел. Его эскизы для картины, которая должна была открыть путь к званию "советника", забраковал академический совет. В дальнейшем с Академией Венецианов низменно был "на ножах". Пилюлю не смогли подсластить даже присвоение ему в 1830 году звания "художника государя императора", назначение ежегодного жалованья в 3000 рублей и награждение орденом св. Владимира 4-й степени.

Непомерные расходы, связанные с необходимостью содержать школу и обеспечивать своих воспитанников, легли тяжелым бременем на имение. В конце концов, он был вынужден заложить имение в Опекунский совет. Пытаясь хоть как-то выправить материальное положение, Венецианов брался за заказные работы. По большей части, это были портреты и иконы для церквей.

4 декабря 1847 года, окончив эскизы икон для одной из тверских церквей, он захотел самолично отвезти их в Тверь. На спуске с крутой горы лошади понесли, Венецианова выбросило из саней, и он запутался в вожжах. В село Поддубье тройка притащила уже бездыханное тело.

В то время как продолжала своё развитие жанровая линия, так определённо выявившаяся в творчестве Венецианова и его учеников, в 30-40-е гг. на первый план выдвинулась историческая картина. Именно она оказалась тем жанром, в котором происходило пересечение классицизма и романтизма. Первым, кто соединил оба этих направления в картине «Последний день Помпеи», был ***Карл Павлович Брюллов*** (1799 – 1852).

Родился Брюллов в обрусевшей немецкой семье скульптора-резчика и живописца миниатюр в Петербурге 12 (23) декабря 1799. В 1809–1821 годах учился в Академии художеств, в частности у живописца исторического жанра Андрея Ивановича Иванова. В 1821 году Карл Брюллов был удостоен золотой медали Академии за картину: "Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского" и права продолжения обучения живописи в Италии за казенный счет. В 1823–1835 годах Брюллов работал в Италии, испытав глубокое воздействие античного, равно как и итальянского ренессансно-барочного искусства. Итальянские картины Брюллова проникнуты чувственной эротичностью ("Итальянский полдень", 1827, Русский музей, Санкт-Петербург; "Вирсавия", 1832, Третьяковская галерея); в этот период окончательно формируется и его дар рисовальщика. Брюллов выступает и как мастер светского портрета, превращая свои образы в миры сияющей, «райской» красоты ("Всадница" или конный портрет Дж. и А.Паччини, 1832, Третьяковская галерея). Стремясь к большим историческим темам, в 1830 году, побывав на месте раскопок древнеримского города, разрушенного извержением Везувия, Брюллов начинает работу над картиной "Последний день Помпеи". Многофигурное трагическое полотно становится в ряд характерных для романтизма «картин-катастроф». Картина "Последний день Помпеи" Брюллова (завершенная в 1833 и хранящаяся в Русском музее) производит сенсацию как в России (где о ней восторженно пишут А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь, А.И.Герцен и другие писатели), так и за рубежом, где это произведение живописца приветствуют как первый большой международный успех русской живописной школы. На родину в 1835 художник возвращается уже как живой классик. Посетив по пути Грецию и Турцию, Брюллов создает целый ряд поэтических образов Восточного Средиземноморья. Обратившись по предложению императора Николая I к русской истории, Брюллов пишет "Осаду Пскова Стефаном Баторием" (1836–1843, Третьяковская галерея), не сумев, однако же, добиться (несмотря на ряд ярких живописных находок в эскизах) эпической цельности своего итальянского шедевра. По возвращении в Россию важную сферу творчества Брюллова стали составлять монументально-оформительские проекты, где ему удалось органически сочетать таланты декоратора и драматурга (эскизы росписей Пулковской обсерватории, 1839–1845; этюды и наброски ангелов и святых для Исаакиевского собора.

Карл Павлович Брюллов.

Последний день Помпеи.

Карл Павлович Брюллов.

