





A. K. Curliani

ЧЮРЛЁНИС — УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ
В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ.

РАБОТАЯ В ВАРШАВЕ, ВИЛЬНЮСЕ И
ПЕТЕРБУРГЕ. ЭТОТ ВЫДАЮЩИЙСЯ ЛИ-
ТОВСКИЙ КОМПОЗИТОР И ХУДОЖНИК
ВПЕРВЫЕ ПОПЫТАЛСЯ СИНТЕЗИРО-
ВАТЬ МУЗЫКУ И ЖИВОПИСЬ, СОЗДАВ
В НАЧАЛЕ НАШЕГО ВЕКА СОВЕРШЕН-
НО СВОЕОБРАЗНУЮ И ОРИГИНАЛЬ-
НУЮ «МУЗЫКАЛЬНУЮ ЖИВОПИСЬ».

ЗНАМЕНИТЫЕ «СКАЗКИ», «ФУГИ»,
«ПРЕЛЮДЫ» И БОЛЬШОЙ ЦИКЛ «СО-
НАТ» ЧЮРЛЁНИСА ПОЛЬЗУЮТСЯ ШИ-
РОКОЙ ИЗВЕСТНОСТЬЮ.

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА ПРИВЛЕКА-
ЛО ПРИСТАЛЬНОЕ ВНИМАНИЕ РОМЕ-
НА РОЛЛАНА, ГОРЬКОГО И МНО-
ГИХ ДРУГИХ КРУПНЕЙШИХ ДЕЯТЕЛЕЙ
КУЛЬТУРЫ — ПИСАТЕЛЕЙ И ПОЭТОВ,
КОМПОЗИТОРОВ И ХУДОЖНИКОВ.

КНИГА РАССКАЗЫВАЕТ О ДРАМЕ ЖИЗ-
НИ МАСТЕРА. О ЕГО ТВОРЧЕСКОМ
ПУТИ И СЛОЖНЫХ ИСКАНИЯХ. ОНА
ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ МОНОГРАФИ-
ЧЕСКИЙ ОЧЕРК, СОПРОВОЖДАЕМЫЙ
ФРАГМЕНТАМИ ПИСЕМ И СТАТЕЙ
ЧЮРЛЁНИСА.



Над арфами сосен,
 над сонной лесною сенью,
словно огромный колокол
 этой земли,
медью грохочет
 синее небо весеннее,
и по синему морю —
 маленькие корабли.
И чайка бьется, как молния,
 бела и упруга,
и волны — за ней, вдогонку,
 и ветер — в лицо.
И солнечный блик серебрится,
 как лемех плуга.
И в центре Вселенной —
 двух рук сплетенных
И башни.
 кольцо.
 Причудливые башни
 воображенья
и напряженья,
 рвущегося напролом, —
как душа гения,
 жаждущая движенья,
ввысь устремленная,
 к птице,
 что бьет крылом...
О эти виденья!
 Ощущенье пространства
 и взлета...
Море и полдень...
 И странные рыбы
 в воде голубой...
И янтарное море...
 И песчаных дюн
 позолота...
И сети, как судьбы, таинственны...
 И белый прибой...
И синее небо
 вместе с алой зарею,
вспыхивающей на синем
 и золотом,
гудит, как гигантский колокол
 над землею:
— Только трудом!
 Только трудом!
 Только трудом!
Гулко и звонко,
 вымарывая длинноты,
медный колокол
 рассказывает о том,
что в этой «большой симфонии»
 «люди — как ноты»
объединяются
 только трудом!
 только трудом!
И мы наполняем
 музыкой этой большою —
этой гармонией
 творчества и труда,
того, что он услышал
 чуткой душою
и записал,
 даруя нам
 навсегда.

A. K. Curliani

ВЕСЬ МИР

ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ МНЕ

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЕЙ:

ЛЮДИ —

КАК НОТЫ...

K Curlicious

книга о художнике Чюрлёнисе

МАРК ЭТКИНД **мир как большая симфония**

от автора

Микалоюс Константинас Чюрлёнис (1875—1911) — один из самых интересных мастеров начала XX века. Превосходный композитор, классик литовской национальной музыки, он был и удивительным художником. Его творчество привлекает все возрастающее внимание художественной общественности. Музей Чюрлёниса в Каунасе, в котором сосредоточены почти все произведения мастера, становится местом настоящего паломничества сотен тысяч людей: показ работ в других городах затруднен из-за хрупкой техники их исполнения (пастель или темпера на бумаге).

Интерес к Чюрлёнису объясним. Чюрлёнис привлекателен не только захватывающей эмоциональностью, искренностью, страстью. Не только своеобразием живописи, ставящей перед внимательным наблюдателем множество вопросов, связанных с композицией, пластикой, ритмом. Искусство Чюрлёниса — словно романтический полет в мир чистой и светлой сказки. Полет фантазии в просторы космоса, к солнцу, к звездам...

Во всей мировой живописи произведения этого мастера занимают особое место. Музыкант и художник, Чюрлёнис сделал попытку слить воедино оба искусства: лучшие его произведения волнуют именно своей «музыкальной живописью». И если охватить творчество художника целиком, единым взглядом, оно предстанет своеобразной живописной симфонией.

Нельзя сказать, что творческое наследие Чюрлёниса понято, исследовано и объяснено до конца. Содержание и смысл его картин, как правило, получают разные, порою противоположные толкования. Споры, начавшиеся еще тогда, когда на выставках появились первые работы художника, продолжаются и ныне. Гений, новатор — эти слова стали привычными для поклонников Чюрлёниса, среди которых М. Горький и Р. Роллан, А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский, Н. К. Рерих, А. П. Остроумова-Лебедева, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, Э. Межелайтис, А. Венцлова, Б. Дварионас и многие другие замечательные художники, музыканты, поэты. Но рядом с дифирамбами нередко встречается и решительное непонимание, даже принципиальное отрицание его искусства. Столь полярные взгляды связаны, конечно, с необычностью творческого наследия мастера. Но не только. Чюрлёнис не относится к числу живописцев, в картинах

которых «все сказано», он далеко не доступен и прост, а «чтение» его замыслов предполагает определенный уровень художественной культуры. Чюрлёнис не раскрывается перед зрителем с первого взгляда. Чтоб разобратся в глубинной сути его композиций, требуются усилия: нередко сложные конструкции картин кажутся зашифрованными.

Атмосфера идеалистических и оккультных толкований, созданная предреволюционной художественной критикой, плотной пеленой обволакивала его творчество. Прорваться сквозь нее было трудно. Продолжая и развивая подобные взгляды, можно прийти к самым неожиданным объяснениям Чюрлёниса. Можно числить его, к примеру, «литературно-психологическим символизмом»,¹ либо, как это делают некоторые зарубежные исследователи, утверждать, что его творчество носит «чисто абстрактный характер» или представляет собой одну из ранних ступеней формальных исканий в живописи начала нашего века.² Другие идут дальше и, усматривая прямое воздействие Чюрлёниса на В. В. Кандинского, объявляют литовского мастера предтечей абстракционизма и «пионером абстрактного искусства».³ Помимо подобных высказываний, с 1949—1950 годов получивших широкое хождение во французской, английской, немецкой и польской литературе об искусстве, нельзя не отметить также точку зрения одного из итальянских ученых, отводящего творчеству Чюрлёниса роль «пропедевтики русского авангардизма».⁴

Автор настоящей книги не претендует на то, чтобы дать исчерпывающие ответы на весь круг вопросов, связанных с проблематикой искусства Чюрлёниса: изыскание материалов и документов, касающихся жизни и творчества мастера, далеко еще не завершено, а исследование сложнейших путей развития искусства в начале XX века, когда Чюрлёнис формировался и творил, находится в теоретической стадии, вряд ли позволяющей делать окончательные выводы. Автор видит свою задачу лишь в том, чтобы познакомить читателя с произведениями и основными этапами творческого развития художника. Отбросив идеалистическую и мистическую шелуху, скопившуюся вокруг его исканий и биографии благодаря усилиям многочисленных поклонников и критиков, автор этой книги пытается найти ответы на «загадку Чюрлёниса» в самих его произведениях. В истории его жизни. В его письмах и статьях.

Такая задача требует прежде всего выяснения путей творческой эволюции мастера, как и биографии, взятой

в ее развитии. По отношению к Чюрлёнису сделать это трудно. Писем его сохранилось мало. Несколько статей, набросанные карандашом на страницах рисовальных альбомов записи, напоминающие стихи в прозе, — вот и все его литературное наследие. (Отрывки из писем, статей и записей в альбомах, данные в настоящем издании, призваны помочь читателю ощутить самый строй его чувств, «услышать» лирические интонации, свойственные его негромкому голосу, полнее раскрыть замыслы художника, его творческую лабораторию.)⁵ Дневники, которые регулярно вел Чюрлёнис, по-видимому, исчезли. Свои картины и рисунки он не подписывал — тем сложнее установить время их создания, а без этого невозможно разобрататься в последовательности задач, которые он перед собою ставил. Между тем в данном случае от исследователя требуется особая точность.⁶

Дело в том, что Чюрлёнис-художник работал всего несколько лет (1903—1909). За этот короткий период он успел пройти огромный путь становления — путь, на который другим отпускаются десятилетия. Время зрелости его творчества ограничено тремя годами (1907—1909). Тем большее значение для исследования приобретает здесь хронология и точность датировок произведений: для уяснения поступательного развития мастера важны уже не десятилетия или годы, а порою месяцы.

Зато, если сделать это, опираясь на письма художника, каталоги выставок и, главным образом, на стилистический анализ, не окажется ли путь Чюрлёниса более ясным, последовательным, даже целенаправленным? И, если попытаться внимательно проанализировать произведения художника, если пристально всмотреться в то, что сам художник сделал, вслушаться в то, что сам художник сказал, не предстанет ли его позиция в искусстве в новом, порою неожиданном свете? Не приблизимся ли мы к расшифровке его своеобразного языка и его творческих замыслов?

Оговоримся, однако: Чюрлёнис из тех художников, сложное творчество которых не поддается однозначному, «единственно правильному» истолкованию и объяснению.

*По лазури Немана
Вдаль плывет моя ладья.
Небо ясно, солнце светит,
В вышине как будто плач,
Нотка тихая напева,
Странный голос затаенный
Над землей моей литовской
К поднебесью унесенный.*

Около 1900 г.

Приветливые, чистенькие, они стоят друг против друга, — два бревенчатых домика на самой окраине деревни. В них тесновато и шумно: у скромного органиста деревенской церкви Константинаса Чюрлёниса и его жены, крестьянки Адели, большая семья — пять сыновей и четыре дочери. Старшего (он родился 22 сентября 1875 года) зовут, как отца, — Константинас.

Крошечный сад. Тщательно выметенные дорожки, по их сторонам — грядки и простенькие деревенские цветы. Несколько деревьев, на одном — гнездо аиста. А за изгородью аромат цветущего луга, кроны старых сосен, птичьи песни. Маленькое озеро. И древний Неман — овеянный сказаниями, украшенный замками, спящими на его берегах.

Неподалеку от домишек Чюрлёнисов, в самом центре деревни Друскининкай, — маленький белый кубик с четырехскатной крышей, над которой поднимается куполок с золоченым римско-католическим крестом. Три тополя за оградой с высокими старыми воротами. А внутри церкви прохладно, темно и тихо... Но вот большие крестьянские руки отца ложатся на клавиши органа. Мгновение, и, словно по волшебству, сверкающие трубы начинают дышать. В церкви становится тесно от звуков. Они заполняют здание, властно раздвигают стены, несутся ввысь, к небу, они, словно сотни прекрасных голосов, торжествуют, плачут, молят. И кажется, что не только чинные прихожане, но и святые на старых потемневших картинах благоговейно вслушиваются в музыку... Полевые цветы. Шепот сосен. Музыка. Это и есть детство Чюрлёниса. И еще — долгие зимние вечера, и семья, сидящая за дощатым столом. Сказки матери... О мудром Уже, о бесстрашном Королевиче, о всеильном Солнце. Песни матери — народные дайны. Сколько их! Ведь недаром этот район издавна звали «страной песен». Но литовские сказки звучат на польском языке. Да и дети знают только польский и русский. Все национальное в этой части Российской империи издавна стремились уничтожить.

Чюрлёниса учит отец. Учит тому, что умеет и любит — музыке. Сам он небольшой музыкант. Азы образования этот простой литовский землепашец получил некогда в школе при провинциальном монастыре, а затем совершенствовался самостоятельно, упражняясь в маленьких

сельских костелах. Но он строгий, даже суровый учитель. И люди изумляются: в семь лет мальчик знает нотную грамоту, свободно играет с листа! Но надежд на серьезную школу нет: доходы деревенского органиста более чем скромны.

В эти годы маленькая деревушка Друскининкай становится модным курортом. Местные минеральные воды приобретают все большую известность, а живописные окрестности привлекают множество дачников. В летние месяцы дачники съезжаются из Варшавы и Вильнюса, из Петербурга и Москвы. В доме органиста все чаще собираются приезжие любители музыки. Они с интересом слушают игру маленького «вундеркинда». Одному из них суждено было принять участие в его судьбе. Это варшавский врач Ю. Маркевич. Любитель музыки, окончивший в свое время Московскую консерваторию, он каждое лето приезжал на отдых в Друскининкай и стал другом семьи Чюрлёнисов.

Маркевич рекомендовал Чюрлёниса-младшего своему знакомому князю М. Огинскому, богачу и страстному меломану. Поместье Огинского находилось в Плунге. Там же была оркестровая школа, которую он содержал на свои средства. В нее и попал после окончания начальной школы тринадцатилетний Чюрлёнис. Здесь он учился играть на флейте и делал первые, робкие и совсем еще неумелые опыты в сочинении музыки. Впрочем, даже они вызывали немалый восторг у не очень искушенных в искусстве гостей помещика. Сам же Огинский, считавший себя меценатом, был столь доволен прилежанием Чюрлёниса, что даже взял на себя финансовое обеспечение его дальнейшей учебы.

В 1893 году Чюрлёнис отправился в Варшаву. Варшава поразила его: большой незнакомый город, узкие улицы, застроенные высокими каменными домами, роскошные дворцы, театры, концерты, книги. Он — студент Варшавского музыкального института. Его учитель по классу рояля — профессор З. Сигетинский, по теории композиции — З. Носковский, популярный польский композитор, немало сделавший для развития национальной симфонической музыки. Оба — эпигоны поздней романтической школы. Целиком под обаянием Шопена, этого гениального романтика, властителя умов музыкальной молодежи Варшавы, Чюрлёнис пишет много — кантату для хора и оркестра, фуги, маленькие пьесы для рояля. Некоторые сочинения имеют успех — прелюд, ноктюрн и мазурка даже печатаются в варшавском музыкальном альманахе «Меломан».¹

...Как было бы хорошо спуститься к Неману, к нашим пригоркам, пескам, соснам. Как думаешь?.. Какое это было бы счастье! Сейчас ведь весна. Неотрывно смотрел бы я на деревья, траву; тут же, при мне, набухали бы и розовели почки, потом выступали бы светло-зеленые ростки. А там, глядишь, из-за большого листа цветок высовывает головку и улыбается солнцу... Правду говоря, я завидую аистам и жаворонкам, тянущим в ту сторону. Они быстрее меня, они меня обогнали... Эх, Генюк, жаль, что ты не понимаешь, что это значит — вернуться в родное село. Вот уже верста до дому. Вот уже там, за лесочком. Опять слышишь шепот сосен, такой серьезный, будто они о чем-то тебе рассказывают. И ничто так хорошо не понимает, как этот шепот. Лесок редееет, и вот уже сквозь ветви просвечивает озеро. Сгорбленный Андюкас тащит воду из родника, а дальше и дом, гнездо аиста, костел. Все то же самое, и так ничего не изменилось, что с минуту тебе кажется, будто ты возвращаешься после драки с мальчишками из леса.

*Письмо Е. Моравскому
от 21 марта 1902 г. Лейпциг*

В канун нового столетия в кругах варшавской молодежи, явственно ошущающей кризис буржуазного общества, идут нескончаемые споры. Жить по-старому нельзя. Близкий крах неминуем. Сознание этого порождает революционно-демократические тенденции у одних, растерянность и панику у других. Материалистическому миропониманию все сильнее противостоят различные идеалистические и религиозные искания. Чюрлёнис, по всей видимости, с трудом ориентируется в этой противоречивой обстановке. Его взгляды не отличаются последовательностью. Он увлечен историей и естественными науками, а в литературе ему, как многим сверстникам, ближе всего Достоевский, В. Гюго, Гофман, Э. По, Ибсен.² Романтическая мечта о лучшем, справедливом мире сочетается у него с интересом к современной идеалистической философии, к теософии и даже к мистике.

В 1899 году Чюрлёнис с отличием заканчивает институт. Ему предлагают должность директора только что основанной музыкальной школы в Люблине. Он, не размышляя, отказывается. Пусть трудно, пусть придется перебиваться частными уроками, — его, романтика, не влечет к спокойной, обеспеченной жизни, если для этого нужно жертвовать свободой. Он горит жаждой творчества.

Чюрлёнис задумывает первое большое сочинение — симфоническую поэму «В лесу». По своему жанру это — пейзажная картина, лирической темой которой является жизнь природы, однако не природы вообще, а природы литовской. Литва — это и есть, по народным представлениям, величественный лес. Лес, любимый народом. Воспетый Мицкевичем. Лес, о котором древнее сказание говорит устами печальной богини: «Литва — это леса! Уничтожаете леса; уничтожьте леса, не будет Литвы...» Нет, Чюрлёнис не городской житель. Здесь, на чужбине, он тоскует по любимому сосновому лесу, живущему скрытой, для многих загадочной, а ему близкой и удивительно понятной жизнью.

«В лесу» (1900—1901) — произведение, с которого начинается история литовской профессиональной музыки. Что же касается его автора, то он считал для себя необходимым продолжать учебу. Знания, полученные в музыкальном институте, не удовлетворяли. Осенью 1901 года Чюрлёнис едет в Германию.

Теперь он становится студентом Лейпцигской консерватории. Изучает немецкую музыку, — особенно привлекают его Бетховен, Бах и Р. Вагнер, — знакомится с музыкальной жизнью Лейпцига, восторгается симфоническими поэмами и первыми музыкальными драмами Рихарда

Штрауса. Одним из любимых его композиторов становится Чайковский. Впрочем, очертить круг музыкальных привязанностей Чюрлениса трудно — он широк.

В Консерватории руководителем Чюрлениса является знаменитый в те годы Карл Рейнеке — дирижер и композитор позднеромантической школы. Отношения с профессором сложные. Он встречает то восхищение, то полное непонимание: тот сторонник музыки чистой и нежной, приятной и благозвучной, его кумиры — Мендельсон и Вебер. Чюрленис же пишет по-иному, в его сочинениях ясно слышатся меланхолически-печальные литовские мотивы. Они звучат и в его фуге для струнного оркестра, и в Струнном квартете,³ становятся основой «Кястути-са» — увертюры на тему литовского фольклора. Это не по душе профессору. Чюрленис мучается, порой вовсе разочаровывается в своих способностях, хочет бросить все и бежать.

В Лейпциге ему вообще живется неуютно. Нет денег — его покровитель Огинский умер. Нет друзей. Он не знает немецкого языка, к тому же его раздражает мещанский уклад бюргерского города. Чюрленис все чаще жалуется на одиночество и тоску, дни кажутся ему годами. Он томится, прозябает, мечтая о летних каникулах, когда увидит родной край. Его не радуют и перспективы — он с горечью иронизирует над будущим, над тем, как потом поедет в Петербург, получит место и жалованье, приобретет приличествующую должности одежду и будет каждый день обедать, включившись в общий поток размеренного буржуазного существования.

Осенью 1902 года, получив диплом, Чюрленис возвращается в Варшаву.

В Варшаве, отказавшись от места в Консерватории, предпочтенного дирекцией, он, как и прежде, выбирает путь более трудный. Живет на частные уроки. Их, впрочем, достаточно — его ценят как репетитора, приглашают в богатые буржуазные семьи, да и платят неплохо. Это дает ему возможность творить. Он сочиняет музыку — фуги, фугетты, каноны, восходящие к его кумиру — Баху. Мастерски построенные, говорящие о явном росте молодого композитора, они получают одобрение друзей. Довольно его успехами и семья — похоже, что Кастукас выбивается в люди...

Но он неспокоен. Он мечется. Его настигает новая страсть.

Приезжая на каникулы в Друскининкай, он и прежде зарисовывал окрестные пейзажи, деревья, костелы, Неман. Стремился лишь к тому, чтоб было похоже, старался

... Раскусил я Рейнеке полностью. Поверь мне, я мог своими композициями очаровывать его на каждом уроке: немного мелодии, слегка красивенькой гармонии, складное целое, как можно меньше диссонансов, контрапункты убрать тоже не мешает — о, это он любил страстно! Поразительна его любовь к «музыке золотой середины», поразительно желание заставить учеников писать так, как писали лет сто назад. Возможно, на первых порах так и нужно. Но, согласись, раз ученик пишет большое сочинение для оркестра, вкладывая туда зоровые и труд, то уж, наверняка, имеет право сказать хоть что-то и свое. Сей же старый нень этого не допускает. Морщится, вытаскивает разные партитуры, чаще всего — Мендельсона и Вебера. И все тычет, что здесь, вот, так и это «fein», а то, что написал господин (ученик) — это не «fein» и было бы хорошо, если бы господин был бы столь любезен исправить свои диссонансы. Тогда будет «fein».

Письмо Е. Моравскому
от 17 февраля 1902 г. Лейпциг

...В конце концов — долой заботы! Весна! Солнце как будто подменили: оно светлое, улыбается, медленно светит в высокой синеве. По своему пути оно рассыпает каскады лучей, а с ними — радость, свет, тепло и жизнь. Временами хочется и кричать, и петь, а порою — тоскливо. Зазеленели подстриженные парки и голые загородные поля. В соседнем Розентале отозвались какие-то птицы, но, наверно, по-немецки, потому что я ничего не понимаю. Вы уже, должно быть, слышали жаворонка. Там у нас, в Литве, весна — совсем другое дело. Иногда я выхожу погулять за город, но меня так раздражают прилизанные поля, цементные «дорфы» (деревни — М. Э.) и коляски с напряженными собаками! Все это так практично, так разумно и так пусто, банально, немилостиво, что даже страшно.

Письмо П. Маркевичу
от 17 апреля 1902 г. Лейпциг

...Закончились лекции, и я свободен как птица (без крыльев). Я купил несколько тюбиков красок и холст. Ты, по всей вероятности, хочешь сказать, что холст пригодился бы на что-то другое. Дорогой мой, я сам испытываю угрызения совести по поводу этой пары истраченных марок, но должен же я иметь хоть какое-то развлечение в праздники.

*Письмо М. Маркевичу
от 22 декабря 1901 г. Лейпциг*

...Рисую я тут помаленьку. Жаль, что не могу показать тебе своего Друскининкайского озера. Вышло совсем недурно. Помимо озера, нарисовал еще и море с исчезающими вдали кораблями. Но так как вода получилась слишком уж зеленой, а пароходы угловатыми, то, проведя несколько раз кистью, я превратил море в луга, а пароходы в избы. Теперь у меня есть роскошное литовское село. Оба эти произведения висят сейчас над пианино и, как заметила фрау Кроль, делают мое жилье более комфортабельным...

*Письмо М. Маркевичу
от 29 декабря 1901 г. Лейпциг*

с возможной достоверностью передать то, что видит и любит. В этих слабых, вовсе неумелых рисунках и акварелях — он попросту еще не научился рисовать — заметна удивительная особенность его видения. Ему кажется, что он понимает язык природы, слышит ее дыхание. И в контуре облака, и в силуэте дерева он явственно различает антропоморфные черты.

Острое чувство единения с природой, привязанность к родным местам, стоило ему попасть на чужбину, обращившись глухой тоской, неудержимой тягой к дому. Он мечтал о Литве, мечта переполняла, целиком захлестывала его, отражаясь в потоке писем родным.

Тогда — это началось еще в Лейпциге — он на последние деньги купил краски и холст. В его альбомах — наброски, сделанные с друзьями, портретные рисунки. И — озеро в Друскининкае, Неман, море с кораблями. Он рисовал для развлечения, чтоб уйти от одиночества, от тоски. Но понимал свое бессилие, неумелость. И страдал.

Теперь, в Варшаве, тяга к живописи становится неодолимой. Она возникает вовсе не из влечения к живописи как таковой. Самой сильной чертой, фундаментом характера Чюрлёниса была любовь к красоте, к поразительной гармонии природы. Он влюблен в небо, лес и звезды, травы и полевые цветы, озера и речки. Он, как язычник, поклоняется солнцу. Какими средствами выразить переполняющие чувства? Звуками, ритмами он научился делать это. Но между лирикой и природой лежало еще неоглядное пространство зримых форм и красок. Без них не передать сверкающее богатство мира, красоту бытия. Теперь он понимает — это уже не отдых, не развлечения в праздничные дни.

Он вновь и вновь пробует — нет, он не способен воплотить зримые образы. Он ничего не умеет. Это выглядит драмой: профессионал-музыкант, окончивший две консерватории, стоящий в самом начале явно успешной карьеры, он, двадцатисемилетний, вновь становится учеником. Невзирая на все, не обращая внимания на уговоры отца — от его заработков зависит благополучие всей большой семьи, на советы друзей, считавших, что живопись может лишь повредить музыкальным занятиям.

Альбом, относящийся к последним месяцам 1902 года, показывает, что уже в это время он посещает художественную студию: здесь вперемежку с портретами, зарисовками уличной жизни и живыми сценками быта («В кафе», «Смотрят волшебный фонарь») — рисунки обнаженной натуры и даже изображение самой студии, где ученики рисуют модель.



Музыка леса. 1903

В частной школе живописи и художественных ремесел Я. Каузика он рисует гипсы. Старательно, сосредоточенно; слишком поздно ему приходится осваивать изобразительную грамоту. Музыка на время отходит на второй план. Он смотрит на нее как на средство к существованию. Вся энергия, все время отданы живописи; не так учебным студиям, сколько свободной композиции. Работает фантазия. Замыслы распирают воображение. И, еще не одолев премудростей рисунка, не постигнув секретов живописи, он пробует творить.

...Темная чаша леса. Черные стволы деревьев... Одно наклонилось, падая. И кажется, что черные вертикали — не стволы вовсе, а струны чудесной арфы, которые перебирает рука ветра. Или, может быть, вдохновенная рука певца?.. Вдали, над холодной Балтикой, желтеет полоска заката. А здесь — шепчутся сосны, стонет и дышит лесная мелодия...

Я уже написал одну символическую картину...

*Письмо П. Чюрлёнису
От 2 сентября 1903 г.*

Это его первая картина. Картина самоучки. Колорит может показаться жестким и однообразным, рисунок не отличается ни уверенностью, ни гибкостью. Находясь в самом начале творческого пути живописца, «Музыка леса»,⁴ однако, показательна во многих отношениях.

Чюрлёнис не только любил лес, как истый литовец, и восторгался им, он умел слушать его жизнь. Недаром лесу он посвятил первое большое музыкальное сочинение. Теперь он написал картину. В симфонической поэме «В лесу» есть место, напоминающее ее: мелодичные голоса арфы, постепенно усиливаясь, рождают широкие аккорды лесных отзвуков. Картина — не то иллюстрация к этой поэме, не то художественная параллель к ней.⁵ Пейзаж здесь — лишь символическая форма, в которой излагается замысел: для воплощения мыслей и чувств, порожденных живой природой, автор использует приемы широко распространенного течения.

Символизм, еще в 1880—1890-е годы утвердившийся в поэзии и живописи Парижа, теперь растекался по Европе. Его распространение нельзя объяснить случайностью. Дело не в зигзагах моды или прихоти отдельных мастеров. Привычные устои жизни расшатывались. Порожденный ощущением близкого конца старого общества, символизм обвинял в этом рационалистичность и материализм XIX века. Отражая растущую идейную растерянность значительного круга интеллигенции, он воскрешал эсхатологические предчувствия мировой катастрофы и страшного суда духа над материей. Вдохновленное известным афоризмом Шопенгауэра — «существует

столько различных миров, сколько есть мыслителей», это субъективистское течение искало высшую реальность в жизни идей. Вслед за Верленом, Маллармэ и Гюисмансом, вслед за Гюставом Моро и Одилоном Редоном, художники анализировали сумерки собственной психики, пытаясь уловить нюансы сокровенных чувств и запечатлеть свои грезы, видения, импульсивные вспышки фантазии и воспоминания. Речь шла о поисках новой красоты, непостижимой «красоты таинственного», что не могло не повлечь за собой, по выражению А. В. Луначарского, «измельчения содержания» искусства. Луначарский так излагает творческое кредо этих «людей вечера»: «У меня на дне души есть некоторые подсознательные полумысли и четверти чувства, но именно они для меня и важны; жить настоящими чувствами мне невозможно: они слишком грубы, они для простонародья, а мы — утонченные люди, мы прислушиваемся к тому, что творится в нашем духовном подвале». ⁶

В живописи наибольшее распространение это течение получило в Германии и Австро-Венгрии, где особенно сильны были позиции позднего романтизма, во многом смыкавшегося с ним.