Нарцисс, смотрящий в воду

Полным хозяином своих образов Брюллов выступает в портретах. Даже в заказных вещах (вроде портрета "Графини Юлии Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Паччини", около 1842, Русский музей) феерическая пышность колорита и мизансцен выглядит в первую очередь как триумф искусства. Еще более непринужденны, психологически-задушевны по краскам и светотени образы людей искусства (поэта Н.В.Кукольника, 1836; скульптора И.П.Витали, 1837; баснописца И.А.Крылова, 1839; писателя и критика А.Н.Струговщикова, 1840; все работы в Третьяковской галерее), в том числе известный меланхолический автопортрет (1848, там же). Все более слабея от болезни, с 1849 года Брюллов живет на острове Мадейра, а с 1850 – в Италии. Умер Карл Брюллов 23 июня 1852 года в местечке Мандзиана, близ Рима.

# Заключение

Романтизм формировался в сложном взаимодействии различных национальных культур и конкретно-исторических условий, в сфере влияния ярких творческих индивидуальностей крупнейших художников того времени. При всем различии взглядов и установок, в творчестве романтиков разных школ были и общие, сближающие черты: каждый из них по-своему стремился к обновлению художественного мышления. Отрицая рационалистическую эстетику классицизма, романтики утверждали приоритет личного начала в деятельности художника, и обращались преимущественно к чувству, воображению и интуиции как движущему началу творческого процесса. Свобода человеческой личности и проявление личности во всем её духовном богатстве воспринимались ими как высшая ценность жизни. Отсюда и возрастающая роль лирического начала, психологической углубленности в искусстве, отсюда возрастающий интерес к внутреннему миру человека.

Глубокую характеристику романтизма дал поэт Аполлон Григорьев[[27]](#footnote-27), называвший себя последним романтиком в эпоху, когда романтизм как философско-эстетическое течение уже исчерпал себя. «Романтизм, и притом наш, русский, в наши самобытные формы выработавшийся и отлившийся, романтизм был не простым литературным, а жизненным явлением, целой эпохой, имевшей свой собственный цвет, проводивший в жизни особое воззрение… Пусть романтическое веяние прошло извне, от западной жизни и западных литератур, оно нашло в русской натуре почву, готовую к его восприятию, - и потому отразилось в явлениях совершенно оригинальных».

Разумеется, не все приверженцы романтизма могли стать выразителями социально-направленной, протестующей мысли. У многих из них неприятие современной действительности находило выход в идеализации прошлого, в безраздельном культе личного чувства, в преобладании созерцательных, порой лирических настроений. Намеренно отстраняясь от окружающего, они погружались в мир поэтической мечты, народной фантастики, старинных легенд и преданий, находя в них отзвуки таинственного, непознаваемого ирреального мира.

Но в лучших созданиях эпохи романтизма проявлялись черты более зрелого и более объективного по своей направленности художественного метода – реализма. Преодолевая крайности романтической эстетики - романтическую субъективность, преувеличенность чувств, стремление к «исключительному» и необычному, - русские композиторы, поэты и художники переходят к более полнокровному воспроизведению действительности, к более совершенному методу познания жизни. Примером тому может служить творческая эволюция Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Глинки, Даргомыжского, Алябьева. Поднявшись на более высокий уровень развития, русское классическое искусство сохранило лучшие черты романтического мироощущения: могучую страстность, мятежный, бунтующий дух, свободный полет фантазии, силу и яркость колорита. Недаром о прогрессивном романтизме как о предшественнике будущего расцвета русской литературы с такой горячей убежденностью говорил Белинский. «Романтизм – вот первое слово, огласившее пушкинский период, - писал великий критик. – Романтизм принадлежность не только искусства, не только одной поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства, и поэзии, - в жизни».

В русском классическом искусстве решительно преодолевались туманные, фантазёрски – бесплодные черты романтического мировоззрения. Но оставалась могучая окрыленность романтизма, его эмоциональная наполненность, его мятежный и страстный пафос.