В России манифестом формирующегося литературного символизма стала книга Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), а в первые годы XX века, о которых идет речь, выступила уже плеяда поэтов так называемой «новой волны» — В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов. Что касается русской живописи, то воздействие символизма на нее сказывалось несравненно слабее. Во всяком случае, среди ведущих русских художников той поры трудно, пожалуй, найти последовательного символиста. На развитие польской живописи символизм, напротив, оказал активное и довольно длительное влияние. Особенно большую роль он сыграл в кругу мастеров организованного в 1897 году в Кракове художественного общества «Штука» («Искусство»), не только боровшегося против академизма за независимость таланта и творческую индивидуальность, но поддерживавшего тесные связи с выставками венского Сецессиона, где значительное место занимали мистические и даже оккультные тенденции, проявлявшиеся у Э. Мунка и Д. Энсора, Ф. Штука и М. Клингера. Черты символизма, сочетающегося с отрицанием прозаизма действительности, характерны и для мастеров литературной группы «Молодая Польша» С. Пшибышевского и С. Выпянского — крупнейшего поэта, драматурга и художника тех лет.

...Нет человека, который, углубившись в себя, пришел бы к оптимистическим заключениям. Возьми хотя бы современный декаданс, возьми Пшибышевского. Каждое его произведение насыщено болью, тоской, раздражением. Таким бывает человек, занятый исключительно собой, анализом своей «голой души», — он несчастен... Все же не надо удивляться, что такой самоанализ притягателен для людей. Нет интеллигента, который не испытал бы дозу удовольствия, углубляясь в себя. И каков же результат этих путешествий? Могут ли они исчерпывающе охарактеризовать наше «я»? Мне кажется, что подлинное самопознание находится за пределами нашего разума, так же как и познание вселенной, начала начал и т. д. Обидно тратить на это время. Ну, а раз уж человек «если не спит, то думает» (нравится мне это выражение!), то «пусть мысль его не спускается в мрачное подполье, а парит в бескрайних просторах»...

*Письмо П. Чюрлёнису
от 6—8 февраля 1902 г. Лейпциг*

В местном музее восемь залов. Посетив их в первый раз, я был очарован. Во вступительном отделе Мурильо, Беклин. Что же будет дальше?! Но — в других залах картины были уже не столь хороши. В последних — просто отвратительны. Помню, в восьмом отделе мне стало тоскливо, стало обидно, что я уже не увижу картин лучше... Неужели и жизнь похожа на лейпцигский музей, и то, что я уже пережил, неужто и было самыми прекрасными картинами?

*Письмо Е. Моравскому
от 20 мая 1902 г.*



Утро. 1903

Я выступил впереди шествия, зная, что и другие пойдут за мной... Мы блуждали по темным лесам, прошли долины и вспаханные нивы. Шествие было длинным, как вечность. Когда мы вывели шествие на берег тихой реки, только тогда его конец показался из-за темного бора.

— Река! — кричали мы. Те, которые были ближе, повторяли: «Река! Река!» А те, что были в поле, кричали: «Поле! Поле!»

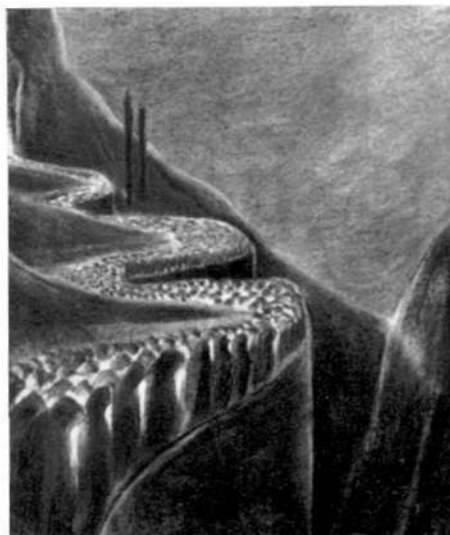
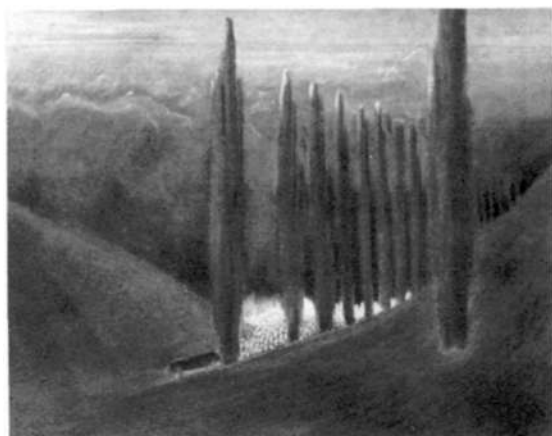
Идущие сзади говорили: «Мы в лесу, и удивительно, что впереди идущие кричат: поле, река, река».

— Мы видим лес, — говорили они и не знали, что находятся в хвосте шествия.

Запись в альбоме

Ранние работы Чюрлёниса — пастели (эта графическая техника была очень популярной у польских художников). В одной из композиций мы встречаемся с призрачными золотыми дворцами и сиреневыми горами, изумрудными кипарисами и мистическим белым козлом с золотыми рогами («Заколдованный город»). В другой — черное небо над зеленым холмом, багровый диск солнца, череп козла с длиннейшими рогами, а над ним — седобородый старик, весь в белом, простерший руку к небу, кричащий («Утро»). Мир, потерявший чувственную реальность, мир экстатических видений, восходящих к «Острову мертвых» Беклина. Образы как условные знаки, намеки, зыбкие символы голосов подсознательного. Резкие, какие-то пронзительные краски, всплески фиолетовых, ядовито-зеленых, желтых, драматически острые контрасты света и тени. Судорожный, неуверенный рисунок. Все эти черты живут и в цикле «Похороны», героями которого являются гроб, шествие, солнце. Цикл включает семь листов.⁷ Он открывается картиной раннего утра в фантастическом городе, обнесённом мощной стеной. На площади с золотыми храмами и дворцами — море голов, а над ними, как жуткое знамя — черное пятно гроба. Умер человек. И все кричит о смерти. Городские ворота — как призрак глазастого чудовища с золотыми рогами и огромными крыльями — разверзлись в крике, и, болтая из стороны в сторону языком, вопит укрепленный на них колокол... Вот черный гроб на плечах скорбных женщин, а багровое солнце заливает мир золотом. Третий лист изображает траурную процессию: длинной вереницей, теряясь на горизонте, люди тянутся к солнцу, этому торжествующему символу жизни, и природа вместе с ними скорбит и тоскует о мертвом; стволы деревьев в отчаянии простирают ветви-руки. Но заходит солнце, оставляя в небе кровавые отблески, и только верхушки строгих тополей горят оранжевым светом. Сквозь тьму, над бездной, над лесами идет толпа; теперь сияние исходит от самих людей, — сияние жизни (лист четвертый). Все выше в гору, во тьму, тянется шествие: светятся люди, и кажется, что огромный сверкающий Уж, извиваясь, ищет дорогу к солнцу. Уж, в литовском фольклоре символизирующий мудрость. Следующая композиция — как увеличенный фрагмент предыдущей: скелет с косою смерти. И еще более «крупным планом» — тоскующая женская фигура в опустевшей комнате.

Несомненно, свои первые, не очень уверенные шаги в графике и живописи Чюрлёнис делает по дорогам, наезжен-



ным мастерами польского и немецкого символизма. Нечто в них параллельно и ритмическим исканиям в декорациях Аппиа. Но уже здесь проявились особенности, позднее сделавшие Чюрлёниса подлинным сыном своего времени, мастером самобытным и оригинальным.

Во многих эстетических трудах начала века утверждался принцип взаимодействия и взаимопроникновения искусств; стала характерной тенденция к расширению традиционно замкнутых границ видов и жанров, к обогащению каждого выразительными средствами других.

Из цикла «Похороны». 1903—1904

Возникнув первоначально в поэзии, символизм и в живописи продолжал сохранять тесную связь с ней; картина все чаще строилась не столько по законам повествовательной композиции, рассказа, сколько на принципах поэтического искусства. Вот и в «Музыке леса» Чюрлёниса композиция возникает из нереального сопоставления совершенно реальных форм, а ее основой становится вторгающийся из поэзии (и столь естественный для нее!) принцип метафоры. Лесная чаща и рука... Как в стихе под изображенным явлением порой лишь подразумевается истинный его смысл, как в стихе одним из видов метафоры является олицетворение, так здесь: Чюрлёнис переносит на природу признаки живого существа. Рука здесь — явление того же порядка, что «грудь утеса-великана» у Лермонтова или «флейта-позвончик» у Маяковского. Но, получая зрительное овеществление, поэтическая метафора становится образом-символом. Теоретики символизма, анализируя специфику и границы каждого вида искусства, неизменно отдавали предпочтение музыке. Считалось, что музыка, наиболее полно и широко отражающая духовную жизнь и гармонию мира, должна быть поставлена над другими искусствами. На выставках краковской «Штуки» вслед за «Сецессионами» Мюнхена и Вены все чаще появлялись картины с «музыкальным настроением» или с музыкальными названиями. Ряд мастеров, прежде всего Клиндер, пытались использовать для «иллюстрирования» музыкальных произведений фантастические образы. В такой эстетической атмосфере искания начинающего художника выглядят не только естественными, но закономерными. Его — профессионала-музыканта, только еще приступающего к живописи, мало заботят устоявшиеся, традиционные формы структуры картины, как произведения станкового, в композиции которого содержится и смысловое начало, и развитие сюжета, и его завершение. Чтобы высказаться, ему недостаточно одной картины. Для него, живущего в мире музыки и поэзии, живопись — лишь одно из средств воплощения мыслей, переживаний. Как музыкант, он привык мыслить во времени. И он строит замысел «Похорон» по законам временных искусств. Отдельные композиции цикла — то ли строфы поэмы, то ли акты драмы, то ли — и это скорее всего — части музыкального сочинения. Первоначально Чюрлёнис так его и называет: «Похоронная симфония». Цикл можно было бы, пожалуй, рассматривать как иллюстрацию к ненаписанной автором музыке.

**жизнь человеческая. земля.
небо. звезды**

Чюрлёнис недолго посещал рисовальные классы. В марте 1904 года в Варшаве открывается Школа изящных искусств — и он поступает туда.

Школу — она будет выпускать живописцев, скульпторов и мастеров декоративно-прикладного искусства — возглавляют молодые художники. Ее организатор и директор Казимир Стабровский — литовец, окончивший петербургскую Академию, только начинает свой творческий путь.¹ Начинает успешно: в 1900 году на Всемирной выставке в Париже его полотно «Тишина деревни» удостоилось большой серебряной медали. На выставках он показывал декоративно-аллегорические картины, нередко вдохновленные литовскими фольклорными мотивами, а также портреты и драматизированные пейзажи, овеянные настроениями грусти и даже сумрачности. Значительную роль в школе играл и молодой пейзажист Фердинанд Рушиц.² Здесь преподавали скульптор Ксаверий Дуниковский и живописец Кароль Тихий.³ Непосредственным же учителем Чюрлёниса оказался отличный портретист Конрад Кшижановский.⁴ Один из авторитетнейших педагогов школы, он на первых порах стал для Чюрлёниса, как и для многих учеников, «полубогом». Все эти профессора были членами «Штуки» и, совместно с другими участниками объединения, экспонировали свои работы как на родине, так и на выставках венского Сецессиона. Их творчество, хоть и в разной степени, но безусловно развивалось под воздействием позднего романтизма и символизма.

Преподаватели встретили Чюрлёниса радушно. Скромный, застенчивый, явно одаренный, он пользовался общей симпатией и среди учеников. Да и учился он не так, как все. Его обуревала, поглощала страсть к творчеству. Музыка заброшена. Начатые сочинения отложены. Он работает словно в экстазе — рисует, жадно нахватывается знаний, с головой уходит то в астрономию, то в космогонию, рядом с Ницше зачитывается Ветхим заветом, увлекается учением о гипнозе, философией древней Индии, Рабиндранатом Тагором. О глубоком освоении той или иной области нет речи: интересы Чюрлёниса идут скорее вширь, нежели вглубь. Он бросается от одного к другому. Он спешит.

Разработанная в Школе изящных искусств педагогическая система не стремилась подражать петербургской

К живописи у меня еще большая тяга, чем прежде, я должен стать хорошим, очень хорошим художником. Одновременно я буду продолжать заниматься музыкой и займусь еще другими вещами. Хватило бы только здоровья, а я бы все шел и шел вперед!

Письмо П. Чюрлёнису от 1905 г.



Колокольня. 1904—1906

Замок. 1904—1906



Академии художеств, а приближалась к той, по которой строилось обучение в Центральном училище технического рисования барона Штиглица, готовившем мастеров декоративной живописи, прикладного искусства и гравюры. Но было здесь и немало своеобразного. Рисование с гипсов было изгнано из учебной программы. В центре внимания находился рисунок с обнаженной натуры и работа на пленере. Впрочем, Чюрлёнис и теперь не столько заботится об учебном рисунке, о студиях с натуры, сколько о свободном творчестве. Он так и не станет академическим рисовальщиком-профессионалом. Пейзажные наброски в альбомах, как и этюды этих лет, свидетельствуют о внимательном изучении природы, но значительных достижений в работах такого рода обнаружить не удастся; рисунки обнаженной натуры не сохранились: по-видимому, в этом проявилось и отношение автора, не очень дорожившего ими.

Большое место в системе обучения отводилось декоративному рисованию и орнаменту, композиции витража, книжному оформлению, различным графическим техникам. Руководители школы видели свою задачу в воспитании у учащихся творческой фантазии, чувства декоративности, умения свободно компоновать.

Сохранилось несколько эскизов витражных композиций, выполненных Чюрлёнисом. Он занимается и офортом. Точнее — гравюрой на стекле.⁵ Эта несложная техника как раз тогда была разработана и применялась рядом польских мастеров, в частности, Выспанским и Вычулковским. Увлекался ею и Рушиц.

Первые листы Чюрлёниса незатейливы: это маленькие деревенские пейзажи со свинцово-серым небом, избушками с подслеповатыми окнами, заснеженными холмами и темными стволами деревьев. Они сделаны по рисункам с натуры. Но проходит совсем немного времени — и в натурные мотивы все сильнее вторгается воображение художника. Облака приобретают в его пейзажах сложные антропоморфные очертания, а силуэты деревьев, обобщенные и компактные по форме, становятся похожими на вырастающую из земли руку с указующим перстом («Деревья»). Облака сталкиваются в напряженной борьбе («Роща»), несутся в стремительном полете («Контрфорс»), порой напоминая человеческие головы («Море»), или толпой молящихся вздымаются от земли к небу, ритмически повторяя формы сгрудившихся у деревенской колоколенки деревьев («Колокольня»). От объективно спокойной фиксации пейзажа — к драматизации природы, очеловечиванию природных форм — та-

ков путь Чюрлёниса.⁶ Тот же путь — в эскизах книжных обложек, выполненных в порядке учебных заданий. Здесь за вполне натуральным изображением простых деревенских изб, освещенных закатным солнцем («Имба за деревней»), следует солнечное поле колосающейся пшеницы («Осень»), а затем — сразу же — полная драматизма «Мысль», где зыбкий образ человеческого лица сопряжен с сияющим солнечным диском, символизирующим всемогущий свет интеллекта.

Круг образов, волнующих Чюрлёниса, в композиционных работах 1904 года, выполненных пастелью, очерчен довольно четко. Это зыбкие, смутные, призрачно расплывающиеся видения, чем-то влекущие и чем-то отпугивающие. Подобия женских фигур, возникающие из сумеречно сверкающих морских волн («Композиция»). Словно галлюцинация — мрачный взгляд моста из вечернего сумрака («Вечер»). Сине-зеленые профили, прильнувшие друг к другу в фосфорически таинственной небесной дали («Лица»). Змея, судорожно, как крик ужаса, извиляющаяся на кресте, мистически странно поднимающемся среди морской глади («Видение»).⁷ Другие композиции строятся как символические пейзажи. Это вовсе не картины ландшафтного жанра в их традиционном понимании, а мысли и эмоции художника, образной оболочкой которых служат природные формы. В картине «День» сияет голубое небо, зеленеет трава, поднимаются массивные купола деревьев и ветвясь, теряясь на горизонте, дорога. Но приглядитесь, и большое облако предстанет настороженным силуэтом исполина с поднятым пальцем, а навстречу этому повелительному жесту из-под почвы потянутся, — карабкаясь, ценою страшных усилий — ярко-зеленые голова и руки земли... В картине «Ночь» — драматически ненастное небо и черные пятерни деревьев, в ужасе вскинутые к нему... Обе композиции — характерные для времени размышления художника о таинственном единстве неба и земли (как у А. Блока: «страшная близость яви и сна, земли и неба!»)⁸ и о властных небесных силах, диктующих свою волю корчащейся в судорогах земле. В тревожной природе Чюрлёниса нет покоя. Нет гармонии.

Творческие процессы, характерные для Чюрлёниса в это время, своеобразны. Он увлеченно рисует то, что видит, пристально изучает природу. Каждый день, проведенный во время каникул в Друскининкае — это несколько плетнерных этюдов. Маленьких, в размер альбома. Но эти натурные рисунки, этюды — лишь фундамент, на котором строится творческий замысел. Дело в острой, повышенной



Мысль. Эскиз книжной обложки. 1904

... После твоего отъезда, в субботу, нам была дана тема для обложки. Я сделал три: «Имба за деревней» (дрянь), «Осень» (срудовая работа) и «Мысль». За последнюю получил II категорию, а за две первые — третью. Аудитория орала «несправедливо», но Кишжановский ее успокоил, заявив, что «тот, кто это нарисовал, получит и первую категорию». Рисунок дается мне с трудом. Перешел к маслу. Плохо. Руцис сказал о моей «голове» (это картина): «оверти нарисованы», «йод» и т. д. Среди коллег я признан. Сделался директором наших академических хоров, разумеется — почетным директором. Отлично! Переживаю время, подобное тому, что и в Плунге — я окружен всеобщей симпатией и уважением.

*Письмо П. Маркевичу
от 12 апреля 1904 г. Варшава.*

... Не думал я, что мои работы произведут такое большое впечатление не только на коллег, но и на Кишжановского и на Стабровского. «Колокол» получил II категорию, «Храм» — II, а «Остров» — III. Не хватало самой малости, чтоб вышла первая...

*Письмо П. Чюрлёнису
от 12 апреля 1904 г. Варшава*

*Спать не хочется, и работать не могу.
Немцы спят уже давно. Тихо, ничто
не шевелится. Только в лампе что-то
жуужит, да скрипит перо по бумаге.
Где-то вдалеке слышен извозчик. Все
тише, тише. Совсем затих. Люблю ти-
шину, но сегодня она невыносима.
Кажется, будто крадется кто-то.
Страшно. Приходит мысль в голову,
что в этой тиши сокрыта какая-то тай-
на. Порою кажется, что эта темная и
тихая ночь — это какое-то огромное
чудище. Распласталось оно и дышит
медленно, медленно. Широко раскры-
ты застывшие огромные глаза, а в них
бездна равнодушия и какая-то важная
тайна.*

*По Эльзасской улице несется телега.
Уехала. Опять полная тишина... Те-
перь тишина производит впечатление
паузы... Тяжело. Прошлое куда-то
ушло, будущего еще нет, а настоя-
щее — пауза — ничто.*

*Письмо Е. Моравскому
от 14 мая 1902 г. Лейпциг*

Мир Марса. 1904—1905



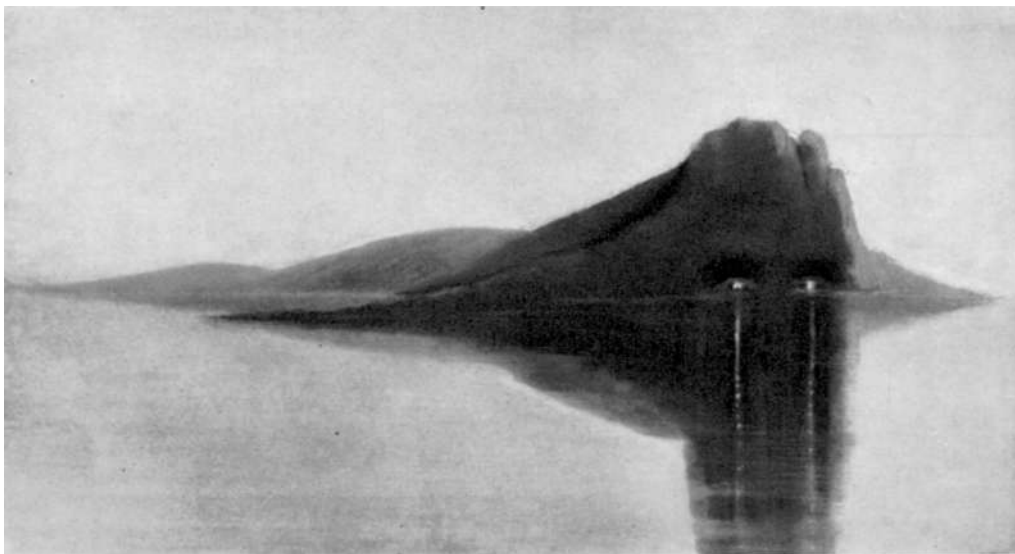
впечатлительности художника, когда, накладываясь одно на другое, наблюдения хранятся в его зрительной памяти и памяти эмоциональной — памяти на чувствования. Со временем впечатления от природы, людей, общественной жизни сливаются, концентрируются в сильнейший сгусток эмоций. И тогда достаточно незначительного толчка извне, чтобы возникло острейшее представление — зримый, отчетливый образ. Образ, захлестывающий воображение, просящийся наружу, требующий воплощения. Он имеет для художника силу реальности, но порой проходит немало времени, прежде чем он превратится в картину.

...1902 год. Чюрленис в Лейпциге. Он живет одиноко, страдает от тоски. Он пишет письмо — о своей тоске и тишине, царящей в комнате... А через два года возникает картина «Покой».

На глади океана — гористый остров. Садится солнце, и громада острова отражается в зеркале воды. У самой воды, в пещерах, пылают огненные точки костров — как глаза, и это делает остров похожим на зеленое большое чудовище, затаившееся, всматриваясь, подстерегая добычу. Безмолвие. Персонифицированная природа не улыбается человеку. Человек жалок перед ее вечным взглядом. Образ природы становится символом непостижимого рока.

А. Блок, анализируя «Безумие» Тютчева, говорит, что оно «напоминает современную живопись — какое-то странное чудовище со стеклянными глазами», вечно устремленными в облака, зарывшееся «в пламенных песках».⁹ И в другом месте: «Когда Нина Заречная говорит в «Чайке» свой монолог... на озере, которое расстилается за ее нежным профилем, вспыхивают... тупые глаза вечности. И Треплев кричит: «Мама! Мама!»¹⁰ Блок не видел «Покоя» Чюрлениса. Просто драматический символ этой картины был очень характерен для духа времени.

Название картины подчеркивает: это не ландшафт, а переживание, эмоция; именно здесь отправная точка для психологических и творческих процессов. Реальные же формы, формы живой природы — та зримая оболочка, та пластическая метафора, в которой живет замысел художника. Пюви де Шаванн излагал процесс творчества так: «Идеи часто приходят к нам запутанными и туманными. Таким образом, необходимо прежде выяснить их, для того, чтобы наш внутренний взор мог их отчетливо представить. Произведение искусства берет свое начало в некоей смутной эмоции, в которой оно пребывает, как заро-



дыш в яйце. Я уясняю себе мысль, погребенную в этой эмоции, пока эта мысль ясно и как можно более отчетливо не предстанет перед моими глазами. Тогда я ищу образ, который точно передавал бы ее... Если хотите, это и есть символизм...»

Между этим методом и творческой практикой Чюрлёниса есть, однако, различие. Согласно Пюви де Шаванну, замысел — результат сознательного поиска образа, передающего мысль. Для Чюрлёниса картина — воплощение отстоявшегося, готового, отчетливого эмоционального представления. Замысел живет в его воображении до того, как он взялся за карандаш. Художник должен лишь конкретизировать его, очистить, кристаллизовать. Образ — это глубоко пережитые острые эмоции, переложенные на язык живописи.

Конечно же, в работах Чюрлёниса-ученика по-прежнему нельзя не заметить профессиональных погрешностей в рисунке и живописи, как и нервной взвинченности, лежащей в основе композиции. С другой стороны, на них — печать времени: все это — призрачные отблески идей, тени, миражи, видения, предчувствия. Вместо обыденного, дневного мироощущения здесь живет сумеречное, а сознательно-логическая оценка мира заменяется подсознательной. Автора привлекает не ясное представление о жизни, а поиски на периферии сознания — будь то во сне или на почве галлюцинации — как возможность

Покой. 1904



Искры. 1905—1906

В России назревает гроза, но, как и до сих пор, она пройдет без серьезных последствий. Умы не подготовлены, и все кончится победой казачьего кнута.

Письмо П. Чюрлёнису от 1902 г.

прорваться в тайну природы, в то, что разумом непостижимо. В предметах и явлениях природы видится подобие ирреального. Побеждают темные, холодные, синие, зеленые, фиолетовые тона. И даже солнечный диск — важнейший герой художника — выглядит тревожным, пугающе мрачным.

Чюрлёнис не проучился в школе Стабровского и года, когда в Варшаву вторглась буря революции, перетрянувшая всю размеренную жизнь Королевства Польского. Январь — февраль 1905 года — это всеобщая забастовка и Варшаве. Затем — мощные первомайские демонстрации, июньские баррикады в Лодзи, многочисленные стачки солидарности с российским пролетариатом. В деревнях — массовые собрания крестьян, боевые сходки, не раз приводящие к кровавым столкновениям с войсками. Чюрлёнис предчувствовал это. Человек поколения, рос-

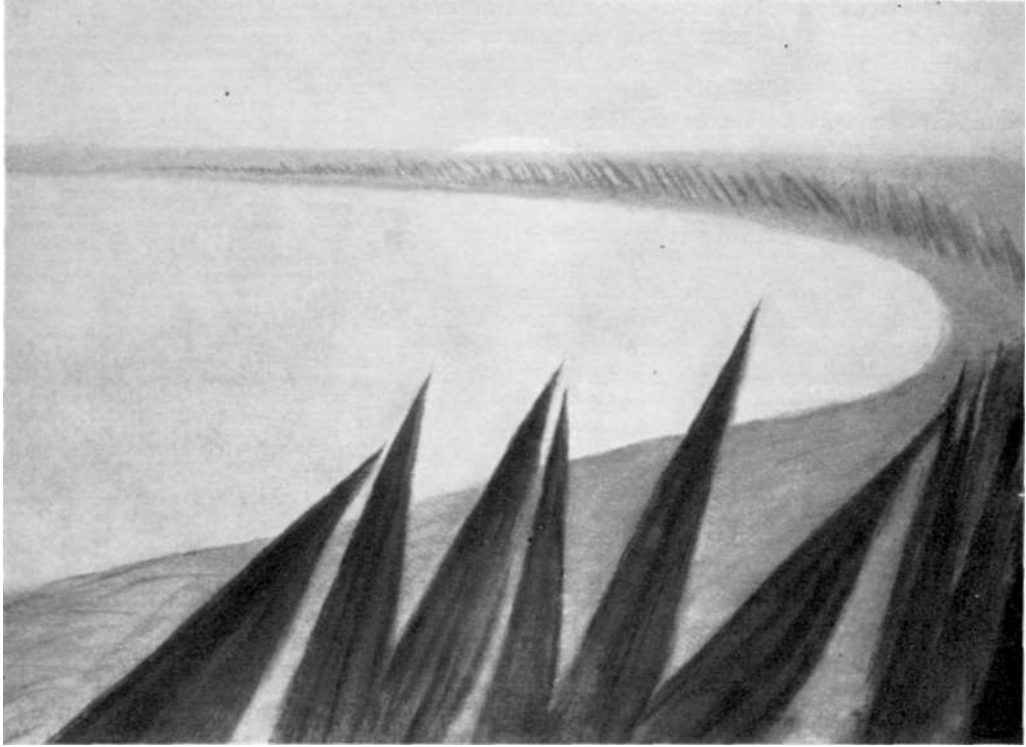
шего и формировавшегося в атмосфере идейных метаний и неуверенности в завтрашнем дне, поколения, остро ощущавшего неудержимо надвигающийся конец старого мира, он видел предгрозовые тучи, нависшие над страной. Он ждал бури. И боялся ее. Теперь он потрясен. В письмах на родину он взволнованно рассказывает о демонстрациях с красными знаменами, о революционных песнях толпы и восставших войсках. Но он видит и другое. На его глазах солдаты стреляют в женщин, расстреливают детей.

Судя по письмам, события не оставили Чюрлёниса в стороне. Его пример служит красноречивым опровержением ходячих представлений о том, будто непрменная черта художника-символиста — утрата контакта с современностью, сознательный уход от животрепещущих вопросов жизни. Известно, что Чюрлёнис был связан с прогрессивными кружками молодежи, по своим взглядам близкими к социал-демократам. Квартира была под подозрением у полиции: в конце концов ему, предупрежденному о предстоящем обыске, пришлось на время бежать в Литву. Сохранилась фотография, на которой в группе, возглавляемой Мицкявичюсом-Капсукасом, одним из лидеров революционной социал-демократии и будущим председателем первого рабоче-крестьянского правительства Литвы, нетрудно различить и фигуру художника. Показательна судьба его ближайшего друга — Евгения Моравского: преследуемый царским правительством за революционную деятельность в эти годы, он был арестован, а затем вынужден эмигрировать.¹¹

У нас нет оснований говорить о непосредственном участии Чюрлёниса в революционном движении. Но во время революции люди — даже убежденные идеалисты — меняются быстро: жизнь внезапно раскрывается в острых изломах, заставляя размышлять о многом и многое пересматривать заново. И если Чюрлёнис не фиксирует в своих работах трагически воспринимаемых событий, даже не пытается изобразить их, то драматические ноты, жившие в его творчестве и прежде, теперь звучат сильнее, а раздумья, вращавшиеся, в туманном кругу отвлеченных идей, приобретают более определенную направленность.