# Список литературы

1. Алленов М.М., Евангулова О.С., Сарабьянов Д.В., Яблонская М.Н. История русского и советского искусства. – М.: Высшая школа, 1989.
2. Бадак А.Н., Войнич И.Е. и др. Всемирная история. Т.17. – Мн.: Литература, 1998.
3. Вийранд Тийу. Молодёжи об искусстве. – Таллин: Кнуст, 1990.
4. Зезина М.Р., Кошман Л.В. Шульгин В.С. История русской культуры. – М.: Высшая школа, 1990.
5. Ильина Т.В. История искусств. – М.: Высшая школа, 1983.
6. История эстетической мысли. Т.3. – М.: Искусство, 1986.
7. Келдыш Ю., Левашова О. История русской музыки. – М.: Музыка, 1990.
8. Михайлов А.В. Романтизм.// Музыкальная жизнь, 1991. № 4,5.
9. Морозов С.А. Музыка остается с тобой. – М.: Молодая гвардия, 1970.
10. Русская поэзия/сост. А. Сосницкий. – М.: «Терра» - Terra, 1997.
11. Русская романтическая повесть/сост. В.Сахаров. – М.: Пресса, 1992.
12. Шалаева Г. и др. Всё обо всем. Т.10. – М.: «АСТ», 1988.
13. Материалы русскоязычного сайта «Википедия».

1. Давид Жак Луи (30.8. 1748, Париж, — 29.12. 1825, Брюссель), французский живописец. Основоположник французского неоклассицизма. [↑](#footnote-ref-1)
2. Энгр Жак Огюст Доминик (29.8.1780, Монтобан, — 14.1.1867, Париж), французский живописец, рисовальщик и музыкант. Общепризнанный лидер европейского академизма XIX века. [↑](#footnote-ref-2)
3. Клод Жозеф Верне французский живописец, отец Карла Верне и дед Ораса Верне, оба художники. Родился в Авиньоне, учился в Италии у Бернардино Ферджони и стал одним из самых выдающихся пейзажистов своего времени. В 1754—1762 годах по заказу короля написал серию картин «Порты Франции» (Париж, Лувр), созданию которых предшествовал ряд этюдов с натуры. Его большие холсты приобретались для украшения дворцов по всей Европе, и сейчас их можно найти во всех крупных европейских музеях; особенно много произведений художника находится в России. [↑](#footnote-ref-3)
4. Герен Пьер (1774-1833) — французский живописец, ученик Реньо. [↑](#footnote-ref-4)
5. Антуан-Жан Гро (16 марта 1771, Париж — 26 июня 1835, Медон) — французский художник-академист, мастер исторической живописи и портретист. [↑](#footnote-ref-5)
6. Роберт Бернс (1759-1796) - великий шотландский народный поэт-демократ. [↑](#footnote-ref-6)
7. Шамиссо (Альберт фон Chamisso, собственно Людовик-Шарль-Аделаид деCh., 1781 - 1838) - немецкий поэт и естествоиспытатель, по происхождению французский дворянин, отец которого вместе со всей семьей эмигрировал в Германию во время революции, лишившей его всего его имущества. [↑](#footnote-ref-7)
8. Николаус Ленау (нем. Nikolaus Lenau, собственно Николаус Франц Нимбш Эдлер фон Штреленау, 25 августа 1802, Чадат, Банат, Королевство Венгрия в составе Габсбургской монархии; ныне Ленаухайм, Румыния — 22 августа 1850, Обердёблинг, ныне район Вены) — австрийский поэт-романтик. [↑](#footnote-ref-8)
9. ГНЕДИЧ Николай Иванович [1784—1833] — русский поэт и переводчик. Перевел трагедию Дюсиса "Абюфар", Вольтера "Танкред", Шиллера "Заговор Фиеско в Генуе", целый ряд новогреческих народных песен, переделал трагедию Шекспира "Король Лир". Прославился переводом "Илиады" Гомера [↑](#footnote-ref-9)
10. Баллада – стихотворная лирическая новелла с драматическим сюжетом и нередко с присутствием сверхъестественного, фантастического элемента. [↑](#footnote-ref-10)
11. ПНИН Иван Петрович [1773—1805] — поэт и публицист. "Незаконный" сын крупного крепостника кн. Н. В. Репнина (отсюда фамилия Пнин, усеченная Репнин), Пнин получил хорошее для своего времени образование в московском университетском благородном пансионе и в Артиллерийском инженерном кадетском корпусе. Был на военной службе, потом перешел на положение мелкого гражданского чиновника. Литературная деятельность Пнина началась довольно рано, но систематический характер она приобрела только в конце 90-х гг. Пнин этого времени — поэт широкого диапазона как в смысле богатства жанров (ода, другие лирические стихи, басни), так и тематики — от философских размышлений до эротики. В своих философских и публицистических стихотворениях Пнин выступал последователем французского материализма XVIII века, в частности Гольбаха, сторонником политического равенства, хотя и осуществляемого нереволюционными методами. Эта идеология политического радикализма, гораздо менее четкого, чем у Радищева, под влиянием к-рого она складывалась, была характерна для целой группы дворянской интеллигенции конца XVIII века, шедшей навстречу капиталистическому развитию страны. [↑](#footnote-ref-11)
12. Полевой Николай Алексеевич (1796-1846), писатель, журналист, критик, историк; сын купца, самоучка: был значительно начитан, знал иностранные языки. С Пушкиным познакомился осенью 1826 года.