Вот умирает на горизонте бледно-золотистый солнечный диск, а по пустынному серовато-зеленому берегу, стиснувшему залив, тянется процессия серо-черных, острых, словно пронзительные шипы тоски, флагов, похожих на крылья ночных птиц. Монотонный и нервный ритм бескрайнего шествия... В другой картине этого диптиха

С самого начала восстания Варшава стала интересным городом. Ты хорошо знаешь этот ее нелепо монотонный ритм. Жаль, что ты не смог наблюдать Варшаву во всех фазах развертывания событий революционного движения. Вообрази, к примеру, посередине улицы толпу, бьющую фонари и витрины. Видно сразу, что это не пьяные и не очередной дебош. Все происходит организованно, тихо, без крика и лишнего шума. Эту первую картину можно начертить так: тихая Варшава, звенят стекла, становится все темнее. Потом наступает ночь. И опять картина: Варшава, ночь, какой-то господин идет с фонарем, войска, выстроенные на улицах, где-то пылает фабрика. На следующий день — пейзаж другой: тихо и спокойно, на улицах ни одного извозчика, зато каждое окно закрывает изображение Ченстоховской божьей матери, тротуары засыпаны осколками разбитых стекол. Кое-где валяются конфеты. Временами слышны карабинные залпы. Вечером снова гремят фонари, но по всей Маршалковской ни одного прохожего, так как от Саксонского сада идет отряд солдат и через каждые три шага палат вдоль улицы из всех сорока карабинов. Какой-то студент, прижавшись к стене, медленно пробирается в сторону Мокотовских ворот. За ним трусит старуха, вслух бормоча молитву. Или другая картина — Варшава вышла на улицу: около двадцати огромных флагов с белыми орлами, две тысячи голосов поют... рев, с балконов льются слезы, во всех окнах машут платками, радость, портреты Костюшки, солдаты снимают шапки, звонят колокола, крики: «Да здравствует белый орел!», «Да здравствует литовский всадник!» На следующий день — на улицах привычный порядок. На всех перекрестках развешены объявления, написанные большими черными буквами: «Военное положение». Войска ходят шпалерами по обеим сторонам улицы. В Дзельной и Новолипках стоят пушки. Какой-то мальчишка хотел сорвать объявление о военном положении и упал, пронзенный пулей. На улицах собираются группами люди, расходятся и опять собираются. Появляется шествие с красным флагом. Поют революционную песню... При приближении войск шествие распадается. Флаг прячется под лиджак. Временами бросают бомбы, которые разрываются со страшным шумом и малым результатом. Большой результат дают солдатские карабины. Кое-где бунтуют войска, и тогда всех охватывает радость, потому что это было бы настоящим началом конца. Хуже всего, что создалось огромное количество партий, которые вместо того, чтобы объединиться против власти, теряют энергию в междоусобных драках. За последнее время были еще интересные детские шествия с красными флагами. Я встретил одно из них, состоящее из пятидесяти мальчиков лет так от восьми до десяти. Они несли красный флаг и пели революционную песню: «Веками проливали нашу кровь». Выглядело



Печаль. I. 1905—1906

*это потрясающе. Я инстинктивно снял шапку. При встрече с ними остальные тоже обнажали головы. Солдаты в дет-
тей стреляли.*

*Письмо П. Чюрлёнису
от 7 января 1906 г. Друскининкай*

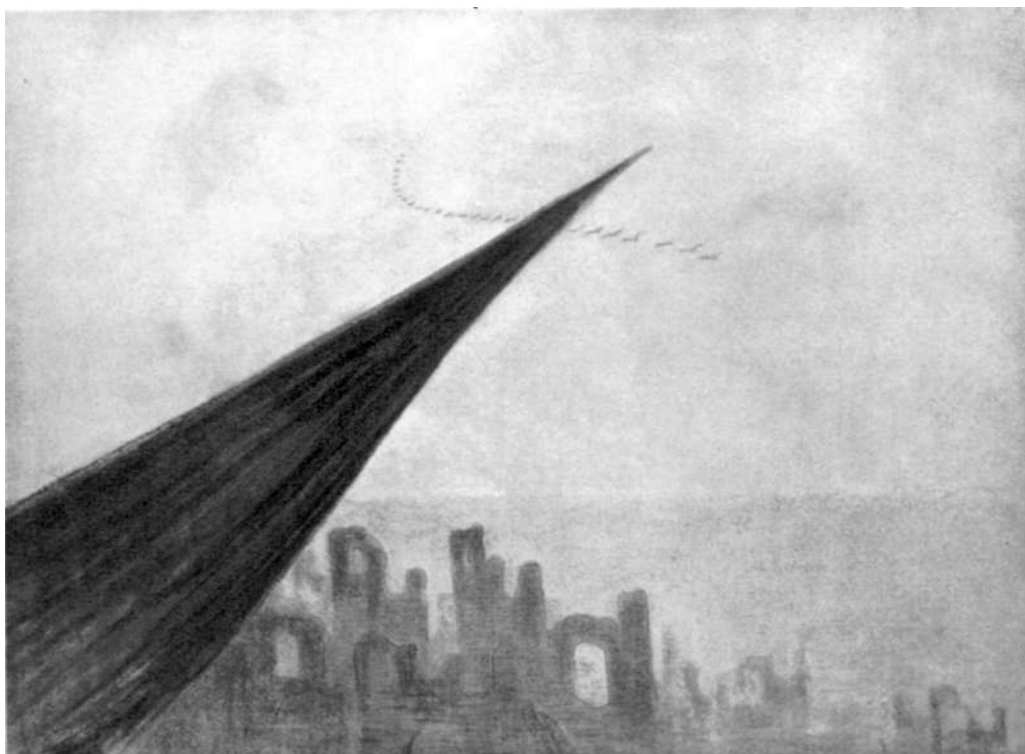
*...Человек, живя среди людей, всегда
должен верить добро, и его жизнь
никогда не будет прожита зря, даже
если в глазах других он — ничто.
Согласись, что порою добро, благо-
склонное слово значит больше, чем воз-
злата, а теплый, искренний взгляд —
больше, нежели три тома механики.*

*Письмо П. Чюрлёнису
от 6—8 февраля 1902 г. Лейпциг*

(«Печаль») — будто колющие шипы слились в единый пронзающий душу стон — над коричневатыми руинами мертвого города, взметнувшись, повисло безысходно черное крыло-знамя, перечеркнутое птичьей стаей. Конечно же, этот образ одиночества и печали не что иное, как самовысказывание художника. Но, может быть, и скорбный реквием павшим?

Символика, лежащая в основе работ 1905—1906 годов, по-прежнему расплывчата. Но пафос их звучит отчетливо. Это размышления о стремлении людей к счастью. О жажде истины, справедливости, братства. И о жестоком кошмаре действительности, в котором сгорают искры надежды.

...У нее доброе лицо. Она летит в поднебесье, высоко над миром, увенчанная диковинным убором из золотых перьев. Ее веки прикрыты, слепой взгляд — как у сфинкса. Обеими руками — бережно, ласково, нежно — она несет перед собой мягко сияющий шар. Лучезарный свет торжествует, побеждая мрачную и холодную пустоту...



Чюрлёнис назвал свою аллегория многозначительно: «Дружба».

В ней не только всегдашняя тоска художника по большой человеческой дружбе — его высшем нравственном идеале. Он еще долго, даже написав картину, будет жить образом «огромного шара света», «великого света в ладонях», ассоциирующегося в его представлении с самым ценным в этом мире. «Не сердись» навсегда станет его любимой присказкой. Но это и его призыв к людям. Обращение к ним. Воззвание к доброте, товариществу, братству.¹²

Другая картина — «Истина».

Непроглядно темно, пусто, холодно вокруг строго неприступного человека с высоким лбом, держащего свечу. Привлеченные пламенем, слетаются мотыльки. Сзывающий их огонь обманчив, неумолим, жесток. Опаляя крылья, обгорев, обугленные, они беспомощно падают, гибнут. Но все же летят и летят. Их много, стаи... А он стоит уверенно, сурово, и в его протянутой руке — свеча

Печаль. II. 1905—1906



Истина. 1906



Дружба. 1906

с желтым неистребимым огнем, огнем истины и надежды...

В драме С. Выпянского «Свадьба» (1901) есть такой диалог:

Жених.

Отрадно ночным мотылькам
Слетаться на свет, что так ярко
От свеч разливается жарких.

Рахиль.

Слетаются с чистой душой,
Тепло им, и свет этот ярок.
Не знают они, что огарок
Грозит им бедою большой:
Он крылья их может спалить,
Оставить ожоги на теле...

В «Освобождении» Выпянского (1902):

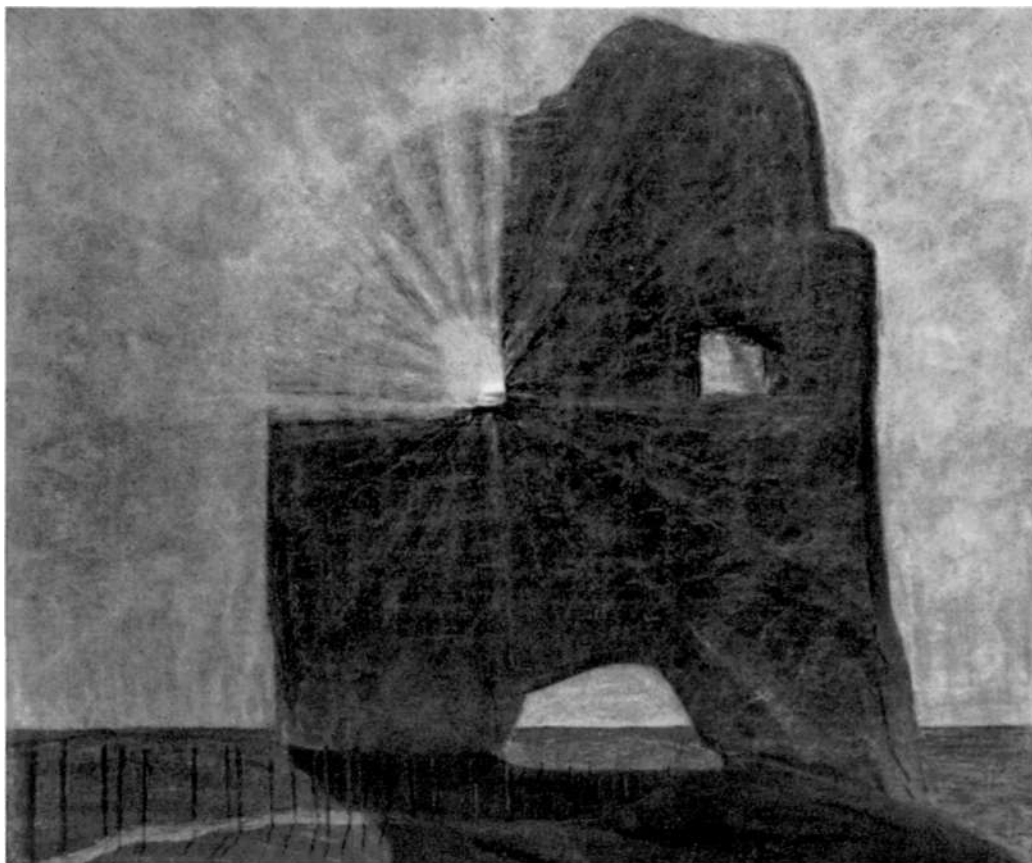
Конрад. Это не существование. Вы зависите от лампы, на свет которой летите, точно ночные бабочки. Вы даже не знаете, кто держит эту лампу.

Маска девятнадцатая. А ты знаешь?

Конрад. Знаю. Лампу держит слепой, его зовут — Судьбой.¹³

В «Истине» Чюрлёниса горит ищущая мысль художника. Есть здесь совестливое, нежное чувство сострадания к людям, есть и романтический порыв, придающий этой аллегории повышенную эмоциональность. Многие сближает ее с образами, характерными для символистской литературы, и прежде всего для драматургии С. Выпянского. Но не только Выпянского. Нетрудно заметить переключку «Истины» с блоковским «золотым мечом» искусства, пронзающим «лиловый сумрак мирового хаоса». Вспомним и аллегорическую фигуру «Некоего в сером» из «Жизни человека» Л. Андреева: еле выступающий из мрака, застывший в «ледяном ветре безграничных пространств» человек с каменным лицом, держащий в руке роковую свечу жизни. «Но убывает воск, съедаемый огнем. — Но убывает воск...»

Интересно, что близкие идейно и стилистически, эти образы возникли в одно время, хотя и независимо друг от друга («Жизнь человека» написана Андреевым в сентябре 1906 г.). Они — порождение эпохи и ее культуры. Интересно и другое. Замысел «Жизни человека» во многом отталкивается от живописи (он возник, как известно, под впечатлением одной из картин Дюрера): стремясь реформировать драму, Андреев считал возможным использование в ней изобразительных средств смежных искусств, и главным образом живописи. Замысел и стилистика «Истины» построены на отчетливой литератур-



ной основе. В таком сближении Андреева с живописью, а музыканта Чюрлёниса, ставшего художником, с литературой и драматургией сказалась тенденция, характерная для времени: стремление к связи различных искусств.

Жизнь. Рок. Смерть. Чюрлёнис обращается со своими вопросами и к природе. «Пейзажная» композиция «Тишина» становится у него своеобразной притчей о судьбе человеческой. ...Извечно застывший клочок мироздания, где бескрайнее море сливается с безнадежно пустым воздушным океаном, а на тихом берегу, затерянные, растут три одуванчика. Одуванчики. Такие красивые и никому не нужные. Самые хрупкие, недолговечные среди цветов, с белыми головками, еле держащимися на непрочных стебельках-ножках — безвинно обреченные на

Прошлое. 1905–1906



Из цикла «Потоп». 1905

гибель, живущие до первого дуновения ветра, они — словно ростки жизни человеческой.

Чюрлёнис рисует пастелью по желтоватой, как картон, бумаге, и этот фон становится главным в колористической структуре листа. Еле проступающими штрихами, даже не штрихами — касаниями — он отделяет море от неба, намечает зеленоватый берег и белые шапки цветов... Стилистически этот лист выделяется среди всех своих сверстников цветовой и тональной лаконичностью, которая в дальнейшем станет характерной чертой чюрлёнисского колорита.

Он думает и об истории. Тогда прошлое смотрит на него взглядом бойниц некогда неприступной башни, ставшей бессильной, нелепой руиной, арка которой разверста в безмолвном вопле о своей судьбе. Тонкой вереницей тянется сквозь арку к спокойному синему морю процессия юных и стройных деревьев с изумрудными пятнами на верхушках стволов. Дорога вьется вдаль, и вечное солнце торжествующе, победно сверкает через бойницу-глаз («Прошлое»).

История вообще представляется художнику цепью катастроф, грандиозных катаклизмов, бушевавших в мире. В пастельных циклах «Потоп» и «Буря» свирепствует разгневанная стихия, сокрушающая плоды человеческого созидания, разворачиваются вселенские бедствия, несущие гибель и разрушение. В цикле «Потоп» он, потрясенный, рассказывает о смерти цветущего города, далекого, озаренного солнцем и синим небом, фантастического города хрустальных дворцов и сказочных храмов, триумфальных арок и золотых лестниц... В багрово-синем драконе тучи — страшное око разгневанного бога. Над городом нависает отвратительно мрачная тень. Ливень, ветер, потоки грязи... И вот уже золотые арки, как руки человека, которые он ломает в отчаянии, исступленно тянутся к небу. Город гибнет. На его месте — равнодушная зыбь океана.

Это совсем не библейский потоп. Может быть, отклик на легенду о гибели Атлантиды? Нет, скорее один из отрогов думы художника о мрачных силах зла и уничтожения, свирепствующих в мире. Как и полный взвинченного драматизма цикл «Буря». Вихри, борьба лунного света с ночной мглой, камни, проснувшиеся от векового оцепенения, разломанный надвое деревянный крест... Светлые зарницы рассеявшейся бури. «Писалось, что это непонятно, не национально. О господи боже мой! Может ли мысль быть более национальной? — это говорит о «Буре» в 1907 году Юлия Жемайте. — Люди Литвы и

по сей день думают, что все бури, все переполохи в природе вызывают черти, горящие обидой на бога. Не так ли и здесь? Поднимается какое-то чудовище, силы невероятной, жуткое, как бес, воеет, затягивает небо тьмой, перетряхивает всю природу, раскалывает скалы, вызывает бурю. Ревут, гудят, воют качаемые ветром колокола природы, страшное чудовище огромнейшим топором вызывает гром, раскалывает небо, сыплет молниями. Бесится, небо с землей мешая. Как будто старается, чтоб ничего на земле не осталось; крест деревянный на дороге — и того не минует бес-ураган и, вырвав из земли, подняв в воздух, кидает на другой берег реки. Упадет черт-бедняга, устав, истомившись, пригорюнится, чуть не плача от обиды. Глядя на него, хочется смеяться.

— Вот тебе, чертяка, и на! Не удались твои старания, впустию твое бесовство в бурю. Отошли тучи, прилег ветер, небо ясное. Земля стоит на прежнем месте, зеленеют луга, струятся ручейки, одно-единственное поломал — крест деревянный, подгнивший. Бесись не бесись, ничего не осилишь... Может быть, кому-нибудь и покажется иначе, а во мне «Буря» разбудила мысль о народных преданиях». ¹⁴

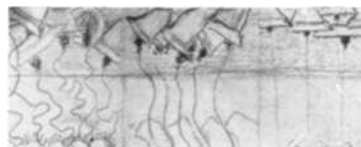
Из семи листов цикла сохранился лишь один — «Колокола», дающий новый вариант характернейшего для Чюрлёниса пластического мотива. Здесь бушующая стихия представляется художнику в метафорическом образе исполинских небесных колоколов, дико ревуших над землей, похожей на зеленое штормовое море, над тонкими деревьями, напоминающими коленопреклоненных, стонущих в ужасе людей.

Есть и рисунок, близкий этой композиции. набросок, поразительный во многих отношениях. Он, будто триптих, состоит из трех частей. Правая: спокойными, прямыми линиями очерченные контуры колоколов с отвесно падающими веревками; внизу — еле различимый намек на головы. Средняя выглядит более взволнованной: от раскачиваемых колоколов в волнообразно повторяющемся ритме спускаются веревки над склоненными человеческими фигурами. И, наконец: колокола мечутся, веревки будто корчатся в судорогах; внизу — человеческие головы с поднявшимися от ужаса волосами. набросок интересен стремлением художника показать развитие образа во времени, изобразить динамику жизненных процессов, движение человеческих чувств от равновесия и спокойствия к смятенности и страху. Здесь отчетливо выступает чюрлёнисское восприятие мира в единстве пластических и звуковых впечатлений.



Колокола. Из цикла «Буря». 1905—1906

Колокола. Эскиз композиции
1905—1906



Мы видим — художника обуревают сомнения, он бьется над коренными проблемами бытия. Вновь и вновь возникают перед ним вопросы жизни и смерти, разума и рока, добра и зла. Но нет. Он не приблизился к ускользающей истине. Его образы — трагические размышления о недостижимости идеала («Истина») или о невозможности противоборствовать силам зла («Потоп»)… Человек — бессильный мотылек, осужденный на гибель, рабски подвластный судьбе и тлену. Или беззащитный одуванчик, неспособный противостоять даже легкому дуновению. В единоборстве рока и человека побеждает неумолимый рок.

Но есть среди работ этого периода и такие, что порождены мечтой художника о мировой гармонии и красоте. Это большие циклы «Сотворение мира» и «Знаки зодиака».

Он и раньше считал себя вправе нанизывать на нить мысли столько композиций, сколько ему необходимо. Ему нужны диптихи, триптихи, циклы, каждое звено которых — как часть музыкального сочинения, как глава поэмы, как очередной акт в драме.

В «Сотворении мира», над которым он работает долго, около двух лет — тринадцать листов, исполненных темперой в сочетании с пастелью. В шести начальных композициях цикла нетрудно увидеть сюжетные ассоциации с библейской легендой; затем они исчезают, и мысль художника развивается свободно, независимо от мифа. Слепая тьма, жуткая, холодная, без берегов. Ее властно прорезает исполинская рука, излюбленный Чюрленисом символ созидания и творчества: «Да будет!» Рассеивается мрачный хаос, из космической мглы возникает небо с рассыпанными по нему мириадами звезд и планет, широко разливается море с далекими, еле видимыми берегами. И восходит красный солнечный диск — это рождается свет. Свет и жизнь… От листа к листу они торжествуют — солнце, рождающее жизнь, и жизнь, обязанная солнцу. Тянутся к солнцу диковинные растения. Возникают легкие воздушные города и сказочные замки, сплетенные из призрачных лотосов и лилий, распускаются невиданные цветы и вспыхивают многоцветием морские кораллы… Мир начинает жить. Сверкать. Цвести.

Нетрудно увидеть: Чюрленис рассказывает вовсе не о сотворении земли, а о возникновении красоты мира. От черно-синего, мрачного и холодного космического хаоса, бесчеловечного и неоглядно пустого, листы цикла идут к цветению, к сиянию красок. От резких графических контрастов мертвых форм и плоскостей — к сложно

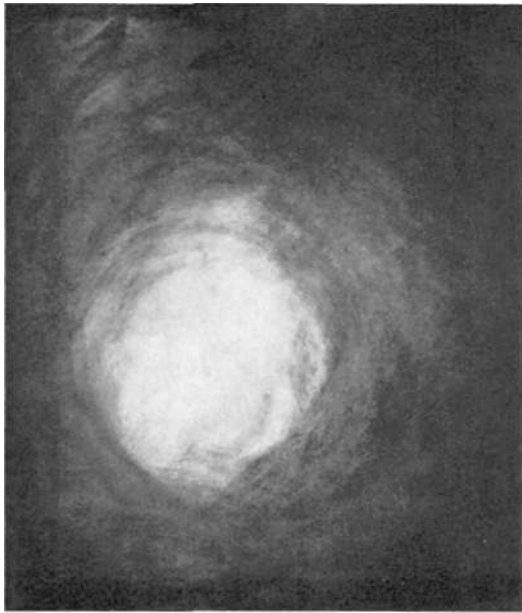


разработанной композиции, к движению ликующего света, к всплескам солнечных лучей. От космического холода — к земной жизни. От беспорядочного хаоса — к гармонии. В двенадцатом, предпоследнем листе цикла рождающееся гармоническое начало символизировано чудесными арфами. Арфа для Чюрлёниса — не просто музыкальный инструмент, а поэтический образ-символ. В его представлениях о мировом оркестре и «симфонии жизни», где «люди — ноты», арфе отводилось важное место. Заключительный лист завершает развитие темы: в нем явно просматривается тень Ужа, символизирующего разум.

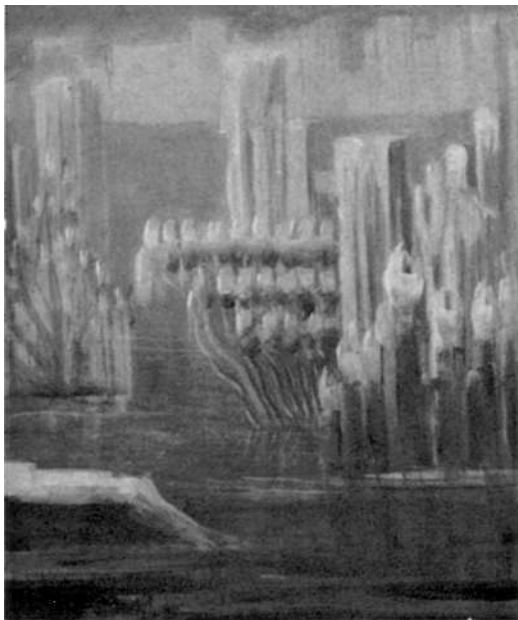
При подобной трактовке общего содержания и фабульных связей цикл «Сотворение мира» выглядит не только продуманным, но и законченным целым, что позволяет не согласиться с установившимся мнением о его незавершенности. Видимо, слова художника по этому поводу, его желание работать над такой темой всегда, всю жизнь следует понимать не в прямом, а в самом широком смысле.

Последний цикл не окончен. У меня есть замысел рисовать его всю жизнь. Конечно, все зависит от того, сколько новых мыслей будет у меня появляться. Это — сотворение мира, только не нашего, но Библии, а какого-то другого — фантастического. Я хотел бы создать цикл хотя бы из 100 картин. Не знаю — сделаю ли. Сейчас, после приезда в Друскининкай, я загорелся изучением природы. Вот уже вторая неделя, как я ежедневно рисую по четыре-пять пейзажей. Нарисовал уже сорок штук. Возможно, что некоторые из них хороши. Зато с музыкой швах!

*Письмо П. Чюрлёнису
от 20 апреля 1905 г. Друскининкай*



Из цикла «Сотворение мира». 1905—1906



Из цикла «Сотворение мира». 1905—1906



...Представь себе — я видел Кавказ. Берега высоки, скалисты, неприступны. С любой горы видно почти все море. Я гулял обычно один... слишком красиво, чтоб эту красоту наблюдать еще с кем-то...

Я видел горы, — тучи ласкали их. Я видел гордые снежные вершины, которые высоко, выше всех облаков, возносили свои сверкающие короны. Я слышал грохот ревущего Терека, в русле которого уже не вода, а режут и грохочут, перекачиваясь в пене, камни. Я видел... Эльбрус, подобный огромному снежному облаку впереди белой горной цепи. Я видел на закате солнца Дарьяльское ущелье среди диких, серо-зеленых и красноватых причудливых скал. Мы шли тогда пешком, и эта дорога, как сон, на всю жизнь останется в памяти. Дорога проходила по берегу Терека, а мы взбирались на Казбек... Наконец, мы очутились на леднике Казбека, где такая тишина, что стоит только хлопнуть в ладоши, как отрываються куски скал и летят в бездну...

*Письмо П. Чюрленису
от 15 августа 1905 г. Ледник Казбека*

Два летних месяца 1905 года Чюрленис провел на Кавказе и в Крыму. Он попал туда с богатой варшавской семьей — в качестве учителя музыки и репетитора. Впечатления от Черного моря, Военно-Грузинской дороги, горных хребтов, снежных вершин и сияющих ледников Казбека оказались удивительными по своей остроте. В его литературных опытах, сохранившихся в виде набросков и фрагментов, посвященных красоте Дедворакского ледника Казбека, они изложены в форме восторженных гимнов, похожих на стихотворения в прозе. Стихотворения, написанные человеком, влюбленным в природу... Широкое дыхание атмосферы, ощущение бескрайности голубых пространств, необозримые горизонты, какими они выглядят только с горных вершин, особая, «с птичьего полета» точка зрения становятся особенностями стилистики многих его работ.

Летом 1906 года Чюрленис предпринял еще одно путешествие — на этот раз вместе со школой Стабровского он поехал на пленерную практику в Издебну (Силезия),

а затем в Дрезден, Нюрнберг, Мюнхен, Вену, Прагу. В музеях этих городов он внимательно изучает полотна старых мастеров, особенно Рембрандта, Ван Дейка, Вермеера, Рубенса, Тициана, Гольбейна, Рафаэля и Мурillo. Среди современных живописцев его по-прежнему привлекает Беклин, которого он ставит в один ряд с крупнейшими мастерами классики, а также Пюви де Шаванн, Штук, Клингер.

Возвратившись, он принимается за цикл «Знаки зодиака».

Зодиак, по древним легендам — это цепь созвездий, вдоль которых пролегает путь солнца, луны, планет. Их двенадцать — как месяцев. На протяжении столетий условные иероглифические знаки, обозначающие созвездия зодиака, были известны каждому. Двенадцать темперных листов Чюрлениса — свободная пластическая интерпретация этих знаков.

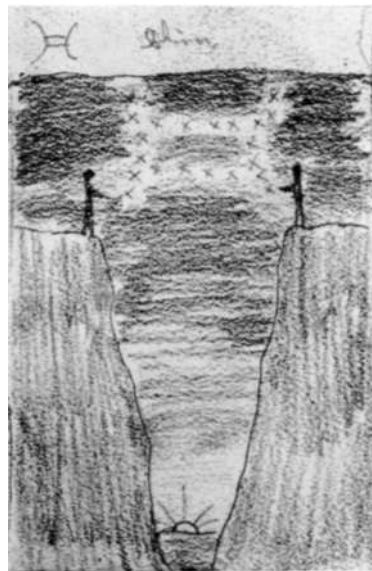
Цикл тщательно срежиссирован — он не мог бы быть ни расширен, ни сужен. Композиции этой космической фантазии построены на типичном для Чюрлениса приеме персонификации явлений природы. «Водолей» — огромная скала, похожая на древнего бога, с руки которого струится источник, образующий извилистую речку. В нескольких листах — ширь мирового океана, то бурного, играющего рыбацкими лодками («Весы»), то хранящего вечное спокойствие вокруг маленького островка, на котором застыл козерог («Козерог»). В композициях цикла — Африка, с детства предмет его грез («Лев»), воспоминания о горных вершинах, скалах и ледниках, приобретающих здесь какую-то особую перспективу и гипертрофированно «вселенские» очертания («Овен», «Близнецы»). Девушка среди высоких полевых цветов, глядящая в небо, к звездам («Дева»). «Стрелец» — юноша на горной вершине, стреляющий из лука в злобную птицу... Небольшие листы цикла носят отчетливо монументальный характер. Бездействие сил притяжения образует в них атмосферу пластического безвесия. Игра масштабных соотношений и ритмика, своеобразное построение пространства, в котором сочетается ощущение необозримой космической широты и реальности, создают архитектурность их пластической конструкции. Тусклый свет, бледные серовато-синие, серовато-зеленые и молочно-белые тона сливаются в цельную колористическую гамму звездной ночи. «Пожалуй, никто из художников не передавал с таким мастерством ночь и звездное небо, как это сделал Чюрленис в серии своих картин «Знаки зодиака». Это сказал К. Г. Паустовский.¹⁵

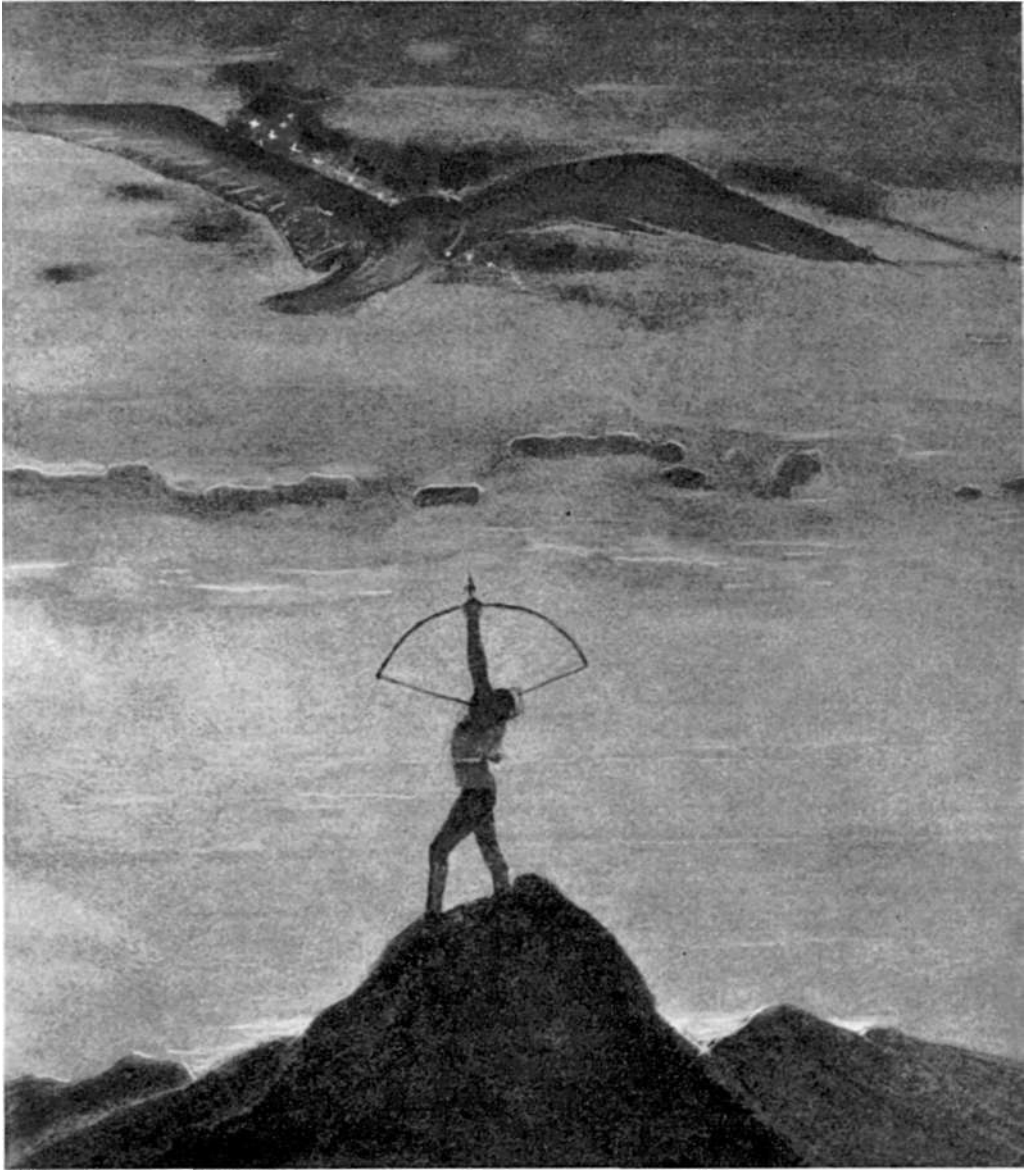
...Итак, уехал, вернее, ушел я один...

Палка, пелерина. Ночь светлая, настроение тоже просветленное. Небо окутано зеленоватым туманом, словно заткано серебряной паутиной. Кое-где звезда, будто заблудившаяся, попавшая в сети мушка трепещет золотыми крыльшками, а в самом центре — луна-паук смотрит значительным, мигающим большим глазом. И все происходит в какой-то священной тишине. Дальнейший путь был еще прекраснее. Луна закатилась, и ярко засверкали звезды, чудеснейшая часть небосвода: Орион, Плеяды, Сириус, эта «Калифорния» по Фламариону. Вспомнил я обратный путь после той нашей прогулки; тогда небо тоже было таким, но это, пожалуй, еще прекраснее. В подобные мгновения хорошо забыть, откуда ты и куда идешь, как тебя зовут, и смотреть на все глазами ребенка. А когда это кончается, и приходишь в себя, становится жаль, что так давно уже живешь, так много пережил, и грустно, и испытываешь сильное разочарование в себе самом. Если бы можно было жить так, с постоянно широко раскрытыми глазами на все, что прекрасно, и не просыпаться, не приходило о себя. Наверное, лишь путешествие приблизительно дает такую жизнь.

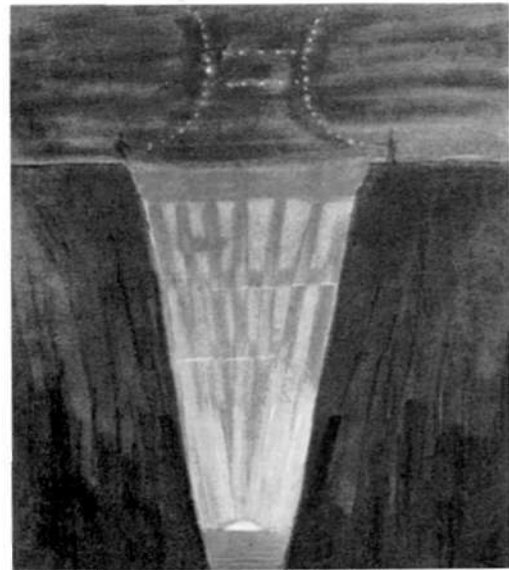
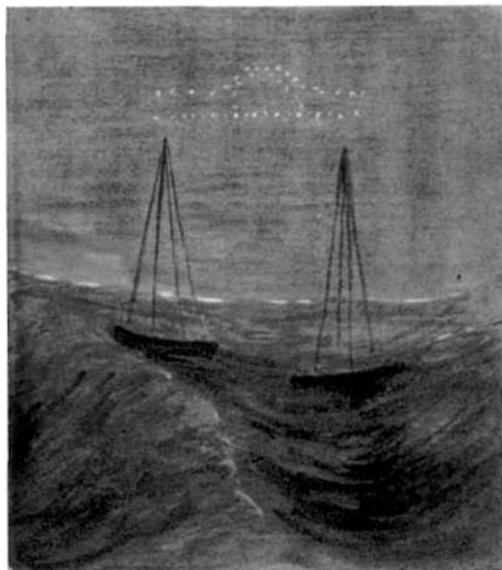
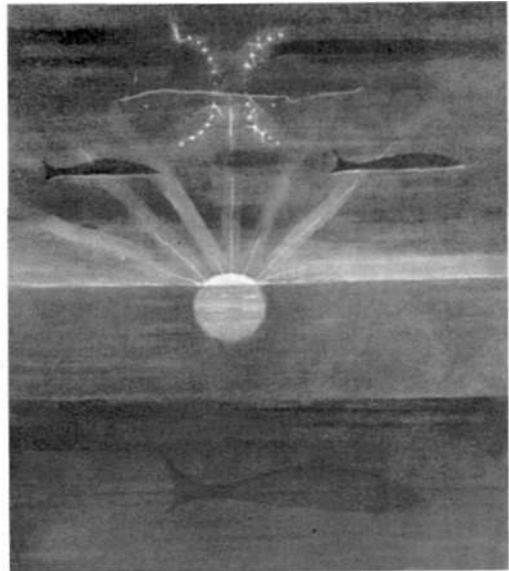
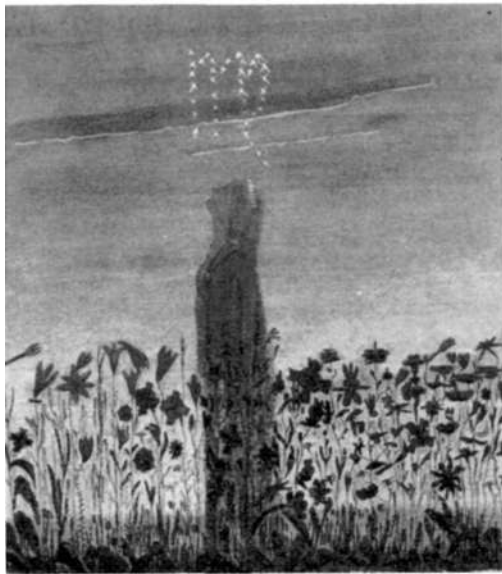
Письмо Б. Вольман
от 1 сентября 1906 г. Прага

Солнце вступает в знак Близнецов.
Эскиз композиции, 1906—1907





Солнце вступает в знак Стрельца («Знаки зодиака»). 1906—1907



Солнце вступает в знак Девы. Солнце вступает в знак Рыб. Солнце вступает в знак Весов.
Солнце вступает в знак Близнецов («Знаки зодиака»). 1906—1907

«Сотворение мира» и «Знаки зодиака» — лучшие создания молодого художника. Их автора не упрекнешь в следовании чьей-либо указке. Похоже, он, чье творчество возшло на символистских дрожжах, стремится выбраться на собственный путь. Его замыслы привлекательны широтой и емкостью содержания, покоряют смелостью художественных решений.

...В 1906 году выставка учеников Варшавской школы была показана в Петербурге. В залах Академии художеств экспонировалось около 5000 работ. Но в центре внимания зрителей неожиданно оказался Чюрлёнис. Статья Н. Н. Брешко-Брешковского в «Биржевой газете», анализирувавшая выставку, была почти целиком посвящена его творчеству. Критик рассматривал Чюрлёниса как сложившегося, зрелого мастера. «Даже теперь, на заре своей деятельности, он совершенно самобытен, никому не подражает, прокладывая собственную дорогу». ¹⁶ Это был первый успех молодого художника. Вскоре он бросил школу Стабровского. Он мечтал о самостоятельном творчестве.

В одной из вильнюсских газет появляется объявление о том, что музыкант, окончивший Варшавскую и Лейпцигскую консерватории, «обучает игре на фортепьяно и музыкальной теории». Так в жизни Чюрлёниса, решившего обосноваться на родине, начинается новый этап.

Переезд из Варшавы в Вильнюс не был случайным. Прежде Чюрлёниса гнала на родину тоска, снедавшая на чужбине. Теперь он хотел посвятить всю жизнь, весь талант Литве. Он понимал: судьба его — музыканта и художника — неразрывно связана с судьбами родного края. Новые черты в его мировоззрении по-своему отражали переворот, происшедший в ходе первой русской революции в национальном самосознании литовского народа: вызванный революцией процесс пробуждения национальных чувств угнетенных народов России шел и в Литве, где создавались благоприятные условия для возрождения национальной культуры.

После долгих лет строжайшего запрета литовцы получили право пользоваться родным языком в школе, в газетах, в литературе. Быстро оживлялась национальная художественная жизнь. Центром культурного возрождения стал Вильнюс. Здесь выходят первые литовские газеты, создаются первые театральные труппы, и одна из них ставит в 1906 году первую национальную оперу («Бируте» Микаса Петраускаса), учреждается Литовское научное общество.

Интерес Чюрлёниса ко всему литовскому поддерживается и разжигается новым кругом друзей. Среди них София Кимантайте, студентка филологического факультета Краковского университета, с энтузиазмом занимающаяся журналистской деятельностью.¹ Дружба с нею вскоре переходит в любовь. София, ставшая его невестой, обучает Чюрлёниса литовскому языку: он почти не знает ни языка, ни родной литературы. Теперь Чюрлёнис запоем читает литовскую поэзию и прозу. Круг его любимых писателей резко меняется: он зачитывается Мицкевичем и Словацким, Баранускасом, Кудиркой, Жемайте. Читает народные сказки, предания, легенды. Все сильнее увлекается народной музыкой.

Деятельность его многообразна. Он берет на себя руководство хором общества «Вильняус канклес», собирает и обрабатывает народные песни, даже выпускает сборник

Я твердо решил все свои теперешние и будущие работы посвятить Литве.

Из письма П. Чюрлёнису от 7 января 1906 г. Друскининкай

Знаешь ли ты, кто такая Зося? Догадываешься, наверно, — это моя невеста. Та, о которой я столько мечтал, искал ее на своем пути, а встречал лишь жалкое подобие, разочарование и обман. Сейчас так хорошо у меня на душе, что хочется обнять весь мир, прижать к себе, согреть и утешить. Братец мой, знаешь, как хорошо будет у нас дома — какая-то дивная гармония, которую ничто не в силах нарушить, все существует как великолепное сочетание красок, как звучание прекрасного аккорда.

И наш старый дом, и деревья, поникшие под тяжестью плодов, и вид на луга, на наш пригорок с вербами, на лес, за который ежедневно спускается солнце...

Письмо П. Чюрлёнису от 7 сентября 1908 г. Друскининкай

...Рос и развивался человек, росла, развивалась и его песня. Природа, ее красота и величие тоже по-своему воздействовали на человека, воспитывая его самого и его песню. По этой-то причине по-разному поют народы, живущие в горах, и народы, живущие у моря. По-разному поют жители темных лесов и те, кому привычно бродить по лугам и равнинам. В богатых и плодородных землях и землях, где кусок хлеба достается с трудом, да и голодать приходится — тоже поют по-разному. В более поздние времена условия общественного строя влияли на песню так же, как и природа. Победа, рабство, войны, свобода — все это наложило отпечаток на народные мелодии.

Музыка каждого народа, развиваясь и распространяясь, не теряет своих особенностей, потому что ее воспроизводят композиторы, которые, являясь сынами своей Родины, наследуют от отцов мелодии, и часто, сами того не сознавая, любят их характер и особенности. Вот эти-то композиторы, распространяя музыку, из песенки делают песню, из песни симфонические композиции и по-настоящему воспитывают профессиональную музыку.

...Ритмическая монотонность — одно из самых существенных и, осмелюсь утверждать, прекрасных свойств наших песен. Эта монотонность придает им благородство и глубину...

Таких песен в Литве много. Они очень спокойны, их монотонность напоминает вечное движение волн, и слышна в них божественная тоска и неземная печаль. Все это успокаивает человека и трогает в его душе самые нежные струны.

...Наши плясовые песни поются живо, ритм их весел и ровен... а не горяч, как у других народов (венгров, испанцев-дебо или поляков). У нас чувствуешь по-детски свободное веселье.

...Придет время, когда наши композиторы откроют это заколдованное царство, и когда его сокровища станут источником их вдохновения, они найдут в своем сердце давно не звучавшие струны; тогда мы все лучше пойдем друг друга, потому что это создаст настоящую музыку литовского народа.

...Мы — первые литовские композиторы, и последующие поколения будут искать в нашей деятельности примера. Мы являемся как бы связью между литовской народной песней и музыкой будущего.

Из статьи «О музыке» 1908 г.

В культурном развитии каждой нации народное искусство играет огромную роль. Оно есть первое проявление любви — любви к искусству, начальное раскрытие духовных интересов, первичное творческое самовыражение. Необразованный человек смотрит на красоту природы, не выражая своего восхищения вслух, как это делает на каждом шагу так называемая интеллигенция. Но это отноше- ние не в силах почувствовать прелесть восхода и заката солнца, что

песен, предназначенных для детского хора («Жаворонок», 1908), ратует за создание в Вильнюсе Народной консерватории и Народного дворца, пропагандирующего национальную культуру. Выступая в печати с рецензиями и статьями, посвященными организации художественных выставок и музыкальных конкурсов, он призывает консолидировать силы художников и музыкантов для создания национальной культуры.

Его эстетическая концепция вполне определена. В главных своих чертах она изложена в теоретической работе, посвященной музыке Литвы («О музыке»), важнейшие тезисы которой совпадают с его взглядами на закономерности развития художественной культуры в целом. В этой статье Чюрленис исследует — впервые в научной литературе — историю литовской музыки и ее национальные особенности.²

Здесь нет и следа символистских взглядов. Ни «надмирных» высот, ни мистического идеализма. В основе работы — довольно последовательно проведенный принцип историзма, как и представление о том, что единственным создателем и творцом искусства является народ. В крестьянском творчестве находят отражение не только условия жизни, общественного бытия, борьбы, но и мечты, надежды, чаяния. Народная песня, и только она, может, по мнению автора, стать фундаментом большой национальной музыки: Чюрленис утверждает огромное значение фольклора для художника-профессионала.

Он требует бережно и внимательно относиться к народным традициям, учиться у народа, пропагандировать народное искусство.

Он и сам делает это. Исследуя многообразные жанры народного песенного творчества (песня-плач, песни жалобы и тоски, плясовые песни), анализируя их художественные особенности. Чюрленис отстаивает самобытность и красоту сложившегося веками искусства. И, призывая к развитию этих традиций при создании профессиональных произведений большой формы — опер, симфоний, сонат, — выступает не только за искусство, построенное на народных традициях, но за искусство, творимое во имя народа и для него.

Чюрленис ставит вопрос и о воспитательной роли искусства. Задача художника не в том, чтобы его произведения соответствовали среднему, массовому вкусу данного времени; художник должен воспитывать вкусы народа. И автор с горячностью напоминает об ответственности, которая лежит на первых композиторах, создающих национальную школу музыки.

Совместно с художниками А. Жмуйдинавичюсом, П. Римшей и П. Калпокасом Чюрлёнис задумывает организацию художественной выставки в Вильнюсе. Разъезжает по деревням, собирает у крестьян произведения народного искусства — изделия из дерева и металла, ткани и пояса, передники и домашнюю утварь, народные музыкальные инструменты. Составляет каталог выставки, сам развешивает картины, расставляет экспонаты.

9 января 1907 года I-я Литовская художественная выставка открылась. На ней экспонировались произведения двенадцати художников, среди которых, помимо работ устроителей выставки, были картины К. Стабровского, В. Лешинского, И. Пясецкого и изделия народных мастеров. Чюрлёнис показал 33 работы, у подавляющей части зрителей вызвавших полное непонимание, даже недоумение. Его именуют декадентом, докучают, требуя объяснений, ломают голову над смыслом изображенного. Картины никто не покупает. Газетные рецензенты обходят молчанием, а чаще критикуют их. Контрастно звучат, пожалуй, лишь рецензия газеты «Вильняус жи-ниос», где Чюрлёнис трактуется как подлинный новатор и революционер в искусстве, да восторженный отзыв Юлии Жемайте, утверждающей: «Нужно гордиться тем, что наша Литва, притесняемая со всех сторон, все же рождает таких детей — артистов высокого духа, горячих чувств и глубокой мечты».

Выставка сыграла большую роль в становлении нового искусства Литвы. Первый шаг был сделан. Теперь Чюрлёнис и другие ее устроители выступают за учреждение национального объединения художников — «Литовского художественного общества». Цель его, как она сформулирована в уставе, утвержденном вильнюским губернатором 8 мая 1907 года, «развитие и преуспевание литовского искусства, объединение и сближение художников различных отраслей, материальная и нравственная поддержка артистов и художников, поднятие художественной культуры населения, поощрение народного творчества».

Помимо художников, в общество входили литераторы и артисты, а затем по инициативе Чюрлёниса при нем создается и музыкальная секция, пропагандирующая народную музыку и поощряющая музыку профессиональную. Председателем «Литовского художественного общества» был А. Жмуйдинавичюс, вице-председателем Чюрлёнис. Теперь выставки становятся ежегодными. Они устраиваются в Вильнюсе, а затем показываются и в Каунасе.

он не отличит ясной радуги от тяжелой тучи, журчания ручейка от щебета птиц, рокота далекого грома от полного тайн и глубины рассказа темного столетнего леса.

Крестьянин смотрит и слушает безмолвно, никто его не поучает: смотри — это красиво! Обо всем он знает сам. Он любит природу, он по-своему складывает песни, а в них названы, притом названы ласкательно, и солнце, и Неман, и заря, что еще раз доказывает — все ему известно, любимо и близко. Не удовлетворится крестьянин складыванием песен — гляди, уже работает по дереву, ножичком вырезая различные узоры. Зачем это ему? Разве от этого палка станет крепче? А то возьмет ложку и украсит ее дневным орнаментом. Разве вкуснее есть такой ложкой? Вряд ли.

Или — вышивает девушка ленты, передники, и чего же только там нет! Тут тебе почти все цвета радуги, какие-то знаки, елочки, листья. Зачем она это делает? Только ради красоты. Это и есть народное искусство. Оно рождается подсознательно из духовных потребностей человека, из стремления украсить слишком печальную, слишком серую действительность...

Народное творчество должно стать фундаментом нашего искусства, из него должен вырасти своеобразный литовский национальный стиль. Народное искусство является нашей гордостью. Красота, которая таится в нем, — необыкновенно чистая, своеобразна и исключительно национальна.

Из статьи «Вторая выставка литовских художников». 1908 г.

...Мои картины успеха не имели. И это совершенно естественно: Вильнюс в смысле восприятия искусства пока еще в пеленках... В будущем году устрою вторую выставку. Я уверен, что выйду победителем. В конце концов, главное заключается в том, что рисунок, живопись — это такая радость, без которой жизни я не представляю.

Письмо П. Чюрлёнису от июля 1907 г. Друскининкай

Все, что связано с выставкой, мне пришлось делать самому, своими руками. Письма, а их было множество, билеты, статьи, каталог, типография, лавки, разговоры с полицией и губернатором... Своими руками я распакетовывал ящики и даже втаскивал все тяжести на третий этаж: без конца ходил к окантовщику...

Письмо Б. Вольман от 4 марта 1908 г. Вильнюс

Эта выставка была как бы геральдом, который вышел на заре на травой поросшую горку и протрубил в золотой горн, призывая работников, духа разжечь великое пламя искусства во славу нашей матери Литвы. И собрались они, немного их, правда, было, однако огонь был «зажжен».

Из статьи «Вторая выставка литовских художников». 1908 г.

... Я рисую! С четверга рисую по 8—10 часов ежедневно. Ничего не получается, но это неважно. Рисую сонату... Дается она с трудом... Если бы ты знала, какая радость работать упорно, бешено, без передышки, почти до потери сознания, забыв все. Вокруг все идет своим путем: светит солнце, цветут хлеба, люди ходят... Там тебе и луга, и поля, и пригорки. Везде цветы, птицы, везде лето, везде прекрасно, а я — ничего. Я рисую.

Письмо С. Кимантайте от 9 июля 1908 г. Друскининкай

Для выставки 1908 года Чюрлёнис выполняет афишу: на деревянной перекладине, украшенной затейливой народной резьбой, — большой колокол со старинным литовским гербом: скачущий во весь опор всадник с поднятым мечом. Чюрлёнис показывает на выставке 56 новых работ: его трудоспособность и плодовитость достойны изумления. Но и теперь добиться понимания широкой публикой не удастся. Да, вильнюсские газеты признают его «главой Литовского художественного общества»,³ но картины несравненно чаще поругивают, нежели одобряют. Критика видит в них то чудачество и декадентство, то «излишнюю погоню за эффектом», а порой «небезынтересные потуги на толкование музыкальных терминов», приводящие, однако, к «надоедающим исканиям».⁴ И только немногие рецензенты литовской прессы уже различают в этих произведениях незнакомую «музыку красок и линий» и, не слишком вдаваясь в анализ творчества, осторожно отмечают оригинальность дарования Чюрлёниса, этого «исключительного явления в искусстве».

Отношение зрителей Чюрлёнис переживает болезненно. Но даже не стремится подлаживаться под вкусы публики. Верит — со временем его поймут. Он работает с каким-то самозабвением. 1907—1908 годы, проведенные на родине, становятся временем творческого расцвета. Особенно плодотворными оказываются месяцы интенсивного общения с любимой природой — летние месяцы в Друскининкае и на берегу Балтики в Паланге. В письмах он не раз возвращается к тому, что только здесь обретает душевный покой, может сосредоточиться. Только здесь по-настоящему пламенеет творческая фантазия.

Его мастерская в Друскининкае — это крошечная комнатка в старом родительском доме, остальная часть которого сдается дачникам. Желтые обои на стенах, белые на потолке. На единственном окне — белая занавеска. Здесь, всецело во власти стихии творчества, он рисует, пишет музыку, фантазирует... Когда он работает, не покидая мастерскую по восемь-десять часов, ему не до отдыха, не до еды. Пищу ему ставят на подоконник.

У него свой метод работы. Сперва — эскиз: на маленьком листочке бумаги тонким контуром намечены очертания будущей композиции. Композиции, созревшей в его воображении, очевидно, уже раньше, еще до того как он взялся за карандаш. Упрощенные, слегка вялые контуры здесь поражают какой-то безошибочностью, исключаяющей нужду в резинке: автор отлично знает,

что делает. Интересно, что порой для самых сложных своих композиций Чюрлёнис ограничивается лишь единственным наброском. Затем тонко очиненным карандашом он намечает на листах проклеенной бумаги (чаще — бумаги, наклеенной на картон) контуры композиций всех картин очередного цикла. Потом принимается за одну из них. Пока она на мольберте, остальные приколоты кнопками к стене. Чюрлёнис рисует бережным прикосновением острого грифеля. Аккуратно, любовно выводит каждую линию, кружок, точку. Потом переходит к краскам. Он преимущественно пишет темперой. Его техника необычна. Традиционные для темперы сочность цвета, плотность, пастозность отсутствуют. Используя современную гуммиарабиковую темперу, художник, жидко разводя краску, наносит ее тонкими, прозрачными слоями, совсем как при работе акварелью. Это придает его произведениям особый характер: границы между живописью и графикой как видами искусства стираются — работы Чюрлёниса находятся как раз на их стыке. Так он создает свои лучшие пейзажи, трогательные «Сказки» и большую серию произведений совершенно нового жанра — знаменитую «музыкальную живопись Чюрлёниса».

Символизм символизму рознь, утверждал А. В. Луначарский, хорошо видевший, что «всякое крупное художественное произведение — более или менее символично, ибо дает нам в образах концентрированную жизнь. Образ же, концентрирующий жизнь, то есть обладающий значением, много превышающим его непосредственное, внешнее содержание, называется символом». Исследуя принципиальное различие между течением конца прошлого века и «вечным художественным символизмом, представляющим из себя наивысшую ступень поисков за типичным, венец синтезирующей деятельности артиста, укладывающей в конкретный образ чрезвычайно широкое содержание», Луначарский показал, что «настоящие символисты», вроде Гете, Шелли, Эсхила, стремятся «схватить в каком-нибудь образе огромные явления действительности и усвоить в сжатой и насыщенной художественной форме, в художественном символе, гигантский объем идей и переживаний».¹

Сложная и идущая быстрым темпом творческая эволюция Чюрлёниса с трудом поддается разграничению на четкие этапы и стилистические периоды. Тем не менее нельзя не видеть, что его творчество 1907—1908 годов определяется стремлением найти собственный, вне всяких направлений путь в искусстве. Символизм как определенный строй мышления, как специфическая — и очень узкая! — система художественных взглядов уже не определяет его исканий. Он и впредь не откажется от символики — и будет не только широко, но гораздо глубже прежнего использовать символический образ. Мотивы солнца, звезд, колокола, птицы, руки, ужа, высокой башни и древнего замка, шествия, одуванчика будут сопровождать его всю жизнь. Но нельзя не видеть различия между представителями обособленного художественного течения конца XIX — начала XX века, мистически абсолютизовавшего художественный символ и оторвавшего его от реально-жизненных связей, — и мастером, использующим символические мотивы, во многом параллельные характернейшим образам литовских народных сказаний, легенд и песен. Они — емкие, как пластические метафоры, способные на широкие поэтические обобщения жизненных впечатлений. Подобная позиция, как в случае с Врубелем, вовсе не означает, что художник исповедует «символистскую веру».

Ведомый новыми представлениями об искусстве и задачах художника, Чюрлёнис, презирающий мир мещан и весь уклад жизни буржуазного города, словно прикинув к родной земле, хочет черпать силы и вдохновение в жизни природы. Именно это становится основой, на которой развиваются его искания.

Он много работает с природы, на пленере, изучает народное творчество. Каким трогательным чувством пронизаны его зарисовки окрестностей Друскининкая, Вильнюса, Паланги! С какой нежностью всматривается он в изгибы реки и контуры леса, в деревню, травинку, цветок, в узоры народной одежды, в каждую резную деталь на старых деревянных часовенках и придорожных крестах! Задача этих натуральных работ — фиксация впечатлений, непосредственное воспроизведение действительности.

Композиционные пейзажи строятся на совершенно иных принципах.