    Полевой достиг заметного положения в среде московских литераторов и журналистов. В 1825 году он начал издавать журнал «Московский телеграф», который, благодаря П. А. Вяземскому, горячо поддержавшему новое издание, собрал вокруг себя лучшие литературные силы (В. А. Жуковский, Н.М. Языков, Е. А. Баратынский и др.). Пушкин в надежде, что журнал станет голосом либерального общественного мнения, тоже напечатал в нем несколько стихотворений и статей. На исходе же 1820-х годов ясно обозначился антагонизм литературных и этических позиций Полевого и Пушкина. Острой, проникнутой сарказмом критике подверг поэт только что вышедшие два тома «Истории русского народа» Полевого за неуважительное отношение к Н. М. Карамзину и стремление опорочить его «Историю государства Российского». [↑](#footnote-ref-12)
13. Алекса́ндр Алекса́ндрович Бесту́жев (псевдоним Марли́нский; 23 октября (3 ноября) 1797, Санкт-Петербург — 7 (19) июня 1837, форт Святого Духа, ныне микрорайон Адлер города Сочи) — русский писатель, критик, публицист; декабрист. Сын Александра Федосеевича Бестужева (1761—1810), издававшего вместе с И. П. Пниным в 1798 «Санкт-петербургский журнал» и составившего «Опыт военного воспитания относительно благородного юношества». Воспитывался в Горном корпусе, затем был адъютантом главноуправляющих путями сообщения ген. Бетанкура и герцога Вюртембергского и, наконец, с чином штабс-капитана перешёл в лейб-гвардии драгунский полк.