Не достоверное изображение внешнего мира, а выражение мыслей и чувств, вызванных природой и ее жизнью, является здесь целью. Это — область лирического.

В большом пейзаже окрестностей Друскининкая «Райгардас» художник обобщает свои впечатления от летней природы Литвы, ее зеленых лугов и голубых речушек, желтых песчаных дюн и деревьев, как бы тихо опрокинутых в застывшие зеркала маленьких озер. Сухо. Безветренно. Неяркое солнце отбрасывает от деревьев длинные тени... Приветливой, спокойной и свежей выглядит здесь природа. («Райгардас» состоит из трех частей; форма триптиха вряд ли оправдана: композиционно продолжая одна другую, эти части не рассчитаны на восприятие по отдельности — членение выглядит механическим.)

Лирическое начало в пейзажах художника носит различный характер. В «Райгардас» оно привносит в изображение природы оттенок поэтичности. В других случаях определяющую роль в формировании образа играет своеобразие личности автора, движение его эмоций, его переживания. В картине «Лес» природа выглядит взволнованной. В дымке вечера темные силуэты сосен, словно увенчанных коронами и закутанных в раздираемые ветром мантии, похожи на сказочных королей, держащих совет. Над ожившим лесом блистают белые звезды — будто глаза лесных великанов... Главное для художника — не оптическое правдоподобие пейзажа, а душа леса, голоса деревьев, жизнь природы, ощущаемой им по-родственному, совсем как в одушевляющей лес

...Помнишь Палангу? Помнишь, как будил меня пахнувшей свежестью зеленой веткой? А прогулку среди ласкающих, пляшущих золотыми блестками волн — помнишь? Помнишь грозу? Ее приближение, силу, ширь. Сегодня Паланга изменилась... Только море осталось прежним. Тот же таинственный неудовимый гул, та же даль и та же девственная синева. И прежние серебристые рассветы, и дремлющая мгла; как и прежде, на закате поднимаются над морем громадные алтари...

Письмо П. Чюрлёнису от 7—8 октября 1908 г. Друскининкай

А какое чудесное было утро... Как дивно было думать о тебе, глядя на розовые облачка, на далекий зарождающийся свет, на начинающийся день. Зося, слышишь ли ты тишину, которая меня сейчас окружает — как канье лягушек, силуэты деревьев и тишина... Прижимаю и ласкаю тебя, и чувствую твои губы, и вижу глаза и тоскую...

Письмо С. Кимантайте от 4 июня 1908 г. Друскининкай

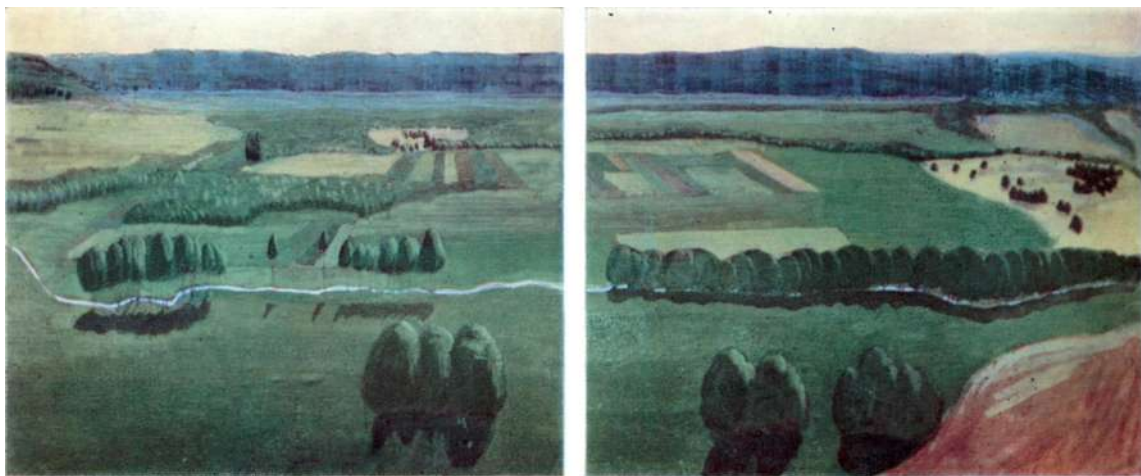


поэзии Майрониса: «Братья, слышу ваши стоны», «Лес шумит, гудит тревожно, ветер дерево ломает...»

Эти пейзажные фантазии неизменно связаны с наблюдением по-особому темпераментным, заинтересованным, восторженным, когда явление природы сопоставляется с собственными эмоциями, переживаниями. Говорят, что талант не что иное, как удвоенность, утроенность чувства. Для Чюрлёниса это особенно справедливо. Впрочем, не только для него одного. Для Врубеля. Рериха. Скрябина, в программах сочинений которого встречаются характерные и для Чюрлёниса «Звезда», «Море», «Огонь», в письмах «гигантский водоворот» и «постоянно kloкочущие волны» Иматры сравниваются с «водоворотом суетной человеческой жизни», а одинокое облако, розовеющее в лучах зари и гонимое ветром, вызывает сложную ассоциацию: «Так иногда зарождается мечта, и розовый луч надежды ласкает ее; но восстает зло, и рассеивает ее в необъятном море жизни». ²

...Чюрлёнис в Паланге, на песчаном берегу моря. Вдали, среди водных просторов — темное пятнышко рыбачьей лодки. Лодка неподвижна... В небе плывут облака. Садится солнце. И вот уже лучи заката в воображении художника превращают исполинские облака в волшебные корабли, золотые корабли с надутыми парусами, с кормчими, гребцами. Корабли скользят по бездонному небу — вдаль, в сказку... Возникает композиция «Корабли».

Этот переход от восхищения красотой действительности к сияющей красоте искусства, к образам, творимым



фантазией, и есть ключ к пониманию природы мышления художника. Как в музыке, где жизнь порождает симфонию. Как в фольклоре, где из жизни возникает сказка.

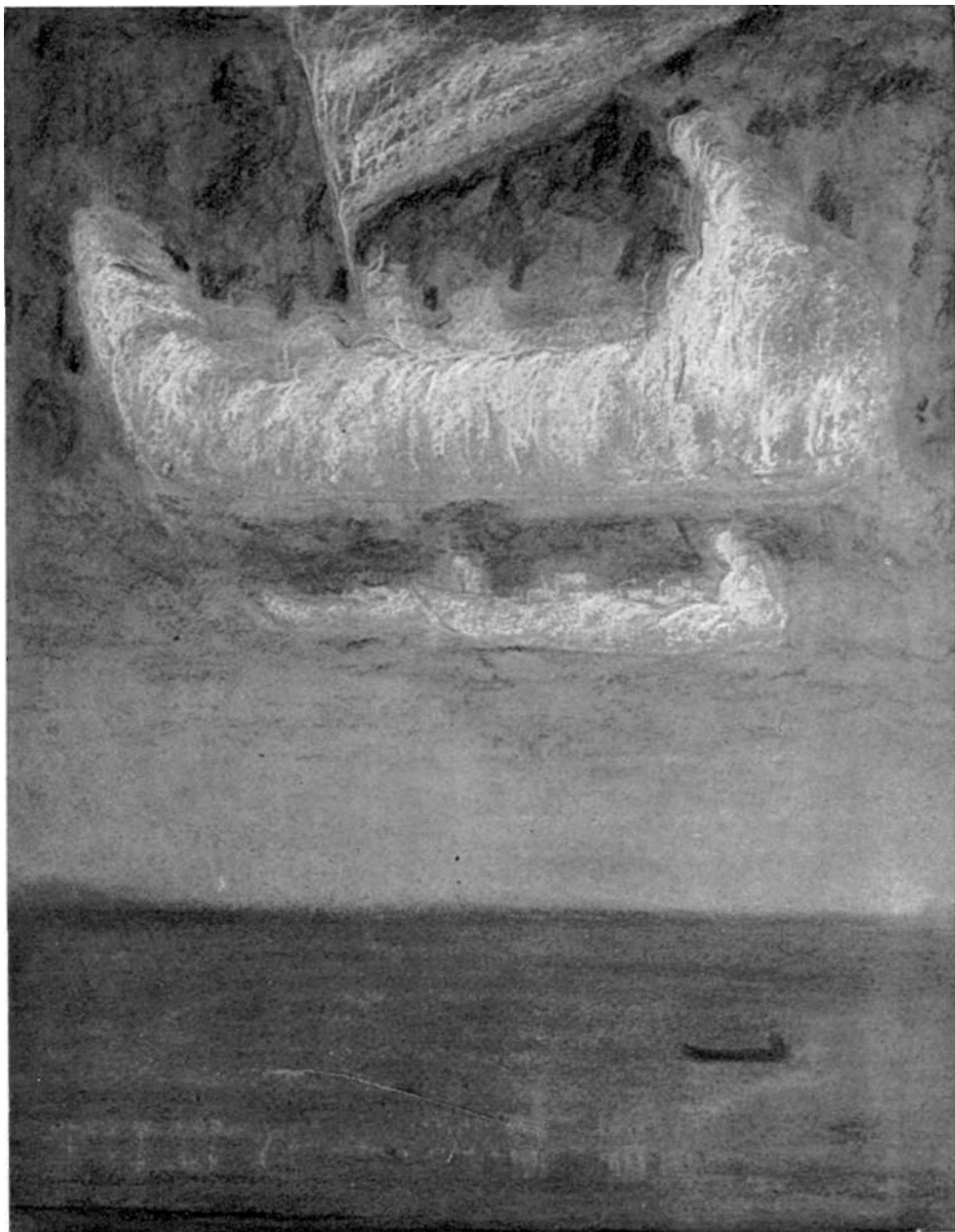
«Константина жил, погруженный в красоту природы, каждая веточка была объектом его наблюдения, — рассказывает С. Кимантайте. — Он, захлебываясь, пил краски цветов, а что уж говорить об облаках... Однажды, помню, сидели мы на невысокой дюне, неподалеку от горы Наглис. От солнца порозовело небо, и неожиданно над нашими головами поплыли удивительные облака — корабли с распущенными парусами, палевыми, надутыми ветром, окрашенными в розовый цвет. Скользят... Скользят... Гордо.

— Посмотри, твои картины, — показала я. Я видела, вижу еще и сегодня, как он вскочил и вглядывался, совершенно забывшись, упиваясь этим небесным чудом». ³ В эти годы мастеру для воплощения замысла все чаще недостаточно одной картины. Выстраивая пейзажные циклы, он хочет передать жизнь природы в ее движении, в динамическом процессе — совсем как в своих фортепьянных прелюдах, где лирические эмоции, порожденные природой, получают интенсивное и разнообразное развитие. Так возникают полные внутреннего движения циклы, посвященные жизни литовской природы в различные времена года: «Зима», «Весна», «Лето». У них — существенная особенность. Ранние циклы художника представляют собой группу композиций, объединенных темой и сюжетной связью. В этих — отдельные листы

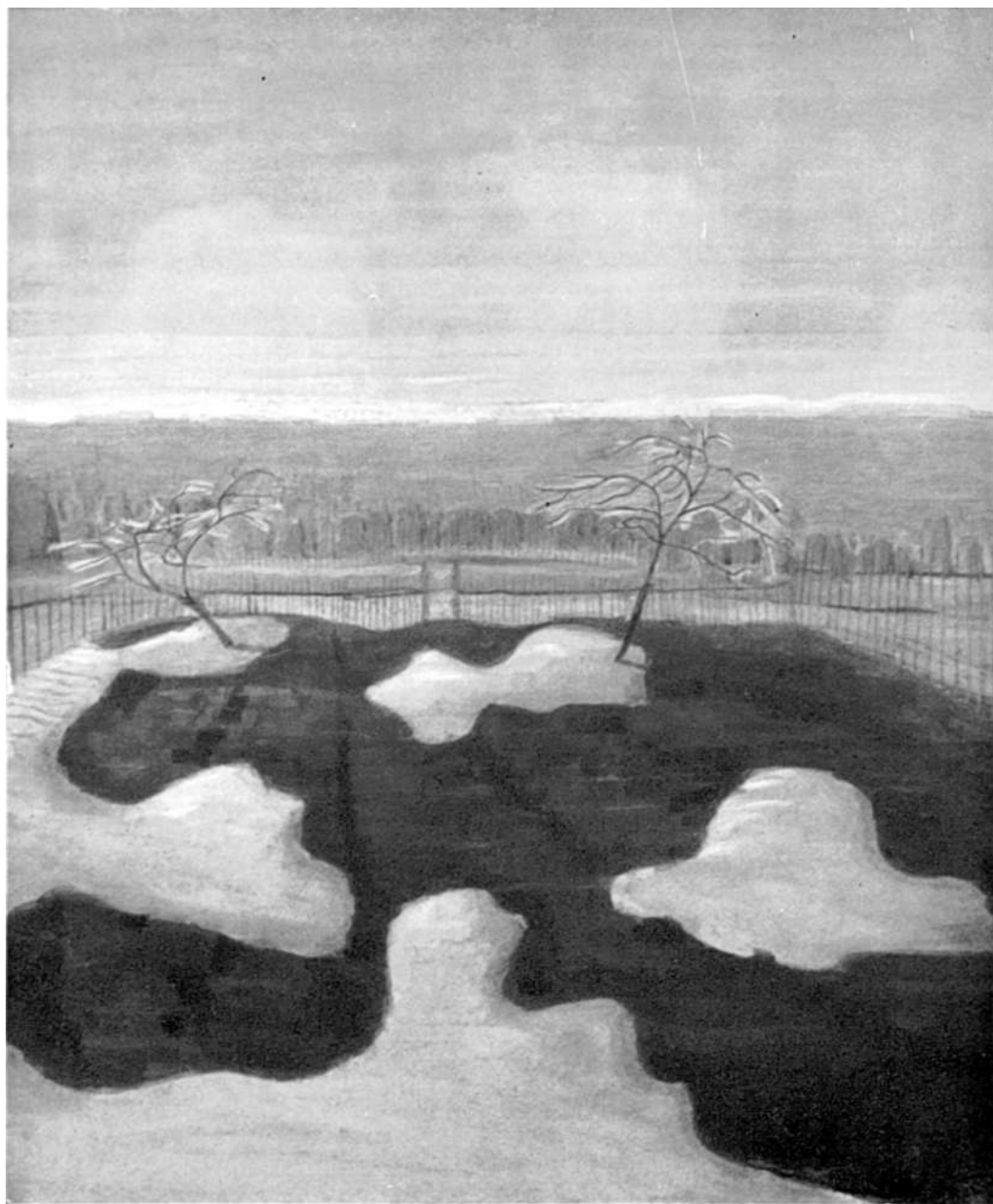


Лес. 1907

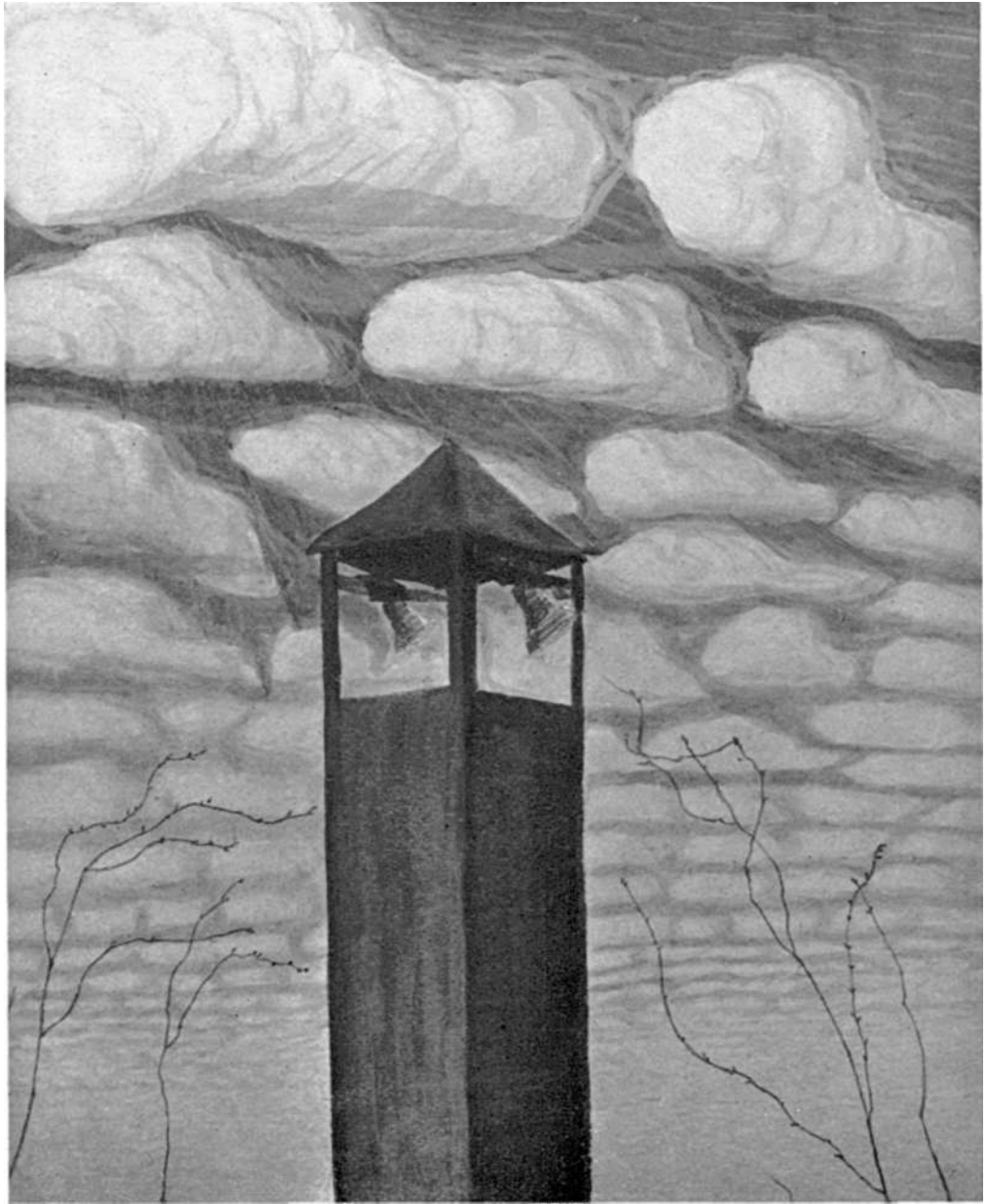
связаны между собой мотивом и общностью переживания. Ф. Руциц пишет свою известную «Зимнюю сказку» (1904, Национальный музей в Кракове) как сложную композицию, где стволы деревьев, ветви, облака застыли в волшебном сне, сплетаясь в затейливый орнаментальный узор, не нарушающий, однако, ни целостности пейзажной картины, ни жизненной достоверности. По отношению к восьми листам цикла Чюрлёниса «Зима», задуманного, по всей вероятности, не без влияния картины Руцица, было бы неверно говорить об изображении природы. Речь должна идти скорее о ее претворении, о ее преломлении сквозь призму острейших лирических переживаний автора. Реальный облик дерева, пространство, снег — лишь материал для обобщенной образной конструкции. Все большее значение приобретает линейное начало, колорит стремится к тональной гармонии.



Корабли. 1907



Из цикла «Весна». 1907



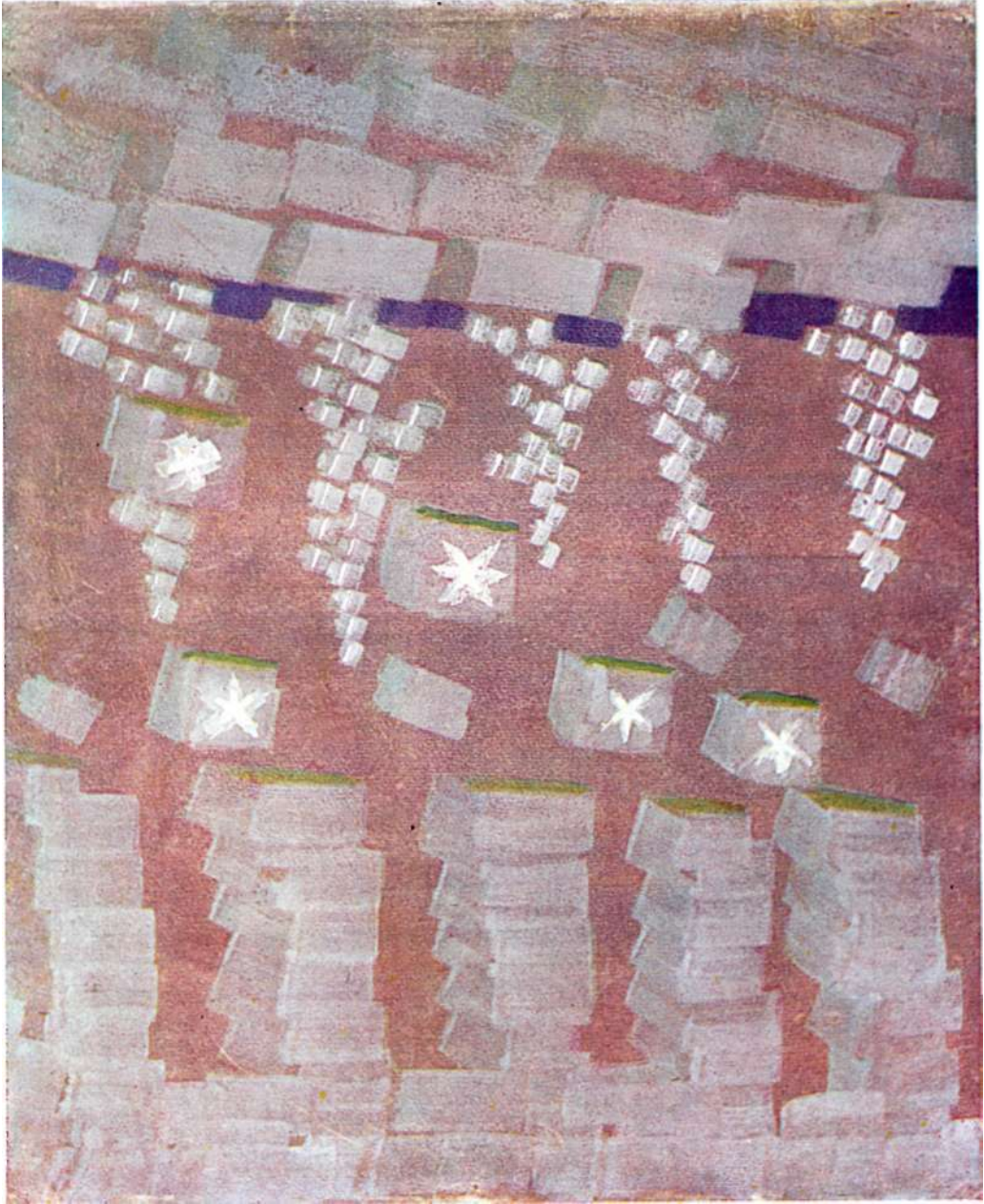
Из цикла «Весна». 1907

Здесь, как и у Рушица, сверкает иней и стыннут покрытые мягкой пушистой одеждой деревья, украшенные ледяными сосульками, но все дано с большей условностью, а снежинки падают, будто звезды, превращаясь в ледяные кирпичики, или вспыхивают холодными огоньками. Леса касается солнечный луч, подул ветерок — и облетает снег с ветвей, возникает паутина искрящихся морозных нитей, расцветают голубые цветы, и деревья кажутся диковинными канделябрами, на которых теплится пламя свечей. Чюрлёнис широко использует принцип поэтической метафоры. Осмыслить образы цикла — это прежде всего понять, что они не могут иметь однозначного прочтения: реалии внешнего мира здесь неразлично слиты с внутренним миром автора. Это — пейзаж его души. «Зима» может означать и динамический процесс жизни природы, и жизненный холод вообще, и тоскливый символ неразделенной любви.

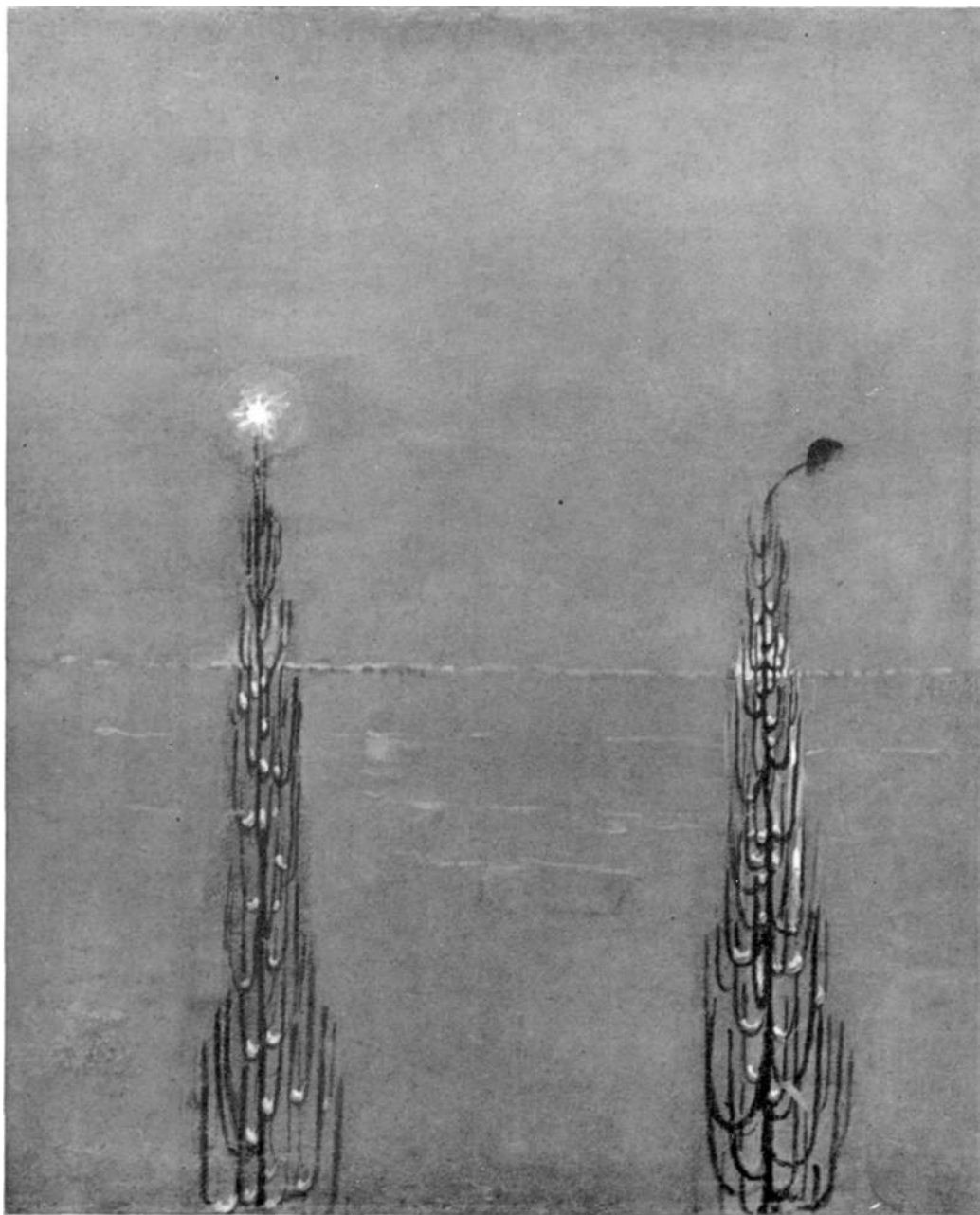
В композиции «Колокола» (из цикла «Весна») плывут гонимые ветром веселые барашки облаков над простенькой деревянной колокольней, под живительными лучами весеннего солнца распускаются почки на ветках, и, раскачиваясь, радостно звонят колокола, олицетворяя пробужденные теплым ветром и солнцем звуки весенней природы. Если сопоставить этот образ с музыкальной вязью колокольных перезвонов в фортепианном прелюде Чюрлёниса «Вечерние колокола» (соч. 6, № 1)⁴ или в другом прелюде, близком ему, хоть и не озаглавленном автором столь красноречиво (соч. 16, № 3), единство мироощущения живописца и композитора, выраженное в почти параллельных пластических и музыкальных образах (так называемые «синтетические чувствования»), выступит со всей разительностью.

Одно из самых поэтичных творений этого круга — триптих «Лето».