    За участие в заговоре декабристов 1825 был сослан в Якутск, а оттуда в 1829 переведён на Кавказ солдатом. Участвуя здесь во многих сражениях, он получил чин унтер-офицера и георгиевский крест, а затем был произведён и в прапорщики. Погиб в стычке с горцами, в лесу, на мысе Адлере; тело его не найдено. [↑](#footnote-ref-13)
14. Алекса́ндр Фоми́ч Ве́льтман (18 (30) июля 1800, Санкт-Петербург — 11 (23) января 1870, Москва) — русский писатель и археолог. Происходит из шведской фамилии Weldman. Отец его служил в лейб-гвардии гренадерском полку. В 1811—1812 г. Вельтман поступил в Московский университетский благородный пансион, но занятия его были прерваны нашествием французов. В 1814 году он перешёл в частный пансион Терликова, а в 1816 году — в училище колонновожатых, откуда в следующем году выпущен офицером в свиту Его В. по квартирмейстерской части. В бытность колонновожатым Вельтман составил «Начальные основания арифметики» (Москва, 1817). В 1828—1829 гг. во время турецкой кампании Вельтман находился при главной квартире старшим адъютантом генерального штаба, а в 1831 г. вышел подполковником в отставку. Плодом полученной им перед тем командировки в Бессарабию был его труд «Начертание древней истории Бессарабии» (M., 1828). С этого времени Вельтман отдается литературе, а немного позже занимается усердно и историей. [↑](#footnote-ref-14)
15. Сенковский Осип (Юлиан) Иванович [19(31).3.1800, Виленский уезд, — 4(16).3.1858, Петербург], русский писатель, журналист, востоковед. Член-корреспондент Петербургской АН (1828). Родился в старинной польской шляхетской семье. Окончил Виленский университет (1819), после чего совершил путешествие по Востоку. Блестяще изучил многие восточные языки; в 1822—47 профессор Петербургского университета; один из основателей русского востоковедения. В 1834—47 (номинально — до 1856) редактор журнала "Библиотека для чтения", в котором печатал под псевдонимом Барон Брамбеус свои повести ("восточные", светские, бытовые, сатирические, научно-философские), фельетоны, статьи. Обладая литературным талантом, эрудицией, лёгкостью слога, С., однако, не создал ничего долговечного в художественной литературе. Будучи сторонником теории "чистого искусства", отрицательно относился к реалистическому направлению в литературе. [↑](#footnote-ref-15)
16. Елена Андреевна Ган (в девичестве Фадеева) (1814—1842) - родилась в многодетной дворянской семье. Детство и юность провела в Екатеринославе. По материнской линии принадлежала к роду князей Долгоруких, её родителями были Андрей Михайлович Фадеев (1789—1867), тайный советник, губернатор Саратова, и княжна Елена Павловна Долгорукая (в девичестве). Родная сестра Елены, Екатерина, была замужем за Юлием Федоровичем Витте (1814—1867), от брака с которым родился будущий российский государственный деятель, министр финансов России Сергей Юльевич Витте (1849—1915). Ее родственником по матери был известный поэт того времени Иван Михайлович Долгоруков, внук автора «Своеручных записок» Натальи Долгорукой и первый их издатель, а также поэт Ф. И. Тютчев. Замуж Елена вышла в 16-летнем возрасте за капитана Петра Алексеевича Гана (Peter von Hahn; 1798—1873), человека военного, почти вдвое старше ее, происходившего из немецкого рода, переселившегося в Россию в середине 18-го века. В 1831 году у Ганов родилась первая дочь Елена (Елена Блаватская), а в 1835 — вторая дочь Вера — будущая писательница Желиховская. [↑](#footnote-ref-16)
17. Мари́я Семёновна Жу́кова (1805, Арзамас - 14 (26) апреля 1855, Саратов) - (урождённая Зевакина), русская писательница. Родилась в семье уездного стряпчего. Получила хорошее образование. Вышла замуж за помещика, выборного уездного судью Р. В. Жукова. Литературной деятельностью начала заниматься в Петербурге, где проживала с 1830 по 1837 гг. Её талантливые повести и рассказы помещались в «Библиотеке для чтения», «Отечественных записках», «Сыне Отечества», «Литературной газете» и в альманахах «Молодик», «Утренняя заря» и «Русская беседа». Отдельным изданием вышли «Вечера на Карповке» (СПб., 1837-1838) и «Очерки Южной Франции и Ниццы. [↑](#footnote-ref-17)
18. Павлов Николай Филиппович [7(19).9.1803, Москва,— 29.3(10.4).1864, там же], русский писатель. Родился в семье дворового. В 1811 отпущен на волю. В 1821 окончил Московское театральное училище, в 1825 словесное отделение Московского университета. Литературную деятельность начал в 20-е гг. В 1831 опубликовал первые в России переводы из О. де Бальзака. Высокую оценку А. С. Пушкина, В. Г. Белинского получила книга П. "Три повести" (1835), остросоциальная по содержанию: судьба крепостного музыканта ("Именины"), трагедия бесправного солдата ("Ятаган"). Книга вызвала гнев Николая I, её перепечатка была запрещена. "Новые повести" (1839) П. не имели большого успеха. В доме П. и его жены К. К. Павловой в 40-е гг. собирались многие литераторы. В 50-е гг. П. выступал с критическими и публицистическими статьями. В 60-е гг. издавал газету "Наше время" (1860—63) и "Русские ведомости" (1863—64), занимавшие антидемократические позиции. [↑](#footnote-ref-18)
19. Владимир Федорович Одоевский (01.08.1803 года, Москва - 27.02.1869 года, Москва) - писатель, философ, педагог, музыковед и теоретик музыки. Был последним представителем одной из старейших ветвей рода Рюриковичей. В 1822 Одоевский с отличием окончил Московский университетский благородный пансион, где ранее обучались П.Вяземский и П.Чаадаев, Никита Муравьев и Николай Тургенев. Первый литературный опыт "Химикант Вильгельм (Из переписки двух приятелей)" Одоевский напечатал в журнале "Благонамеренный" в 1820. В 1820-40-х писатель-романист находился в центре литературной жизни России. Был дружен с А. С. Грибоедовым, Н. В. Гоголем, М. Ю. Лермонтовым. К его творчеству с интересом относился А. С. Пушкин, а в 1836 он был деятельным помощником Пушкина в редакции и издании "Современника". Прекрасный музыкант, музыковед, он оставил и ряд им сочиненных вальсов, хоралов, прелюдий, колыбельных. Написал музыку на слова Пушкина "Дарует небо человеку", к стихотворению Н. А. Некрасова "Прости", к басне Крылова "Квартет". Умер Одоевский в Москве 27 февраля (11 марта) 1869. [↑](#footnote-ref-19)
20. Константи́н Серге́евич Акса́ков (29 марта (10 апреля) 1817, с. Ново-Аксаково Бугурусланского уезда Оренбургской губернии — 7 (19) декабря 1860, о. Занте, Греция) — русский публицист, поэт, литературный критик, историк и лингвист, глава русских славянофилов и идеолог славянофильства. [↑](#footnote-ref-20)
21. Никола́й Влади́мирович Станке́вич (27 сентября (9 октября) 1813, Удеревка, Воронежской губернии — 25 июня (7 июля) 1840, Нуова Лигуре, Италия) — русский писатель, поэт, публицист, мыслитель. Организатор и глава кружка, известного в истории общественной мысли России, в который входили Михаил Бакунин, Виссарион Белинский, Василий Боткин, Константин Аксаков. [↑](#footnote-ref-21)
22. КАВОС (Cavos) Катарино Альбертович (1775-1840, СПб.), композитор, капельмейстер, педагог. Учился в венецианской консерватории "Инкурабиле" у Ф. Бьянки. В Санкт-Петербурге с 1798, служил в Дирекции императорских театров. С 1806 капельмейстер итальянской и русской оперных трупп. На протяжении своей жизни фактически руководил столичной музыкой и музыкальным образованием. После роспуска итальянской оперы (после 1808) оставался капельмейстером русской труппы. Должен был "сочинять все российские оперы и балеты", дирижировать спектаклями и концертами, давать уроки пения в Театральном училище, с 1825 капельмейстер и музыкальный инспектор созданной им оперной труппы этого училища. В 1828-31, после восстановления придворной итальянской оперы, Кавос вновь ее капельмейстер. В 1832 по причине увольнения "директора музыки" немецкой придворной оперы заместил его, обязавшись дирижировать всеми спектаклями немецкой труппы и разучивать партии с артистами. Одновременно преподавал в училище Св. Екатерины (с 1803) и в Смольном институте (с 1811). Педагогическая деятельность Кавоса оказала благотворное влияние на русский оперный театр. Среди его учеников - А. Я. Петрова-Воробьева, О. А. Петров, В. М. и С. В. Самойловы, М. М. Степанова. Автор свыше 50 музыкально-театральных произведений разных жанров: оперы "Князь-невидимка" (1805), "Илья-богатырь" (1806), "Иван Сусанин" (либретто А. А. Шаховского, 1815), "Добрыня Никитич, или Страшный замок" (совм. с Ф. Антонолини, 1818), "Жар-Птица, или Приключение Левсила царевича" (1823); опера-водевиль "Казак-стихотворец" (либретто Шаховского, 1812); балеты "Зефир и Флора" (1808), "Рауль де Крики" (1819), "Кавказский пленник, или Тень невесты" (по поэме А. С. Пушкина, 1823). Во время войн с Наполеоном 1812-14 поставил неск. патриотич. дивертисментов: "Ополчение, или Любовь к отечеству" (1812), "Праздник в стане союзных армий" (1813), "Торжество России, или Русские в Париже" (1814) и др. Похоронен на Волковском лютеранском кладбище, в 1936 прах и памятник перенесены в Некрополь мастеров искусств. [↑](#footnote-ref-22)
23. Александр Александрович Шаховской (1777—1846) — российский драматург и театральный деятель. Член репертуарной комиссии императорских театров, режиссер, педагог, критик. Проживал в гражданском браке с актрисой Александринского театра Екатериной Ивановной Ежовой. В то время гражданские браки не признавались юридически и требовали особого мужества. Не раз Шаховской просил Ежову стать его законной супругой, но она неизменно отвечала: «Лучше буду любимой Ежовой, чем смешной княгиней».