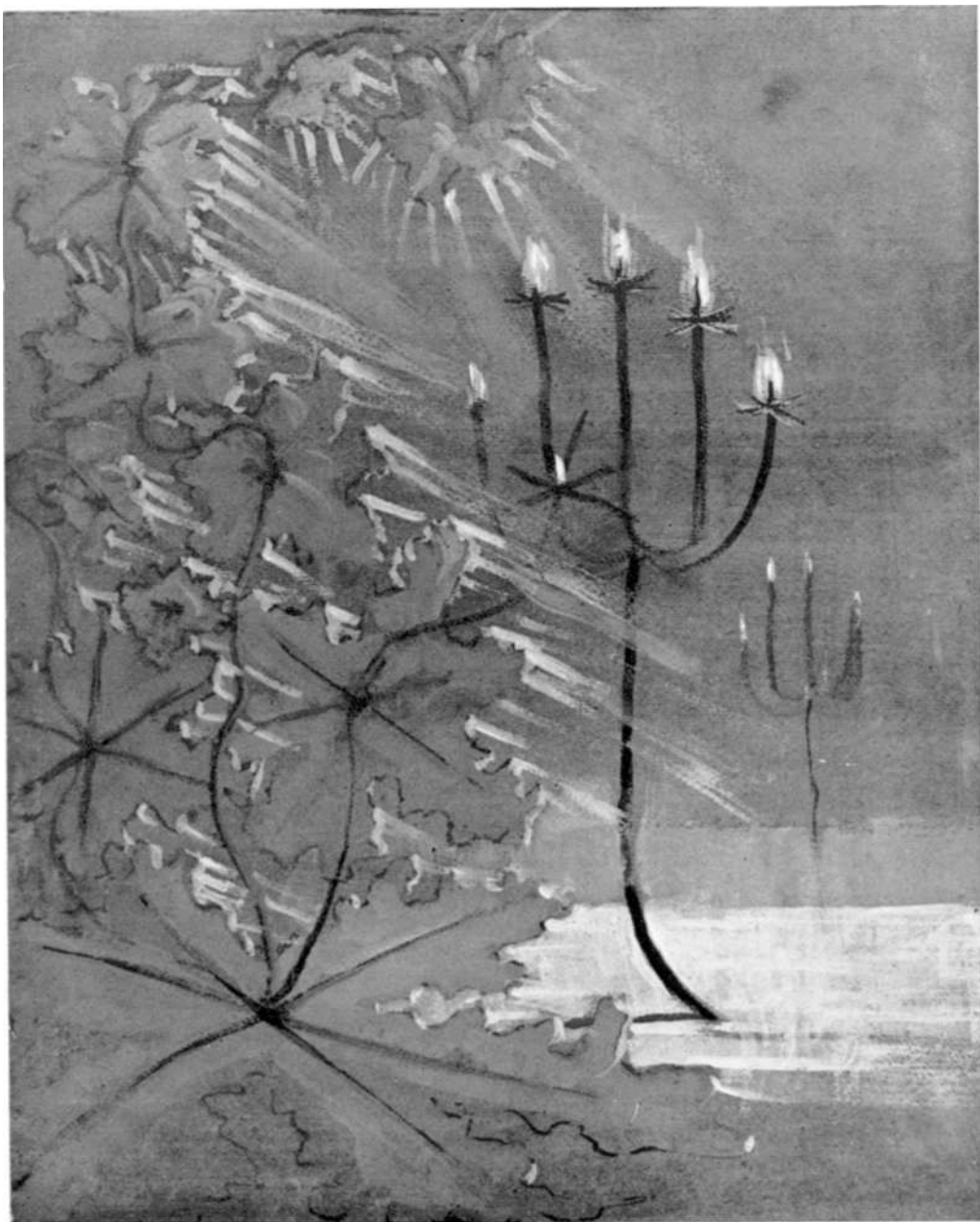
Центральная часть триптиха — тонкие вертикали-стволы, тянущиеся ввысь и рассыпающиеся серебристо-серыми аккордами листвы. Сквозь стволы виднеется небо, изрытое мелкими облачками, плавные волны холмов с домиками и желтыми грядками, и на горизонте — голубая полоска леса. Картина скупа по цвету. Она написана линиями, мазками, расплывами черной и серой краски, оставляющей незакрашенной большую часть холста. Композиция строится на тонко разработанном ритмическом рисунке, на ритмических повторах и чередованиях пластических элементов, ее составляющих. Ритм здесь становится не вспомогательным, а ведущим средством выразительности, определяющим структуру произведения.



Из цикла «Зима». 1907



Из цикла «Зима». 1907



Из цикла «Зима». 1907

Надо сравнить «Лето» с «Райгардасом», чтобы увидеть, какой путь пройден художником за удивительно короткое время. Впрочем, он сам рассказывает об этом в триптихе «Мой путь».

«Мой путь» — это триптих-исповедь. Отдельные его части соединены не механически, как в «Райгардасе», а целостным замыслом. Одна из боковых композиций изображает освещенный закатными лучами пейзаж со старинным замком и крепостной стеной, у подножия которой белые камни надгробий: словно синтез юношеских впечатлений о пейзаже и архитектуре Европы. На другой композиции — серо-зеленые холмы с кипарисами, долина с зигзагом реки и вонзающиеся в небо ледяные горы, а может быть — гигантские облака? Такой знал он природу юга. Центральная картина больше остальных по размеру. Всем строем образа, почерком художника она отличается от других. Боковые части-воспоминания выдержаны в ранней манере Чюрлёниса — это пейзажи с загадочно-фантастическим оттенком. Центральная — близкая к графике пластическая конструкция, в двухмерном пространстве которой все держится на линейной композиции и тонко прочувствованном ритме. Определяемые ритмом, этим «пульсом души» автора, перспектива, объем, соотношения форм, свет и тень не столько воспроизводят ландшафт, как организуют архитектору самому произведения.

Голубая полоска воды. Зеленая лужайка. Трава. Растения слетаются в легкий, струящийся орнаментальный узор, образуя подобие арфы. А над ними тянутся вверх тонкие, длинные, непрочные стебли. Из трех одуванчиков в картине «Тишина» один, совсем уставший, готов был облететь. Здесь тоже три цветка — жалкий стебелек, еле колеблющийся над землей, и два других — скромные, чистые полевые цветы, будто белые звездочки, горящие в небе. Но эта конкретность — лишь пластическая материализация душевных движений: перед нами лирический образ, полный горечи, нежности, надежды.

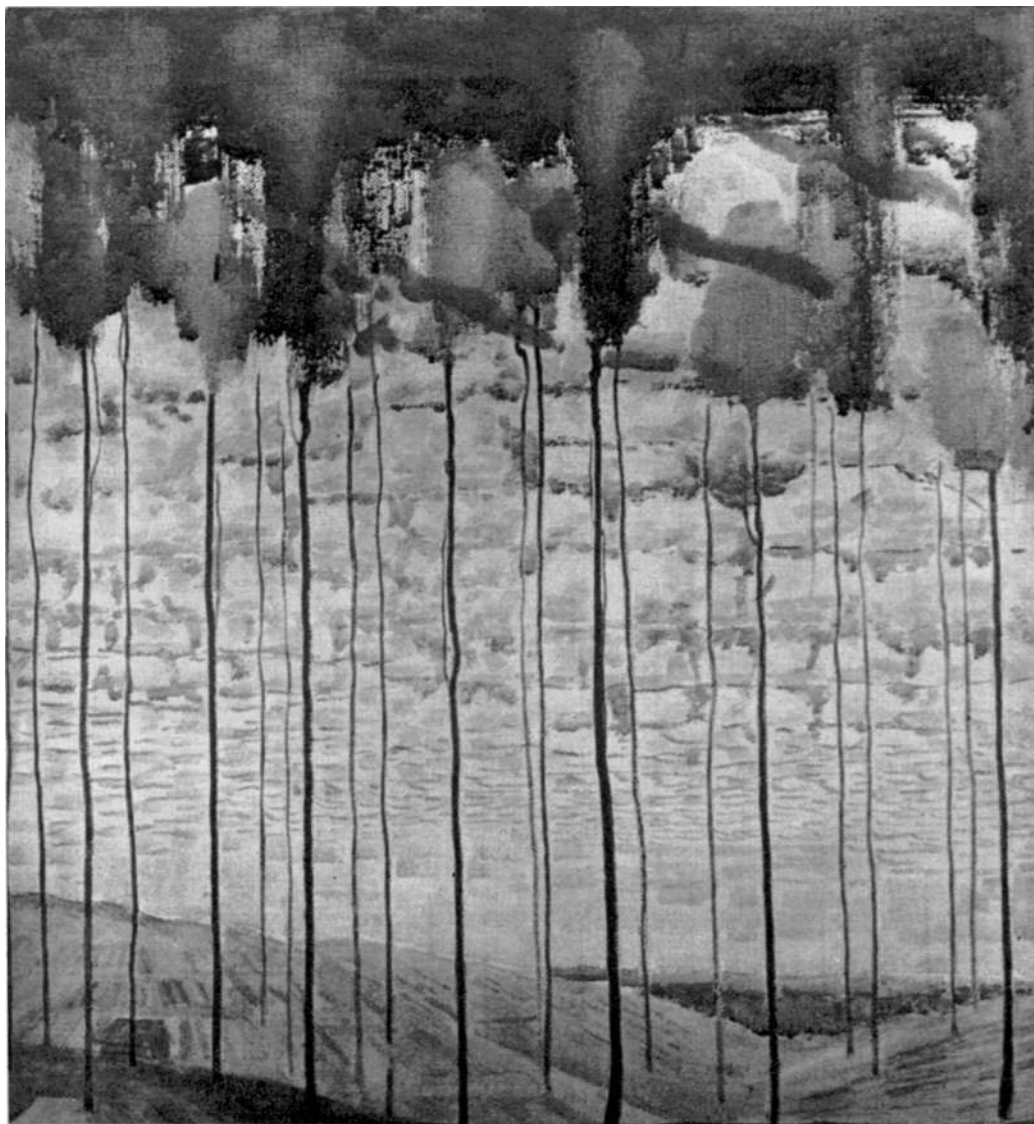
Ритмические искания Чюрлёниса с особой наглядностью выступают в карандашных эскизах композиций, основой которых является сложно разработанная структура ритмов. В таких, к примеру, как эскиз «Сказки о крепости», где композиционная целостность создается через настойчивое чередование и варьирование то многократно повторяющихся и сгруппированных, то данных в контрасте, то резко акцентированных линий, мотивов, тональных пятен и пространственных членений. Пластический ритм понят как графическая основа композиции — по аналогии

*Не могу написать сегодня тебе письмо.
Тяжело очень у меня на душе. Похоже
я на птицу, придавленную деревом.
У меня здоровые крылья, но я прибит
и очень устал.*

*Не думай обо мне плохо, малютка.
Я накоплю силы и вырвусь на свободу,
Я полечу в очень далекие миры,
в края вечной красоты, солнца, сказки,
фантазии, в зачарованную страну,
самую прекрасную на земле. И буду
долго, долго смотреть на все, чтоб ты
обо всем прочитала в моих глазах...*

Не могу написать сегодня тебе письмо.

Запись в альбоме



с ритмом музыкальным (ритм в музыке — это организованная последовательность длительностей звуков).

Нельзя не обратить внимания на то, сколь естественным выглядит у Чюрлёниса переход от пейзажной фантазии к «Сказкам». Таким, к примеру, как возникшие из воспоминаний о древнем зодчестве «Сказка о крепости»

Лето. Центральная часть триптиха.
1907



Я был сегодня на лугу и там узнал прелюбопытные вещи. Ромашка, легко качаясь на одной ножке, выдала мне тайну: здесь была Ари и ласкала ее в своих белых ладонях, грела своим взглядом и шептала, что из всех цветов она больше всего любит ромашку, — ведь это самый прекрасный полевой цветок.

Запись в альбоме

Почему Казбечинка печальна? Дедво— рачинка белая. Не потому ли, что слишком мало блестят твои драгоценные камушки? Смотри, солнце прикрывает глаза, глядя на два твоих голубых бриллианта, а тучки отбеливают свои лбы о твое снежное платье. Ты моя маленькая королева. Видишь, я уже стар, дошел до конца гибельной дороги над пропастью.

Коса старухи смерти не раз касалась моих пяток. Слышал я ее сухой смех и в грохоте падающих камней. Сейчас вот пришел и смотрю на тебя, маленькая. Только для этого пришел. А ты такая удивительная и печальная...

Запись в альбоме

и «Сказка о замке». Где кончается у него пейзаж и начинается сказка? Пожалуй, сам автор затруднился бы ответить на такой вопрос. Слишком уж сказочной, слишком прекрасной была для него сама природа. И все же грань, которая отделяет произведения, названные «Сказками», от тех, что возникали из восторженного отношения к пейзажу как таковому, существует. В «Сказках» впечатления от природы выступают в ореоле воспоминаний об образах и мотивах фольклора, о легендах, сказаниях и дайнах Литвы. Нет, «Сказки» эти совсем не иллюстрации к тому или иному литературному произведению. Они не связаны с каким-либо определенным источником, Чюрлёнис сам творит их. Как поэт, как мифотворец, фантазия которого, развиваясь по традиционно фольклорным законам, отталкивается от красоты реального мира.

Облака — именно романтические облака — становятся главными героями большого триптиха «Путешествие королевича» с его манящими серебристо-голубыми далями

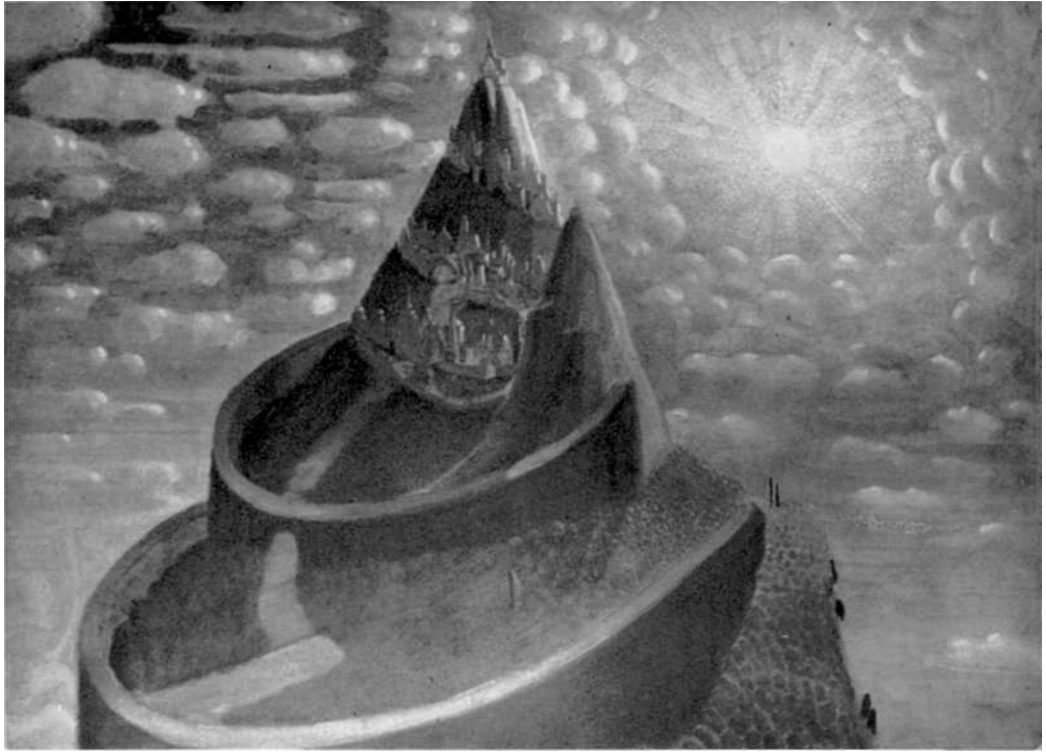


и чистыми, лучезарными красками, приводящими на память звучание органа. Художник рассказывает о королевиче, благословляемом стариком отцом на дальнейшее путешествие, о борьбе королевича со злым драконом, парящим над беззащитно одиноким островом, и, наконец, о его волшебном полете к сказочному горному замку; бастионы, башни, башенки, арки этого замка возведены из белых хлопьев облаков. Это сказка о красоте мира с его бездонным небом и бескрайними морскими просторами. Жизнь облаков — то страшных, то величаво торжественных, то добрых порождает наивную, светлую, взлелеянную и вскормленную старинными фольклорными мотивами сказку о поисках счастья.

Есть у Чюрлёниса маленький рисунок: ребенок, идущий по краю пропасти среди горных хребтов и снегов, по скалам, испещренным загадочно-таинственными письменами древних. Он идет вверх, к солнцу, вслед за облаками, влекомый сказочной красавицей-птицей, к которой тянется ручонкой. Он идет за мечтой... Путь к красоте

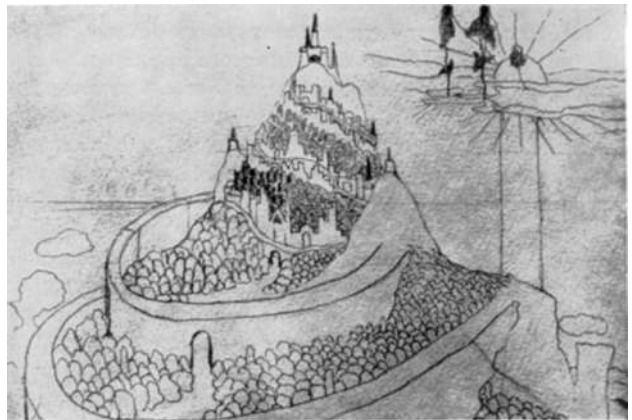
Золотко мое, ничего не бойся. Видишь два камня — по ним можно смело пройти, дай только руку. Источник шутит, прикидываясь грозным. Смотри, даже эти ромашки не боятся: наклонили головки и смотрят на цветные камушки на дне шутника источника. Как он красив, правда? Чистый такой, смеется, журчит, шепчет, извивается и снова смеется, пускаясь в бег. Не бойся, маленькая, дай руку. Ну, не говори ли я тебе, что это не так уж и страшно? А теперь — в гору! Как красиво! Как хорошо, что мы идем туда! А ты не хотела. Слышишь, золотко, как шумят ели, ах, как шумят ели... Сядем здесь. Сними шляпу, будем слушать. Под нашими ногами весь мир. Маленькие чистые избушки. Много их. Над нами большое белое облако, и солнце, скрывшись за ним, послало во все концы неба широкие пучки лучей. Кругом тихий гул еловый — ели говорят. Сядем, послушаем.

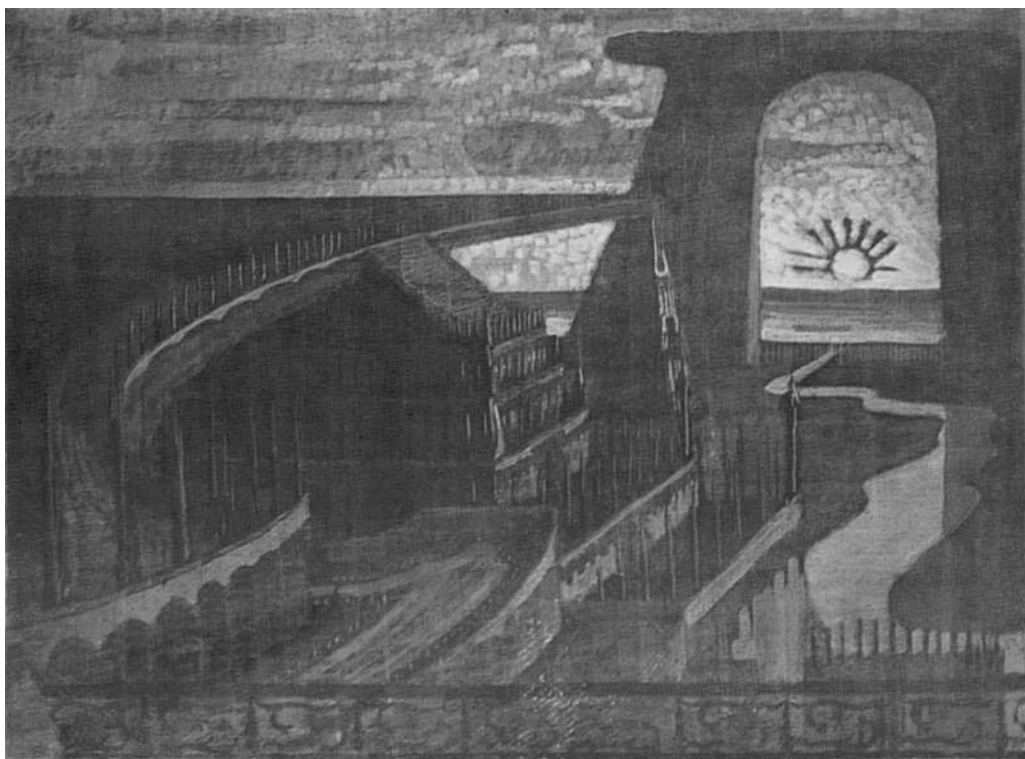
Запись в альбоме



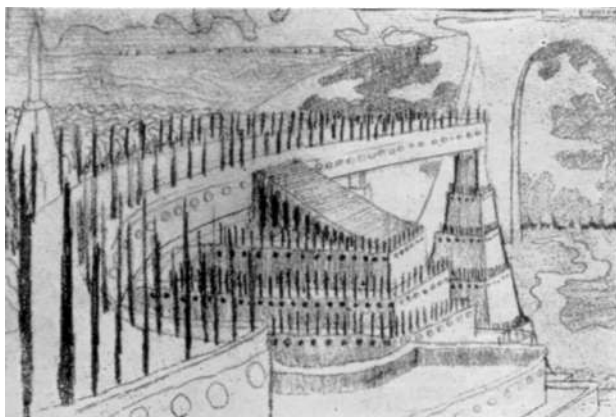
Сказка о замке. 1908

Сказка о замке. Эскиз композиции.
1908





Сказка о крепости. 1908



Сказка о крепости. Эскиз композиции.
1908



и солнцу тернист и долог, он лежит через мечту, и пройти его может лишь человек с чистой и светлой душой, с душой ребенка — читаем мы мысль художника. Эта мысль одухотворяет и сказку Чюрлёниса «Путешествие королевы», выполненную тоже в форме триптиха.

Одна из его частей изображает гору над цветущей долиной, гору, увенчанную замком, как короной, и по своим очертаниям похожую на королеву, склонившуюся в глухом стане; солнечный диск над короной — как сияющий нимб над вечной мученицей... Центральная картина — вершина холма с пестрыми цветами и травами, пронизанными лучами утреннего солнца, и худенький младенец, одинокий в этих гипертрофированно раздвинутых пространствах необозримого мира. Под горой — синее море и берег с пятнами озер. Младенец тянется ручонкой к белому одуванчику на тонком колеблющемся стебельке, прекрасному и хрупкому, как он сам. Маленький человек и манящая, удивляющая его красота... Ощущение, некогда столь сильно испытанное самим художником среди горных вершин, когда он чувствовал себя ребенком, широко раскрывшим глаза на красоту мира. А над ребенком и одуванчиком, в сияющем просторе, как «черная беда», неизменно идущая рядом с невинностью, добром и красотой, — странная птица с огромными крыльями.

Летит черная беда.

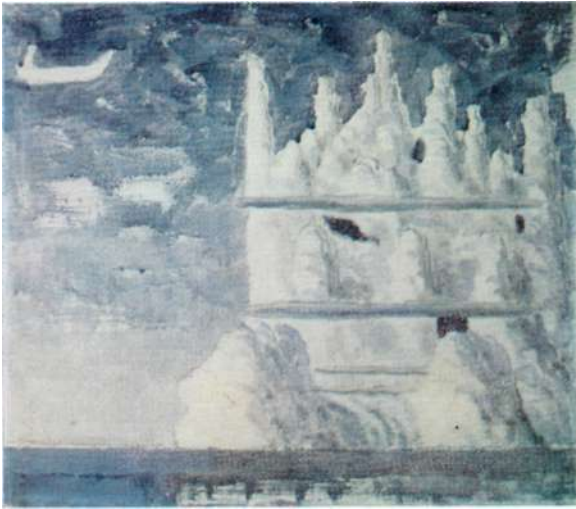
Час покоя и труда:

А над бездной мотыльки —

Однодневные цветки.

...Когда мы сидели на горе, я потихоньку спустился вниз... Ты вся была на солнце, а солнце — в тебе. Ты очень сильно светила, а моя большая тень падала почти через всю гору. И стало мне тоскливо. Пустился я долинами в даль дальнюю, а когда вернулся, ты излучала еще более сильный свет. Моей тени уже не было... Вспомнил я тогда время, когда мир был похож на сказку. Солнце светило в сто раз ярче. На берегах темных озер высились гигантские леса ореховых деревьев. Под шелест золотых листьев летел страшный птеродактиль. Летел он дыша угрозой, поднимая невероятный шум. Пролетел — и исчез в двенадцати лучах сверкающей радуги, вечно стоящей над тихим океаном.

Запись в альбоме



Сказка. Путешествие королевича. 1907

Одуванчик, мой цветок,
Он пушист и круглошек,
И, похож на одуванчик,
На лугу играет мальчик.

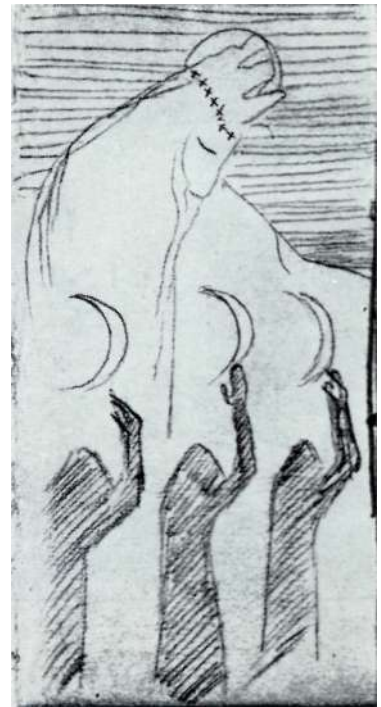
— Одуванчик, цветок мой,
С круглой, легкой головой,
Рядом с бабочкой цветастой
Говоришь мне: здравствуй, здравствуй!

Солнце светит мне всегда.
Летит черная беда.
Наползают злые тени.
Меркнет солнце и цветенье.
Жуткий вихрь крылом взмахнул,
Одуванчик белый сдул.

А младенец чист и ясен,
Он резвится, он прекрасен,
Час покоя и труда.
Летит черная беда.⁵

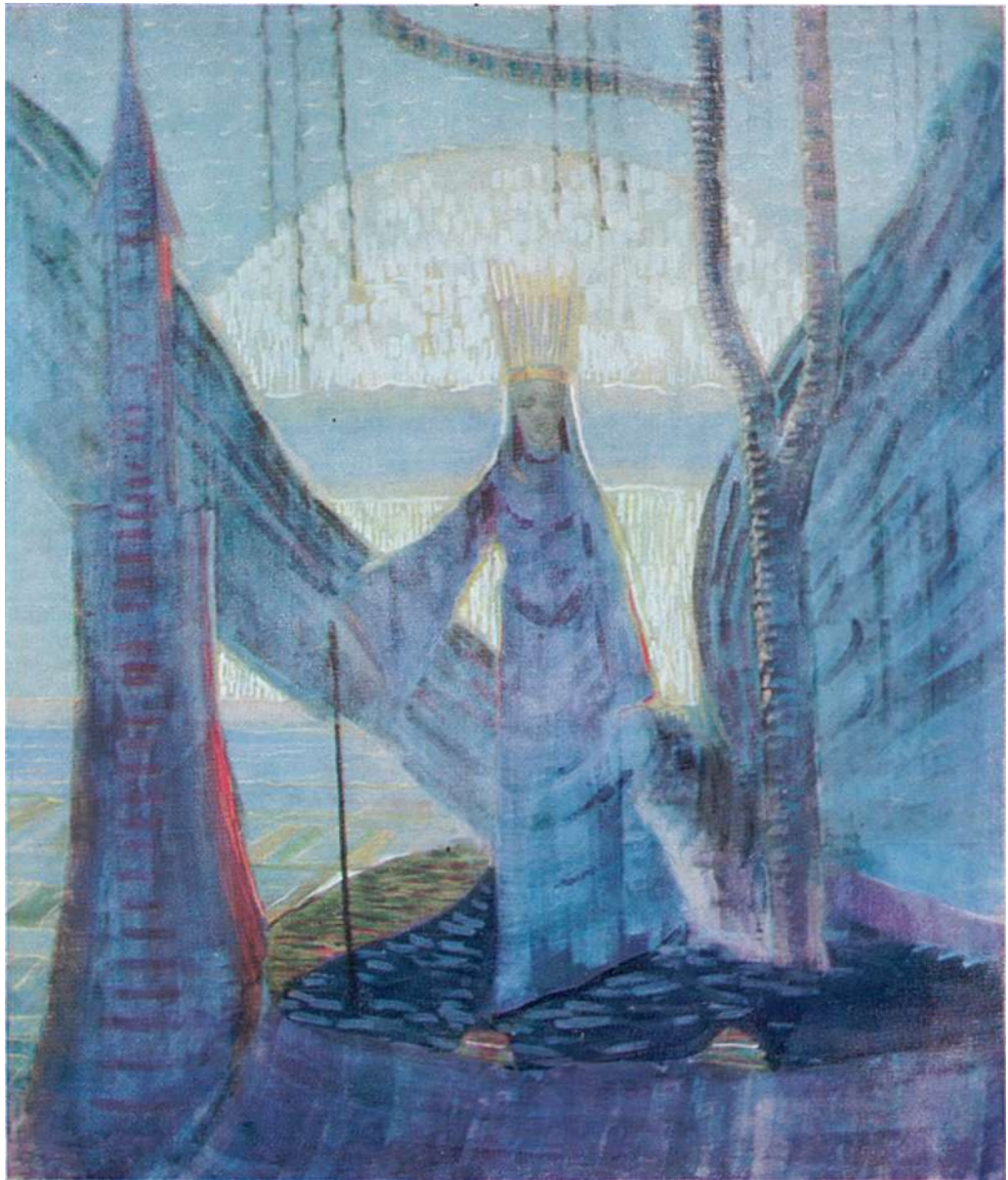
Героиня третьей части триптиха — красавица-королевна в короне из золотых перьев, точно такой, как в картине «Дружба». Она величественно и одиноко стоит на башне, врезающейся в небеса. Рядом с нею дерево, выросшее на узкой площадке башни, а у ног та же — с огромными крыльями птица. В небе исполинский белый диск — гигантский одуванчик, олицетворяющий красоту мира, а далеко внизу земля, обработанная людьми, плодоносящая.

Сказка. Путешествие королевны. Эскиз.
1907





Сказка. Путешествие королевы. Левая часть триптиха. 1907



Сказка. Путешествие королевы. Правая часть триптиха. 1907



Сказка. Путешествие королевы.
Центральная часть триптиха. 1907

У триптиха могут быть разные толкования. Он, как и другие произведения художника, дает простор для воображения зрителя. Бесспорно лишь, что это сказка о красоте, царящей в мире, сказка о добре и зле. Среди этого круга работ Чюрлёниса выделяется своим построением и глубиной замысла «Сказка о королях». В дебрях дремучего леса, под черно-синим небом, усеянным крупными звездами, мы встречаемся с волшебниками из старой сказки. Король, добрый, с бородой до колен, в костюме с узорами, приводящими на память литовскую народную орнаментику, в короне с украшениями из звезд и елочек, стоит, опираясь на меч. Голубоглазая, с льняными волосами королева в зеленоватом платье, усыпанном васильками и подсолнухами, бережно держит на ладони маленькую деревушку.

Над ними, пришедшими в картину из народных сказаний и легенд, стволы мощных деревьев, на извилистых ветвях которых — волшебный голубой город: замки, ворота, дома со светящимися окнами. В просветах между деревьями, на ветках — совсем крошечные, еле различимые города и крепости, всякие — античные и романские, мусульманские и готические; здесь колонны и минареты, строгие портики и машикули... Будто родословное древо мировой истории.

В этом дремучем лесу истории человечества на ладони королевы покоится деревенька. Всмотритесь. Это не просто деревня: художник изобразил литовский хуторок под луной на желтоватом небе — избы с соломенной

Сказка о королях. 1908



крышей и красными пятнышками труб, тополя, изгородь... От него исходит сияние. Янтарно-желтый полукруг света над литовской деревушкой — смысловой и композиционный центр картины. Рука, этот образ созидания и творческой силы, рука, несущая миру солнечный шар дружбы, выступает здесь символом исторической судьбы. Ласковая и добрая рука судьбы, нашедшая Литву в дебрях истории и поднимающая ее из бездонной тьмы к жизни, свету под склоненными лицами веков, глядящих на нее с интересом и ожиданием.

Так в пейзажах и «Сказках» 1907—1908 годов вырастает мудрый талант Чюрлёниса, художника-лирика, утешающего свою тоску по красоте в ощущении единства природы и человека, великой гармонии мироздания. Тяготея к самым давним, фольклорным путям художественного обобщения, отталкиваясь от примитивных истоков национального искусства, он идет к «новому мифотворчеству». Тенденция, характерная для ряда крупных мастеров начала века; в частности — для Врубеля. В этот период к нему без всяких оговорок могут быть приложимы сказанные в 1910 году слова А. Блока: «Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только *первый* план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя».⁶

Одна из картин, написанных Чюрлёнисом в этот период, называется «Фугой».

Ели, холмы, какие-то замки, вода. Лирический пейзаж, полный спокойствия и тихой гармонии. Впечатление примерно такое, какое бывает от неприхотливой природы Литвы в сизой дымке весеннего утра. Но художник даже не стремится создать иллюзию уголка природы, оптически передать пространство и перспективу, запечатлеть игру света и тени. На первый взгляд картина выглядит не очень ясной формулой каких-то смутных жизненных ощущений, переживаний и мыслей.

«Фуга» еще дальше, нежели другие работы Чюрлёниса, отходит от живописи, в которой «все сказано»; мнение о том, что понять художника трудно, вызвано главным образом произведениями этого круга. Название картины подчеркивает: «Фуга» связана с музыкой. Между тем еще Бенуа сказал, что Чюрлёнис производит какое-то «литературное» впечатление, что картины его надо читать одну строку за другой. Несомненной повествовательностью, хотя и скрытой, веет и от «Фуги». Но «прочитать» картину сложно. Художник использует здесь новый язык для выражения своих идей и чувств. Для истолкования этой своеобразной живописи нужны особые ключи.

Может быть, искать их, как и новый «словарь» художника, следует прежде всего в живописном строе картины?

Как Римский-Корсаков с его активным музыкально-цветовым мышлением, как Скрябин, творческий процесс которого невозможно представить себе вне характерных для композитора параллельных цвето-звуковых образов, Чюрлёнис обладал «цветным слухом». Есть достоверные свидетельства того, насколько интенсивными были его звуко-цветовые ассоциации, его «цветное видение» при восприятии музыки.¹

По отношению к «Фуге» (как и ко многим другим работам художника) термин «живопись» может быть применен, однако, лишь с известной условностью. Тускло-вато-бледные, анемичные краски. Хрупкие, еле уловимые нюансы цвета и тона. Серовато-голубой колорит и золотистая фактура проклеенной бумаги. Все прорисовано бережным прикосновением карандаша. Легкий графический контур очерчивает форму — так примерно,

как это бывает в литовском витраже. Пожалуй, цветовое содержание здесь лишь поддерживает, но, конечно, не рождает впечатления «музыкальности». Недаром впечатление это в значительной мере сохраняется даже при черно-белом воспроизведении картины.

Присмотримся к композиции «Фуги».

В ее структуре, как и в некоторых других картинах этой поры (триптих «Лето», центральная часть триптиха «Мой путь»), бросаются в глаза четко выраженные ритмические чередования, повторения, акценты. Проведенная через контрасты и соответствия линий, движение тональных и цветовых пятен, пространственных членений, ритмика формы — главное в композиционной организации произведения. Именно линейный графический ритм, понятый по аналогии с ритмом музыкальным, создает ее своеобразие.

Композиция «Фуги» развивается по трем отчетливо различимым горизонтальным ярусам. Вглядитесь, и вы заметите: каждый из них вполне самостоятелен, у каждого «своя» земля, «свои» деревья, «свое» небо. В то же время ритмический пульс и пластические мотивы во всех ярусах повторяются, варьируются в новых сочетаниях и сопоставлениях. Их связывают воедино и многочисленные восходящие кверху вертикали форм и линий. Все происходит примерно так, как в полифонической музыке, где самостоятельное мелодическое развитие каждого голоса при одновременном и осмысленном взаимодействии всех создает целостность произведения.

Фу́га — многоголосное полифоническое произведение, основанное на композиционном принципе имитации, когда мелодия, исполняемая одним голосом, повторяется («имитируется») другим вслед за первым. Ее основное содержание развертывается именно через такое имитационное проведение музыкальной темы каждым голосом фуги. Не естественно ли предположить, что Чюрлёнис, в своем композиторском творчестве часто использовавший музыкальную форму фуги, на определенном этапе своих исканий в живописи мог попробовать применить ее композиционные принципы при работе над картиной? Пластическое ядро картины выражено достаточно рельефно: большая зеленая ель в нижнем ярусе композиции, трактованная объемно и детально. Здесь, в нижнем ярусе, наиболее темном, ночная природа выглядит скованной мертвым сном. Пологие линии холмов перерастают в подобия горок. На тонких стеблях, как звезды, мерцают желтые огоньки цветов — мотив, характерный для художника (мы знакомы с ним по циклу



«Зима»). Взметнувшись вверх зеленым массивом ели, пластический рисунок ночной мелодии развивается во все более усложняющейся конфигурации. В темно-сером силуэте теперь заметную роль играют очертания, напоминающие склонившуюся фигуру человека, сидящего на высоком пьедестале: эти скованные мертвым сном на своих тронах короли литовского фольклора, олицетворяющие ночь и ночной холод, встречаются и в других картинах Чюрлёниса. Нетрудно различить и контуры тянущейся из земли руки с поднятым указательным пальцем. Все эти мотивы чередуются в довольно монотонном ритме, построенном на коротких интервалах и плавной игре форм.

Но вот за этой пластической мелодией встает другая. Повторяя и варьируя рисунок основной темы, второй

Фуга. 1908

ярус композиции развивает, усиливает, расширяет ее звучание. «Имитационный» склад его построения уже не может вызвать сомнений. Здесь возникает и растёт серовато-сиреневый силуэт с подчеркнутой контрастностью форм и масштабов, с мощными всплесками, перепадами и обострениями основного ритма. Те же мотивы уже не чередуются в мелодически-спокойном развитии, они меняют пропорции, то увеличиваются, удлиняются, то сокращаются, их цветовая наполненность может быть активной, насыщенной, а может превратиться и в еле различимую тень. Плоский, как в витраже или народном орнаменте, узор елей, толпа спящих королей, вздымающиеся к небу руки, длинные вертикали стеблей с желтыми огоньками... Все это, многократно повторяемое в разных ритмических транскрипциях и тональностях (сиренево-серая, темно-сиреневая, голубая, белесая), находит одно на другое, сталкивается и сплетается в разрастающийся хор, в котором, помимо ведущего, звучат и сильные сопровождающие «голоса». (Примерно так в музыкальной фуге звучит стретта: в проведении темы участвуют различные голоса, причем последующий вступает, не дождавшись окончания темы в предыдущем голосе.)

Развитие темы завершается в верхнем ярусе, строго горизонтальном, проникнутом гармонической ясностью и спокойствием. Здесь царят прозрачно-голубоватые и сиреневые краски, создающие впечатление утренней чистоты и весенней свежести воздуха. Вместо контрастности и разномасштабности форм — размеренно симметричный, почти орнаментальный шаг ритмических чередований. Впечатлению тишины и покоя особенно способствует отражение в неподвижной глади воды.

Но здесь мы встречаемся с новой загадкой. Отражение оказывается далеко не «зеркальным»: одна из елей «отражается» в двух симметричных деревьях; две ели в центре — в одном. Что это, грёза художника или чисто формальный прием по принципу «так захотелось»? Ни то, ни другое. В приеме музыкальной имитации мелодия может повторяться не только в ритмическом увеличении или уменьшении (то есть расширении или сжатии вдвое), но может быть повторена и в обращении, когда каждый восходящий интервал заменяется нисходящим такой же величины. Не этот ли характернейший прием фуги использует Чюрленис в своей картине?

Было бы несправедливо рассматривать «Фугу» как стремление Чюрлениса к новациям в живописи, как попытку «сказать новое слово» или открыть неизвестные

до него формальные средства выразительности. Он далек от этого: целеустремленность рационалиста чужда и непонятна ему. Он влюблен. В Женщину. В природу. В мироздание. Ему нужно, необходимо выразить, наконец, свои чувства, объясниться в любви, создать пластический язык, способный передать образ «большой симфонии мира».

Он и прежде стремился слить музыку и живопись в цельном художественном образе. Он пробовал разные варианты решения этой задачи. Теперь он использовал в процессе работы над картиной свой композиторский опыт, привычные методы строения музыкальной формы. В его творческом мышлении композиционные законы музыки и живописи слились. Вот почему доминирующей в структуре образа стала именно его композиционная основа. Без уяснения этого процесса, истоки которого коренятся в психологии творчества мастера, невозможно проникнуть в его творческую лабораторию, в специфику его необычной «музыкальной живописи».

Когда Ван Гог останавливался перед риском «выйти за пределы реального и попробовать изобразить красками нечто вроде музыки в цвете», решительно отбрасывая вообще мысль о «музичировании с помощью цвета», он был, конечно, прав. Не вызванная ни внутренней потребностью художника, ни естественным процессом творческого переживания, подобная задача, поставленная перед собой как логический тезис, могла привести лишь к формальному эксперименту. У Чюрлёниса по-иному. Для него одновременность, синхронность музыкального и пластического мышления оказывается органичной и закономерной. Придя к этому, он не мог уже мыслить иначе. Связь пластических и музыкальных средств композиции возникла в его картине вовсе не как результат формального поиска, а как естественный итог естественного для него — только для него! — процесса лирического переживания.

Так рождается «Фуга» Чюрлёниса. Так возникает и большинство «музыкальных» картин, созданных одновременно с нею. И, прежде всего, «Сонаты».

В 1907 году, работая в Литве, Чюрлёнис написал «Солнечную» и «Весеннюю» сонаты. В летние месяцы 1908 года, проведенные в Друскининкае и Паланге, он трудился над «Сонатой Ужа», «Летней», «Морской» и «Звездной» сонатами. Первоначально, показывая на выставках, художник именовал их по-другому: «1-я соната», «2-я соната», «3-я соната» и т. д. Все они выполнены темперой на листах бумаги, наклеенной на картон примерно

Если бы ты знала, как я счастлива и горда! И знаешь, отчего? Все благодаря моей Жене — имя ей Зося, а похожа она на весну, на море, на солнце. Милое мое дитя, я не могу собраться с мыслями — светящийся хаос, Юрате, ты, музыка, тысяча солнц, твои ласки, море, хоры — все сплетается в одну симфонию. Писать так трудно, слова так жестки, сухи. Хотелось бы передать тебе самые прекрасные мысли, которые, как стаи испуганных павлиньих Юрате чаек, летают в серебряном тумане утра над светлой Балтикой. Хотел бы я окружить тебя маем, полным запаха цветов и тишины, а под ноги твои бросить прекраснейший ковер Махарани, сотканный из золотой паутины и хризантем блеее снега. Я хотел бы, чтоб, лежа на нем, ты слушала тишину. Я хотел бы создать симфонию из шума волн, из таинственной речи столетнего леса, из мерцания звезд, из наших песен и бескрайней моей тоски. Я хотел бы подняться на самую высокую вершину, недоступную смертным, и из самых прекрасных звезд сплести венок Зосе — Жене моей. Я хотел бы ласкать тебя самой благородной лаской на сонном облаке, лениво плывущем над Великим океаном. Моя Королева Неизвестных Краев, Непроходимых Лесов, Островов Снастья. Помнишь, как мы отдыхали в Оазисе, в тени кокосовых пальм. Собирались страшная буря. Поднимались чудовищные тучи, и полустыни закрыли они своей тенью... Мы были спокойны — ты улыбалась. Большой лев и львица лизали твои пятки. Помню твои слова: «Знаешь, почему мы не боимся? — говорила ты — потому что мы хоть и умрем, усталые телом, — встретимся в других краях. И как всегда — ты и я, потому, что мы — Вечность и Бесконечность».

*Письмо С. Кимантайте
от 19 ноября 1908 г. Петербург*

...А я опять рисую. Встаю в 7 или раньше и не могу оторваться — так хочется мне рисовать. Работаю по 10, а то и больше часов. Но разве это работа? Не знаю, куда уходит время, но все куда-то исчезает, а я путешествую по далекому горизонту возвращенного в себе мира, который может показаться удивительным, но мне так хорошо в нем. Кончил «Сонату», написал «Фугу», а сейчас рисую новую «Сонату».

*Письмо С. Кимантайте
от 22 июня 1908 г. Друскининкай*

одного размера. Краски жидкие, сильно разбавленные, почти как при работе акварелью. Все прорисовано нежными прикосновениями карандаша, нередко карандаш нанесен и поверх краски. Теней нет. Формы упрощены настолько, что некоторые повторяющиеся элементы композиций (птица, солнце, цветок, дерево и пр.) сведены к условным графическим напоминаниям, образующим специфическую для этого круга работ «знаковую систему». Отдельные картины, составляющие сонатный цикл, называются, как в музыке, — «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал». Впрочем, среди сонат Чюрлёниса, помимо четырехчастных, были трех- и даже двухчастные. Именно здесь, в «Сонатах», художник окончательно разработал свой новый изобразительный язык. Язык, возникший из нового подхода к структуре картины и цикла картин.

Здесь компоновка пластических элементов в целостную живописно-музыкальную систему — основное средство воплощения творческого замысла. Каждое ее звено — будто голос в гигантском оркестре природы. Композиция динамизируется — в нее широко вводится движение в самых разнообразных ритмических формах. В картину входит и время — художник все сильнее стремится избавиться от различий между пространственными и временными искусствами. Для этого ему приходится искать своеобразный подход к построению пространства и перспективы, к соотношениям пропорций и объемов.

«Весенняя соната» состоит из четырех частей.² В ее колористическом строе — та же благородная простота и специфически «фресковая» сдержанность, что и в «Фуге», и такое же немалое значение имеет золотисто-желтая фактура фона (особенно в последней картине, где она становится тональной доминантой).³

Картины «Весенней сонаты» тоже напоминают пейзажи. Пейзажи фантастические. Если смотреть на них с этой точки зрения, мы увидим лишь внешнюю, чисто декоративную сторону, игру форм и цветовых пятен; в содержание цикла, не говоря уже о его внутреннем драматургическом развитии, проникнуть окажется трудно. Тогда пришлось бы говорить о грезе художника, визионерстве или «мистическом идеализме», как, впрочем, это нередко и случалось.

А на самом деле?

В классической инструментальной музыке соната — циклическое сочинение, состоящее из нескольких (четырёх, трёх, реже двух) частей. Части сонаты (аллегро, анданте, скерцо, финал) вполне самостоятельны, но объеди-

нены художественным замыслом и внутренней связью. От музыкальных произведений сходного типа (к примеру, сюиты с ее сочетанием разнохарактерных пьес) соната отличается внутренним единством и последовательным развитием содержания. По меньшей мере одна из частей излагается в так называемой «сонатной форме», композиция которой строится на сопоставлении, даже столкновении контрастных музыкальных мыслей и образов. Обычно именно в такой части концентрируются важнейшие моменты музыкальной драматургии сонаты. Классическая «сонатная форма» основана на противоборстве двух (или более) музыкальных тем и состоит из трех разделов: экспозиция, разработка и реприза. «Сонатная форма» чаще всего используется в первой части сонаты («аллегро»).

От пасмурного «Аллегро» «Весенней сонаты» веет холодным унынием северной природы. Какие-то пепельно-серые и серовато-зеленые краски. Сильный ветер, гнуший к земле одинокие деревья. Маленькие озера... В картине живет драматическое ощущение борьбы природных сил.

В структуре этой картины — все особенности трехчастной композиции «сонатного аллегро». Нижний ярус, как будто вполне самостоятельный, увиден художником в обычной пейзажной перспективе. Обобщая знакомые природные формы, он конструирует из них лаконичные пластические мотивы, которые сопоставляет в целостную ритмическую группу: тонкая вертикаль тополя, компактный массив двух или трех невысоких деревьев, маленькое озеро. Эта группа «силуэтных» мотивов — основная музыкально-живописная тема всего произведения. Чередуясь, они образуют горизонтальный ряд, своим размеренно-монотонным ритмом напоминающий орнаментальную полосу. Это — экспозиция «сонатного аллегро». Средняя — доминирующая — часть композиции, данная уже в иной перспективно-пространственной проекции, представляет собой сложную разработку исходной темы. Между небом и землей взметнулся ветер. Он поднимается по диагонали холма, рвет листву на деревьях. Деревья клонятся к земле, кажутся стонущими от борьбы с ветром, их ритмика становится напряженно нервной, почти судорожной. Теперь мы различаем контуры злого дракона, олицетворяющего силы зимы; побежденный, обесиленный, он все еще сковывает природу своим ледяным дыханием. Но свежий ветер ранней весны будит землю. Из крови дракона возникают красные растения и тянутся вверх, на бурой земле пробиваются первые пятна зелени.

Растопились снега, и вот уже извиваются по склонам узкие ручьи, образуя маленькие озера. Интересно, как разрастается по вертикали основной композиционный мотив: группы деревьев и озера теперь отделены друг от друга сложными ритмическими перепадами ручьев! Всмотритесь, однако: ведь это не озера вовсе, а метафорические окна в весну, за ними светлеет небо и видны деревья.

Верхний композиционный ярус картины варьирует исходную тему в новом, более интенсивном звучании: здесь все тянется к небу, к свету. Такое возвращение к исходной теме, даваемой в несколько измененном виде, такое утверждение исходного материала экспозиции в музыкальной сонате именуется репризой.

Так в сложной композиции картины, основанной на принципах строения «сонатного аллегро, в динамичной борьбе форм, в их сопоставлении, столкновении излагается ведущая мысль всего произведения.

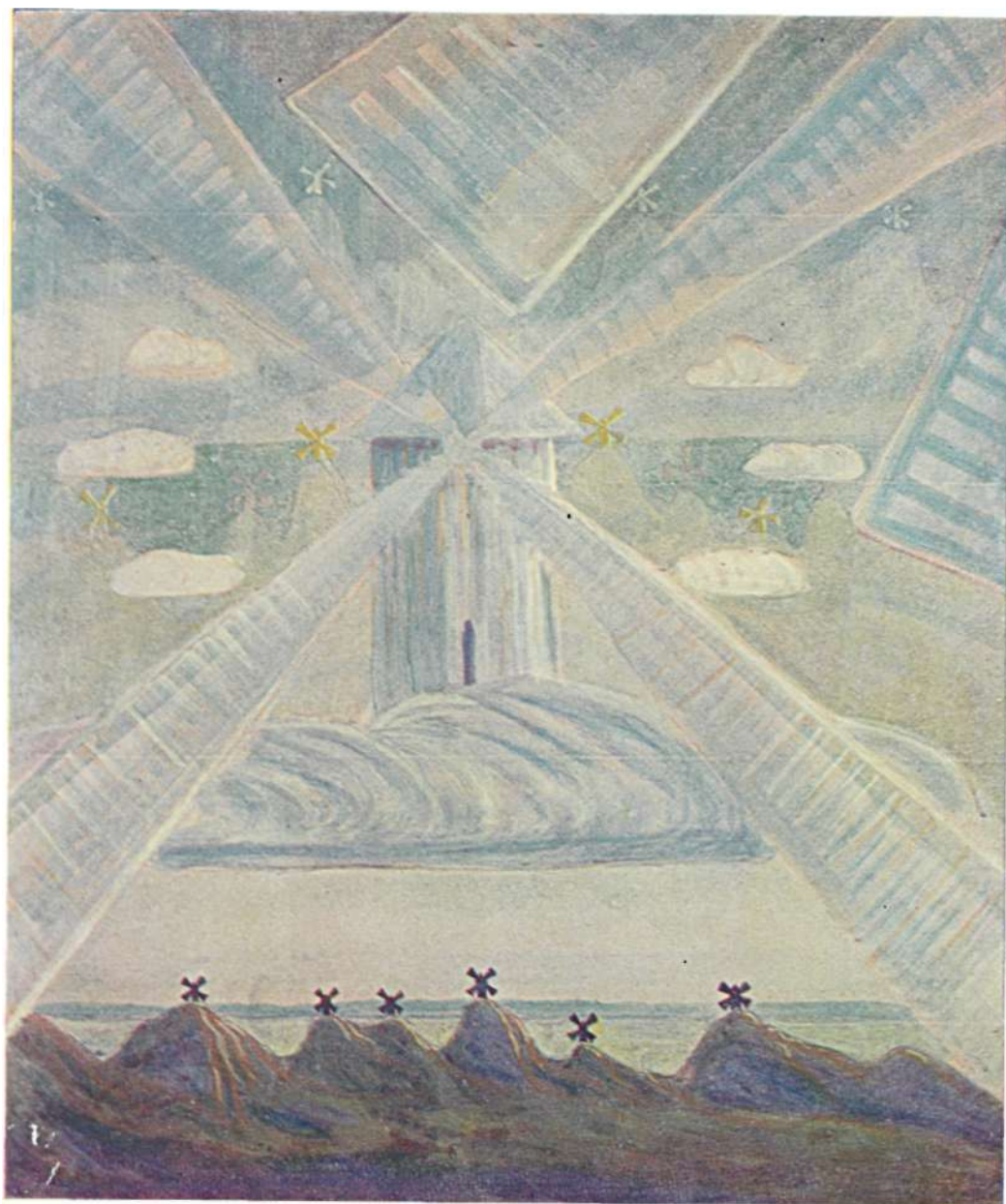
Для циклической композиции сонаты в музыке характерна смена стремительного и активного темпа аллегро с его энергичным и напряженным развитием мысли — медленным, певучим, лирического характера анданте. Именно так строится и «Анданте» «Весенней сонаты». Его лирика выглядит контрастом к драматическому «Аллегро».

...Теплое дыхание весны уже царит в природе. В нижнем ярусе композиции на фоне широкого зеленоватого моря — упруго волнообразная цепь холмов, уставленных ветряными мельницами. На неподвижных крыльях мельниц — отблеск заходящего солнца. В небе же сияют светлые, прозрачно-свежие тона. В этом зеленовато-золотистом, пронизанном вибрирующим сиянием заката просторе все в безостановочном движении, в неустанной работе. В воздушном океане среди круговорота облаков вертятся крылья множества мельниц. Мельницы и здесь стоят на призрачном фоне моря, на еле различимых холмах, дважды — будто пластическое эхо — варьирующих в небе ритмические волны основания композиции. У них желтые, коричневые, белые крылья, совсем крошечные — и огромные, простертые через всю картину. Плавное кругообразное движение, монотонный темп, напевная ритмика «анданте» воплощают жизненные силы пробудившейся весны, когда все в природе движется, все живет. Третья картина «Весенней сонаты» — «Скерцо».

Скерцо в музыке — быстрая, стремительная, порой вихревая часть сонаты, нередко жизнерадостного танцевального характера. «Скерцо» Чюрлёниса пронизывает



Весенняя соната. Аллегро. 1907



Весенняя соната. Анданте. 1907



Весенняя соната. Скерцо. 1907

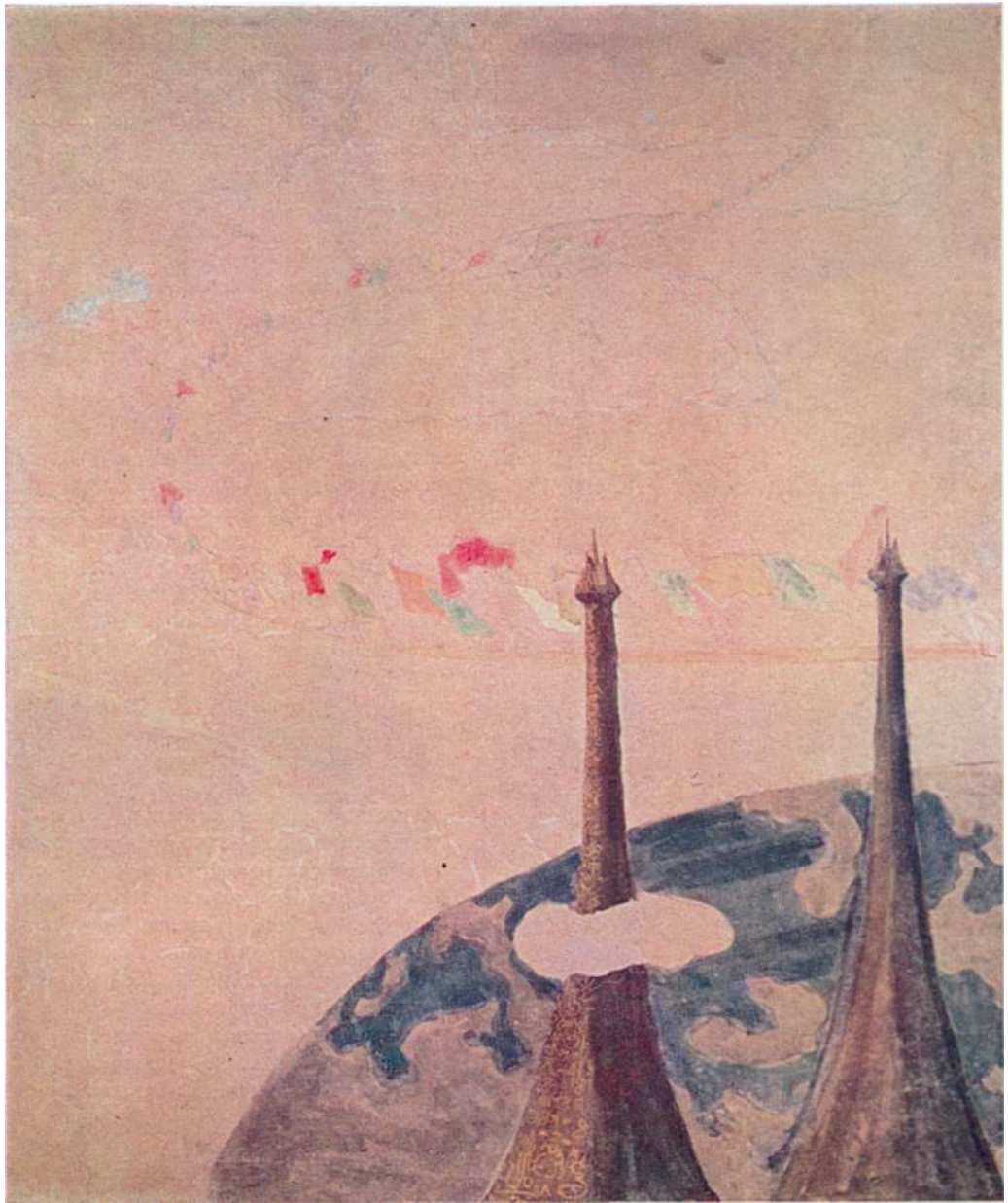
светлое неудержимое движение и свежий ветер. От него веет ощущением радости и весенней бодрости.