    Князь А. Шаховской был весьма образованным человеком своего времени. Учился в Благородном пансионе при Московском университете, который окончил в 1792 году. С 1802 по 1826 год фактически руководил театрами Петербурга. Своей главной задачей считал помощь «мудрому правительству» в борьбе с «безрассудными нововведениями». За свою жизнь написал более ста произведений (комедии, водевили, дивертисменты, оперы и пр.), большинство из которых до сих пор не опубликовано. Член «Беседа любителей русского слова» с 1811 года. С 1810 года член Российской академии. В 1812 г., в момент общего патриотического подъёма, большой успех имела комедия Шаховского «Казак-стихотворец», не лишенная некоторых достоинств, вследствие которых она долго продержалась на сцене. Шаховской принял участие в событиях этого времени и как ополченец, командуя тульской дружиной. Партизанская война дала ему материал для патриотической оперы-водевиля «Крестьяне или встреча незваных» (1814). Его патриотизм выразился также в нападках на русских романтиков в комедии «Липецкие воды» (1815), в которой, под именем Фиалкина, «молодого человека с растрепанными чувствами и измятой наружностью», представлен, может быть, Жуковский. Арзамасцы отомстили Шаховскому рядом язвительных эпиграмм и статей, которые, выражая новые литературные стремления, были сильнее усилий староверов «Беседы», поддерживавших Шаховского.

    В 1818 году в первый раз вышел в отставку в связи с конфликтом с директором Императорских театров. В 1821 году, при новом директоре, вернулся на службу и окончательно покинул ее в 1826 году. Выйдя на пенсию, принялся за написание мемуаров. Был также выдающимся театральным педагогом. Среди учеников: Е. С. Семенова, В. А. Каратыгин. А. М. Каратыгина-Колосова, И. И. Сосницкий, Я. Г. Брянский, М. И. Вальберхова, Н. О. Дюр, его сестра Л. О. Дюрова, А. Е. Асенкова, А. Н. Рамазанов, сетры Надежда Аполлоновна и Мария Аполлоновна из артистической семьи Азаревичи и др. В 1811 он организовал «Молодую труппу», выступавшую с комедийным репертуаром. В состав этой труппы входили его воспитанники. Среди наиболее известных пьес Шаховского — «Новый Стерн» (1805), «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815), «Пустодомы» (1819) — одни из самых репертуарных пьес первой четверти XIX века. [↑](#footnote-ref-23)
24. Есаулов или Эсаулов (настоящая фамилия Петров: внебрачный сын помещика Есаулова), Андрей Петрович - композитор. Родился, вероятно, в самом конце XVIII или начале XIX в.; прекрасно играл на скрипке. Неуживчивый характер и порок многих русских талантливых людей помешали ему создать себе прочное общественное положение: он давал уроки музыки, ведя беспорядочный образ жизни и сильно бедствуя. Утонул в 50-х годах в Рязани, во время купанья; Пушкин принимал в нем участие; существует мнение, не основанное, однако, на сколько-нибудь точных данных, что "Русалка" была написана Пушкиным в качестве оперного либретто именно для Есаулова. В 30-х годах им было издано несколько романсов, из которых некоторые сохранились, не представляя ничего выдающегося даже для того времени. Его церковные произведения исполняются нередко и поныне в духовных концертах и в церквах ("Свете тихий", "Хвалите имя Господне", восьмиголосная "Херувимская" и др.). Произведения эти не имеют настоящего церковного характера, отличаясь театральностью и сентиментальностью и отражая влияние итальянского оперного стиля. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ласковский, Иван Федорович - композитор (1799 - 1855). Считался одним из лучших пианистов высшего петербургского общества. Первые сочинения Ласковского для фортепиано (экосезы, мазурки, вальсы) напечатаны в журнале "Harpe du Nord" (СПб., 1822 - 1825). В 1832 г. Ласковский вместе с Норовым издал "Лирический альбом", где, кроме сочинений Глинки , Норова, А.С. Грибоедова , были напечатаны и его собственные ноктюрн, скерцо, вальс и контрданс, любопытные в историческом отношении. Полное собрание фортепианных сочинений Ласковского издано в Петрограде (22 мазурки, 13 вальсов, ноктюрны, скерцо, менуэты, песни без слов, этюды, баллада, вариации на две русских песни и т. д.). Произведения эти родственны по духу Шопену и Фильду, иногда обнаруживая влияние немецких классиков. Камерные сочинения Ласковского (смычковый квартет и проч.) остались в рукописи. [↑](#footnote-ref-25)
26. Марфа Борецкая, более известная как Марфа Посадница, происходила из боярского рода Лошинских и что она дважды выходила замуж. Первым мужем был боярин Филипп, в браке родилось двое сыновей Антон и Феликс, утонувших на карельском берегу Северного моря. Вторым её мужем был новгородский посадник Исаак Борецкий.Впервые на политической сцене Новгорода Марфа появляется в 1470 году во время выборов нового архиепископа Новогородского. Поддерживаемый ею Пимен не получает сан, а избранного Феофила посвящают в Москве, а не в Киеве, как того хотела литовская партия.

    Марфа и её сын, новгородский степенный посадник Дмитрий, в 1471 году возглавили борьбу Новгорода за свободу и независимость от Москвы. Кроме Марфы оппозицию к Москве поддерживали ещё две знатные новгородские вдовы: Анастасия (жена боярина Ивана Григорьевича) и Евфимия (жена посадника Андрея Горшкова). Марфа, располагавшая значительными денежными средствами, вела переговоры с великим князем литовским и королём Польши Казимиром IV о вступлении Новгорода в состав Великого княжества литовского на правах автономии при сохранении политических прав Новгорода.

    Великий князь Иван III объявил Новгородской республике войну и в Шелонской битве (1471 год) разбил армию Новгорода, а Дмитрия Борецкого убил как политического преступника. Однако право Новгорода на самоуправление в его внутренних делах было сохранено. Марфа, несмотря на смерть сына и действия Ивана III, продолжила переговоры с Казимиром, который обещал ей поддержку. Возник конфликт между литовской и московской партиями и последние донесли на Борецкую великому князю Ивану.

    В 1478 году Иван III окончательно покончил с Новгородской республикой: вече было закрыто, вечевой колокол в знак расправы над республикой увезён в Москву, состоятельные граждане города отправлены в тюрьмы на пожизненное заключение, а их собственность была изъята в великокняжескую казну. Марфа с внуком была сначала привезена в Москву, а затем выслана в Нижний Новгород, где её постригли в монашество под именем Марии в Зачатьевском (с 1814 года — Крестовоздвиженский) монастыре, где она умерла в 1503 году. По другой версии Марфа умерла или была казнена по дороге в Москву в селе Млеве Тверского княжества. [↑](#footnote-ref-26)
27. Аполло́н Алекса́ндрович Григо́рьев (1822—1864) — русский поэт, литературный и театральный критик, переводчик, мемуарист, автор ряда популярных песен и романсов. [↑](#footnote-ref-27)