Вечный храм природы. На сурово-холодном фоне стены — застывшие в однообразно орнаментальном повторе золотые серафимы и золотые подсвечники с гаснущими зимними огнями. В воротах храма, в привычной «картинной» перспективе — природа ранней весны: круговорот плывущих облаков, земля, деревья на свежем ветру; деревья с молодыми побегими. Но торжествующая песнь весны растет, ширится, вздымается к небу, и вот уже зеленые столбы храмовых ворот напоминают стволы деревьев и обрастают ветвями. Статичный мотив подсвечника, возникший в экспозиции, разрастаясь, превращается в знакомый нам по прежним картинам Чюрлёниса символ уходящей зимы: на кончиках живых канделябров сухих ветвей вспыхивают желтые огоньки; раздуваемые ветром, они рождают веселую молодую листву. А живописный танец теплого ветра все сильнее... Под его напором композиция центральной части картины приобретает стремительно диагональную направленность, по-новому развивающую холмистую диагональ суровой земли, вздымающуюся в «Аллегро». Животворные и звонкие силы природы сплетаются в поток радостных дуновений, природа зеленеет, цветет. В небе порхают зеленые ласточки — будто проснувшиеся и ожившие серафимы, ласточки приветствуют весну. «С птичьего полета» смотрим теперь на землю и мы: художник, как и в центральной части «Аллегро», смело меняет точку зрения и трактовку пространства. На зеленом ковре травы изгибается голубая лента — это игриво петляет среди лугов речка. На ее берегах радостно шелестят листьями юные деревца, весело разгораются полевые цветы, порхают бабочки. А за резкой диагональю сферического горизонта встает большое антропоморфное облако.

Императивная интонация облаков-исполинов еще сильнее звучит в спокойно-торжественном «Финале». Вместе с художником мы озираем величественные просторы космоса с их особыми пространственными соотношениями, пропорциями, перспективой. Весенняя буря улеглась, торжествующие силы природы устремляются ввысь. Внизу, далеко под нами — сегмент земного шара. Вздымаются к зениту высокие башни, испещренные древними письменами, в которых так часто встречаются солнечные знаки: характерные для Чюрлёниса конструкции из фантазии и исторической реальности. Многокрасочная процессия флажков, колеблющихся на ветру, — словно динамичная парабола, гигантским росчерком повторяющая

Весенняя соната. Финал. Эскиз композиции. 1907





Весенняя соната. Финал. 1907

в новом варианте волны диагонального движения, пронизывающие композиции «Аллегро» и «Скерцо». Но на этот раз — в столь типичном для финалов классических сонат «хороводном» темпе. Легкая, насквозь пронизанная светом, будто вобравшая в себя многоцветие победившей весны, эта восходящая цветовая мелодия становится итогом «сонаты», ее кодой. Весна и солнце торжествуют. Весеннее раскрытие светлого и чистого чувства любви — таков лирический смысл этого мажорного финала. Совсем как у Андрея Белого, зовущего в лазурную «страну солнца»: «за солнцем, за солнцем, свободу любя, умчимся в эфир голубой!..» Или у Блока:

Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездюю,
Землею кажется звезда.

В «Весенней сонате» (как и в четырехчастной «Летней сонате», выполненной вскоре) отдельные картины связаны единым замыслом: весна, прогоняющая зимнюю спячку природы. В его основе, подобно тому как это было в «Фуге», лежат впечатления от природы Литвы, взятые в сконцентрированном виде. Через живописно-пластическую ткань цикла проступает тематический стержень, на который нанизаны отдельные, во многом самостоятельные части, стержень, имеющий вполне отчетливый литературный характер (движение весны: март, апрель, май; ее торжество в «Финале»). «Литературный» не в плане близости к произведениям прозы или поэзии, а в том смысле, в каком этот термин используется применительно к программной музыке. Большую связь с литературой как таковой имеет сюжетика отдельных картин «Сонаты», образный строй которых, не имея ничего общего с отвлеченными поисками форм и цвета, осмыслен как повествование. Внутренний его характер и авторская интонация напоминают сказку — сказку о жизни, в которой реальное превосходитнейшим образом сочетается с фантастикой.

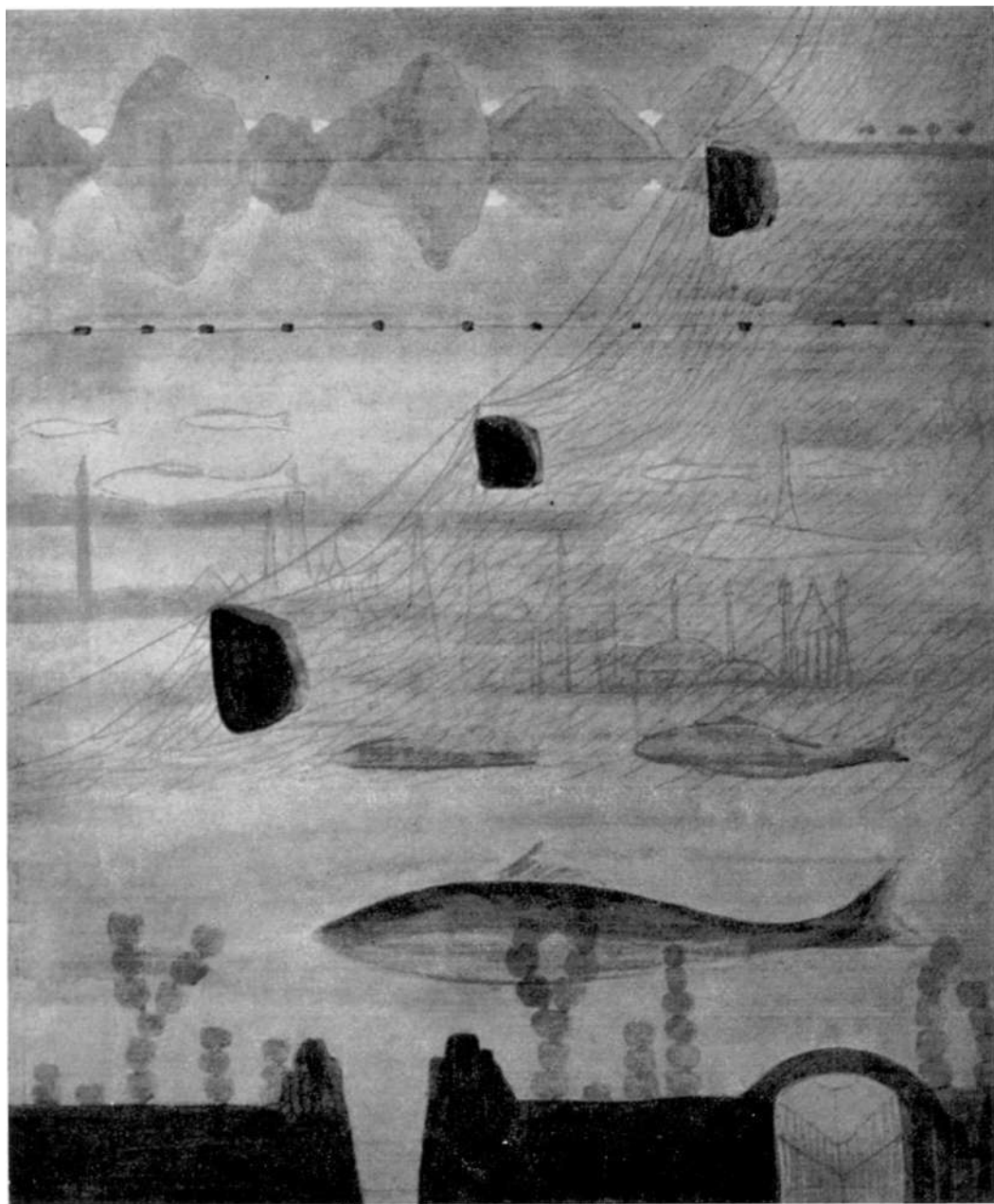
Все эти особенности с еще большей рельефностью выступают в четырехчастной «Солнечной сонате».

В «Аллегро», которым открывается циклическая композиция этого произведения, — множество солнц, сияющих над невиданным голубым городом-замком, производящим впечатление фантастики, грезы, миража.

В композиционной структуре «Аллегро» есть динамические диагонали и горизонталы, однако нетрудно заметить: в ней все стремится высь и ведущими, определяющими являются вертикальные тенденции. Очевидно,



Летняя соната. Анданте. 1908



Летняя соната. Скерцо. 1908

именно так, снизу, должно идти и «чтение» картины. Тем более, что здесь горит самое яркое, самое большое солнце. Солнце... Его условное изображение чем-то напоминает подсолнух. Да, простой деревенский подсолнух. Он стоит на своей высокой ножке над горизонтальной синей оградой, похожей на деревенский забор, упирающийся в калитку, такую, каких много в Литве. За этим забором — другой, еще скромнее — будто изгородь... «Фуга» Чюрлёниса начинается с «натуральной» ели. «Весенняя соната» — с впечатлений от пейзажа. И ничего удивительного в том, что в основании «Солнечной сонаты» лежит деревенский мотив, претворенный в поэтическую метафору: подсолнух — солнце. Пусть при этом не покажется странным, что большое солнце здесь симметрично «отражается» в двух других — поменьше: просто мы вновь встречаемся с композиционным приемом «имитации». Так, отталкиваясь от того, что он любит и знает, от вполне реальных и обыденных наблюдений, Чюрлёнис дает волю своей фантазии, рисуящую иную — лирическую картину-мелодию.

Большое солнце сопоставлено с небольшим зеленовато-голубым силуэтом: холм с тополями и фантастический замок, вправо от них — высокие ворота. Между замком и воротами — еле различимый контур птицы. И всюду — солнечные блики. Так бывает по утрам, на заре... Сияющее солнце, замок на холме, тополя, ворота, птица — это и есть ведущие пластические мотивы, которые, как в экспозиции «сонатного аллегро», сопоставлены друг с другом в сложных взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях. Раз возникнув, они, сгруппированные в трех разных вариантах, образуют нижний, ритмически затухающий ярус композиции, а затем с новой силой, динамично и мощно рождаются в центральной части картины: перед нами так называемая разработка.

Теперь массивный, слитноголубой силуэт заполняет большую часть листа. Холм, звонкие пластические созвучия высоких деревьев, голубой эфемерный замок, величественные ворота. В нежной пелене золотисто-голубого тумана, как сверкающие блики, рассыпаются гроздья солнц. Парят в небе пичьи стаи. Многократно усиленная и разработанная, первоначальная мелодия приобретает звучание гимна утреннему солнцу. Мы различаем теперь изгиб песчаного берега, просторы моря, а на горизонте — ту самую группу пластических мотивов, с которой возникла композиция.

Но здесь они слились в единый компактный образ, в пластическую репризу: фантастический город в лучах зари

Взгляни, среди снежных корон в горах, среди гор, взлетающих почти до небес, стоит человек. Под ногами его облака закрыли всю землю... Тишина. Кругом белые, удивительные короны, величавые, удивительно прекрасные, из опалов и жемчуга, из топазов и малахита, из хрусталя и алмазов. Удивительно чудесные, огромные короны, а среди них стоит человек и смотрит, широко раскрыв глаза, смотрит и ждет. Обещал он, что на восходе солнца, среди пожара корон, в час хаоса красок и танца лучей, запоет он гимн Солнцу. Гимн Солнцу!

Запись в альбоме

*Любовь — это восход солнца, полдень долгий и жаркий, вечер тихий и чудный. А родина ее тоска.
Любовь — это старая песенка.
Любовь — это качели из радуги, подвешенные на белых облаках.
Любовь — это мгновение блеска всех солнц и всех звезд.
Любовь — это мост из чистого золота через реку жизни, разделяющую берега «добра и зла».
Любовь — это крепкие белые крылья.
Любовь — это старый сосновый лес в жаркий полдень, это отдых в лесу под убаюкивающим шумом сосен.
Любовь — это дорога к солнцу, вымощенная острыми жемчужными раковинами, по которым ты должен идти босиком.*

Запись в альбоме

посреди зеркальной морской глади (группа из трех солнц и тут скомпонована по принципу «имитации»!). И так же как для репризы «сонатного аллегро» важнейшим отличием считается исчезновение тонального контраста между главной и побочной партиями, так и здесь тонально-цветовой контраст между главной и побочной темами экспозиции (ярко-желтое и зеленовато-голубое), исчезая, заменяется более близкими отношениями (желтоватое солнце — сиреневый замок — серовато-желтое небо).

В репризе «Аллегро», да, следовательно, и в композиции всей картины особую роль играет большая птица, раскинувшая крылья. И будто вместе с нею мы поднимаемся к облакам. Внизу, под нами, остался огромный шар земли.

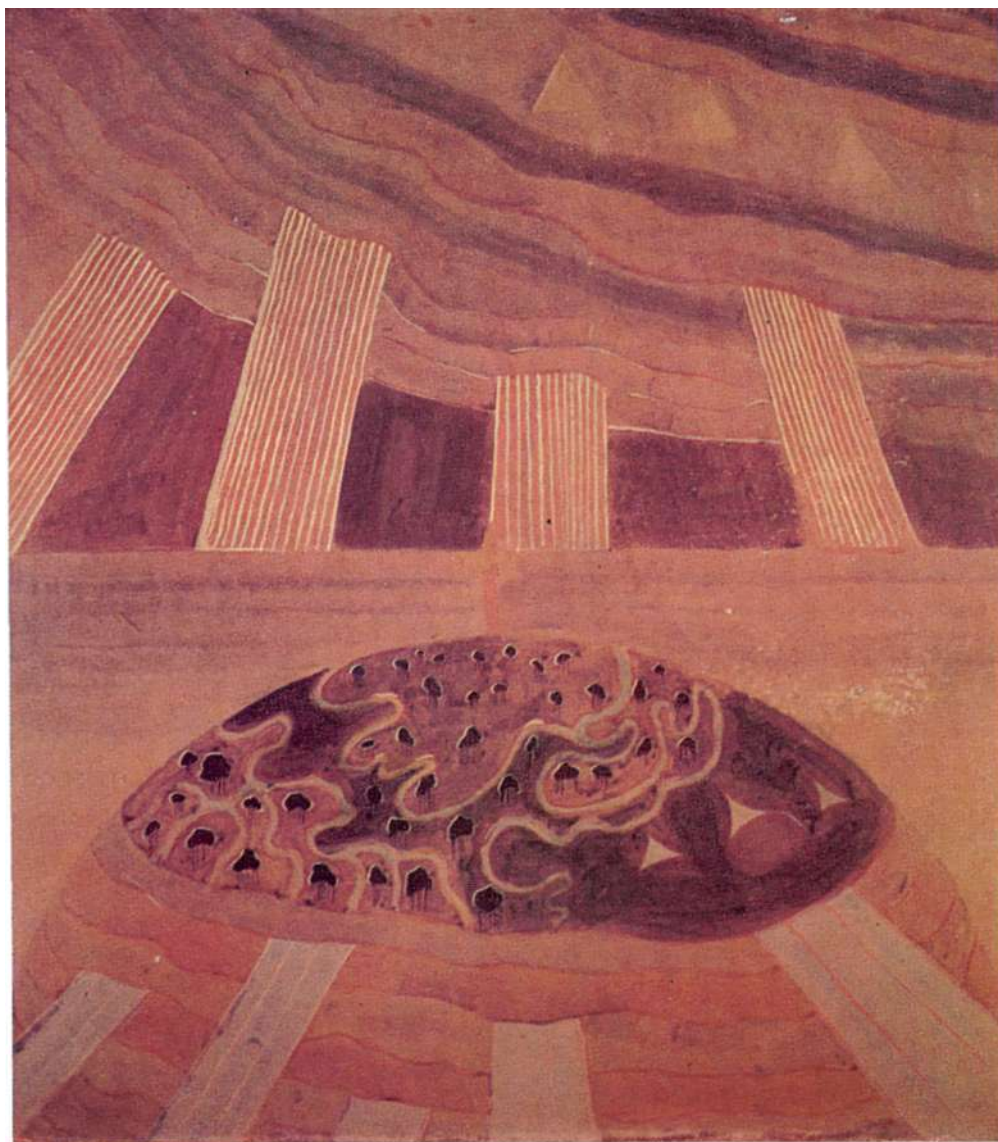
«Анданте»... Здесь все строится контрастно к первой картине. Теплый желтовато-сиреневый колорит ассоциируется с переливами литовского янтаря на песчаных берегах Балтики. Восходящее движение сменяется нисходящим: с высот властно падают пучки полуденных лучей, пронзают янтарный шар земли. Из тумана далекого прошлого выступают пирамиды, возведенные в выжженной солнцем пустыне. Земля купается в лучах. Широкого размаха мощные ритмы, сопоставление шарообразного объема земли, строго прямых линий, сиреневых пятен деревьев, волнистых лент рек создают ощущение эпически спокойного, столь характерного для анданте в музыке, темпа «размеренного шага».

В «Скерцо» царит лирическая гармония вечерней природы: скромный реальный пейзаж причудливо переплетается с полетом фантазии. Рассматривая картину, мы не можем не обратить внимания на определенные «странности» содержания. Почему между деревьями и зелеными лугами внезапно оказываются облака? Почему купы деревьев первого плана связываются причудливыми решетками? Почему на небосводе по соседству с солнцем еще и луна? «Скерцо» — превосходный пример невозможности «прочитать» картину Чюрлениса, не учитывая развития ее композиции во времени, забыв о музыкальных основах ее структуры.

Легкий, колеблющийся ритм, пронизывающий картину, берет свое начало там, где летят три бабочки. Зеленая, красная, голубая, они порхают над плавным ажуром решетки, а над ними стремительно плывут по ветру облака, освещенные яркими лучами заката. По обе стороны этой «картинки в картине» — массивные темные купы деревьев.



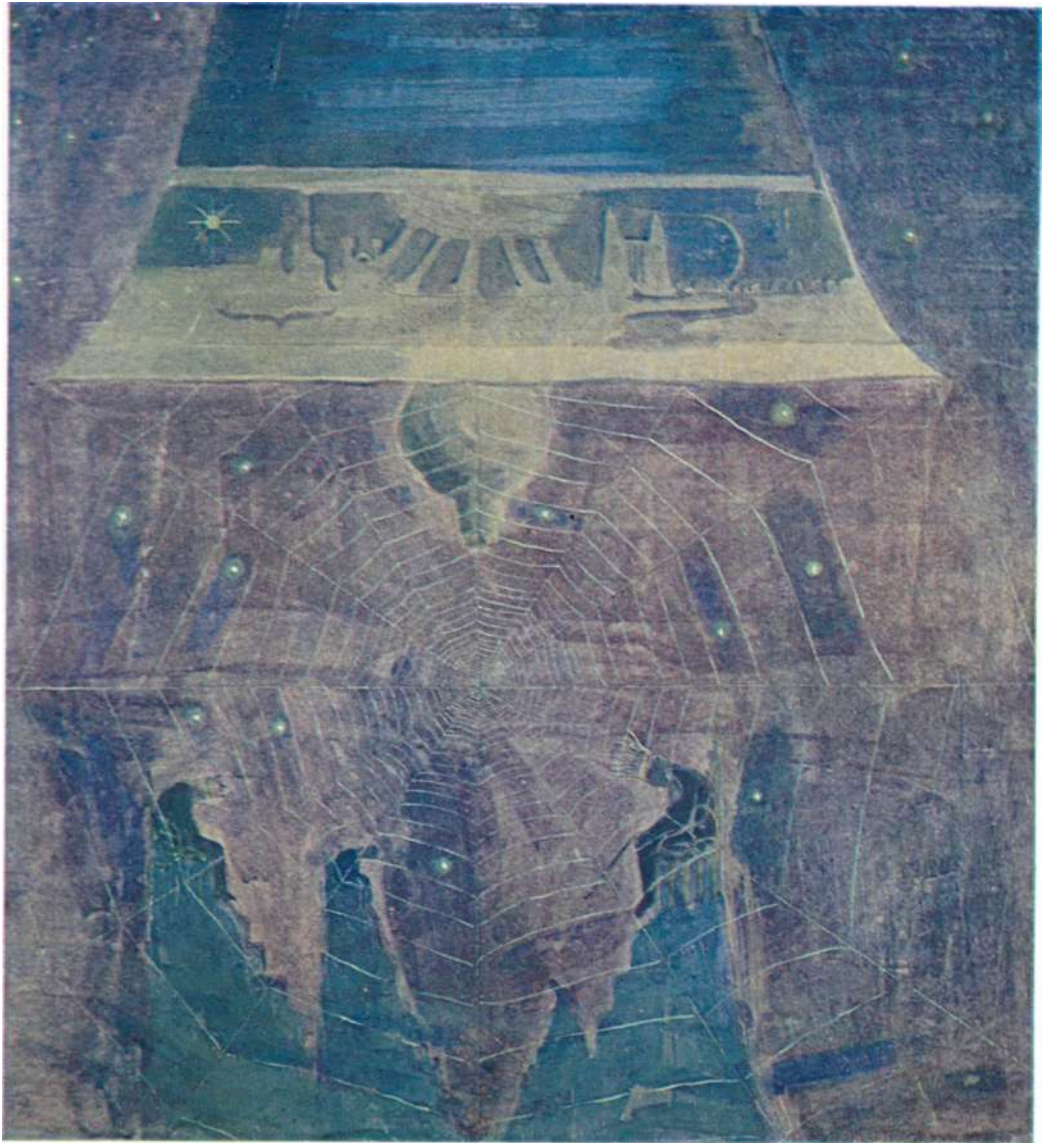
Солнечная соната. Аллегро. 1907



Солнечная соната. Анданте. 1907



Солнечная соната. Скерцо. 1907



Солнечная соната. Финал. 1907

Но вот певучая мелодия вечернего полета под пронизанными светом облаками повторяется вновь, в слегка восходящем варианте; поддержанная новыми, более мощными всплесками темно-зеленых аккордов, она рассыпается в радостно пестрых пятнах роя бабочек. Над ними уже не небо — река. Мелодический рисунок волнообразно уходит вверх, переходя в ритмизованный танец сияющих в лучах заката цветов: ряды желтых лилий и красных маков мерно двигаются по сторонам реки, уходящей к горизонту. А там, вдали, их звонкие голоса взмывают к небу в золотистых бликах вертикалей фантастического моста, обрамленного хором деревьев и, наконец, затихают в мягких переливах сиреневых трелей на горизонте, тающем в вечерней дымке. Тихо — ни ветерка. Солнечного диска уже нет, от него осталась еле заметная желтоватая полоска. Слабо проступающим карандашным контуром намечен лунный серп. Ближится ночь...

«Солнечная соната» завершается эмоционально-сумрачным «Финалом».

Солнце исчезло. В холодном ночном небе несмело мерцают крупницы звезд. Мертвящая тишина: замолк животворящий колокол природы. Бессильный, повис его язык. Колокол наглухо затянут паутиной, образующей основной ритмический узор — круговое движение, столь часто встречающееся в композициях финалов музыкальных сонат, в которых основная тема многократно повторяется. За символической паутиной — силуэты сидящих на высоких тронах старцев в фантастических золотых коронах, скованных мертвым сном, — сказочные короли литовского фольклора... Так, картиной ночи заканчивается поэтическая «Солнечная соната», предшествующие части которой последовательно рассказывают об утренней заре, полудне, вечере.

Основательна ли подобная трактовка «Сонаты»? Справедлив ли необычный метод анализа картин, составляющих ее?

Никаких свидетельств Чюрлёниса, которыми можно было бы подкрепить ответ на эти вопросы, не сохранилось. Думается, однако, что есть в заключительной картине цикла деталь, проясняющая замысел и похожая на зашифрованный ответ самого художника.

На нижней части колокола — пояс «рельефных» изображений. Как и каждая деталь в этих сложных композициях, он заслуживает подробного «чтения». Его результаты могут показаться неожиданными: вытянувшись в цепь, здесь застыли основные композиционные мотивы

трех первых частей «Сонаты». Их репризы. Взятые вместе, объединенные в синтезирующую все предшествующее развитие «коду», они, пожалуй, ясно излагают смысл картин: утро, день, вечер.

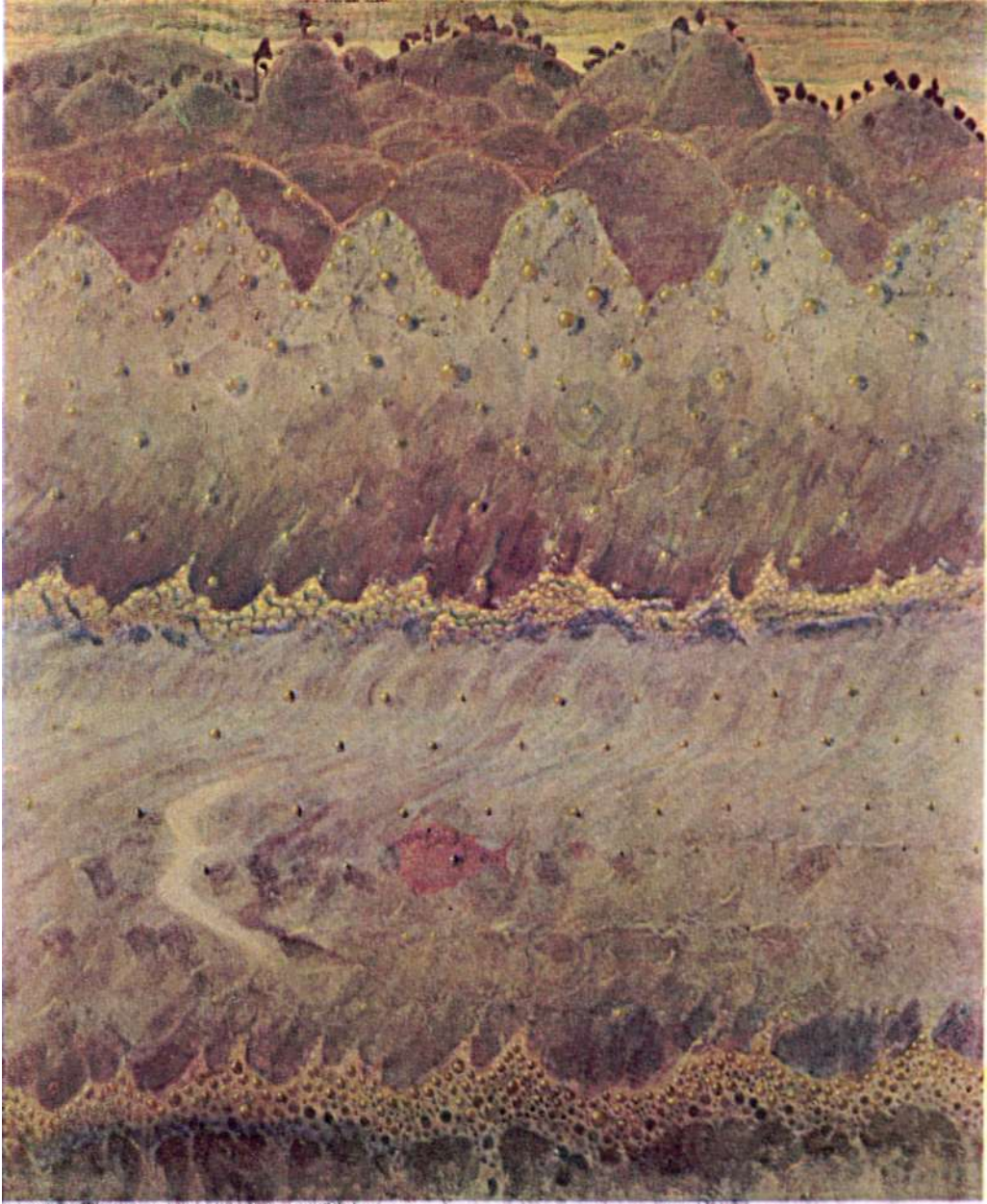
Композиционные принципы Чюрлёниса — порождение эпохи. Дело не только в своеобразии таланта художника-музыканта, но и в тех поисках большого стиля, что стали целью многих мастеров, разделявших взгляд на музыку как высшую форму искусства, отстаивавших тезис о решающем влиянии музыки на литературу и искусство современности. Музыка рассматривалась ими как отражение единого потока движения жизни, ритм — как первооснова этого движения. Характерное проявление подобной тенденции в русской поэзии — известные «Симфонии» Андрея Белого, построенные на принципах специфически музыкальной композиции и ритмики. Их четыре — «Северная» (1901), «Драматическая» (1902), «Возврат» (1905), «Кубок метелей» (1908).

Андрей Белый переносит композиционную форму симфонии из музыки в поэзию, Чюрлёнис использует конструкцию музыкальной фуги и сонаты для картины. В этом смысле далекие от поисков литовского художника по содержанию, структуре и стилистике «Симфонии» русского поэта вместе с тем удивительно близки им: «Не будут ли стремиться все формы искусства, — писал Белый, — все более и более занять место оборотов по отношению к основному тону, то есть к музыке?»⁴

К высшим достижениям Чюрлёниса принадлежит «Морская соната» — порождение того восторга от общения с морем и того изумления перед мощью стихии, которые неизменно охватывали его в Паланге, на золотых дюнах и песчаных равнинах Балтийского побережья. Море для него — живое существо, жизнь которого близка и понятна ему, как и жизнь любимого с детства литовского леса. Не этими ли чувствами была вдохновлена его симфоническая поэма для большого оркестра и органа «Море»? Законченная в 1907 году, она, написанная в форме сонатного аллегро, стала центральным произведением Чюрлёниса-композитора.

«Морская соната» — будто шквал эмоций: ее «программа» развивается от бурного утреннего прибоя («Аллегро») через загадочную жизнь подводного мира в ночной тиши («Анданте») к дикой оргии и губительной пляске гигантских волн («Финал»).

Вот море взволнованно пенится, и волны, как воины, идут на штурм песчаных дюн. Но громоздящиеся бугры берега суровы и неприступны. Берег отбрасывает языки



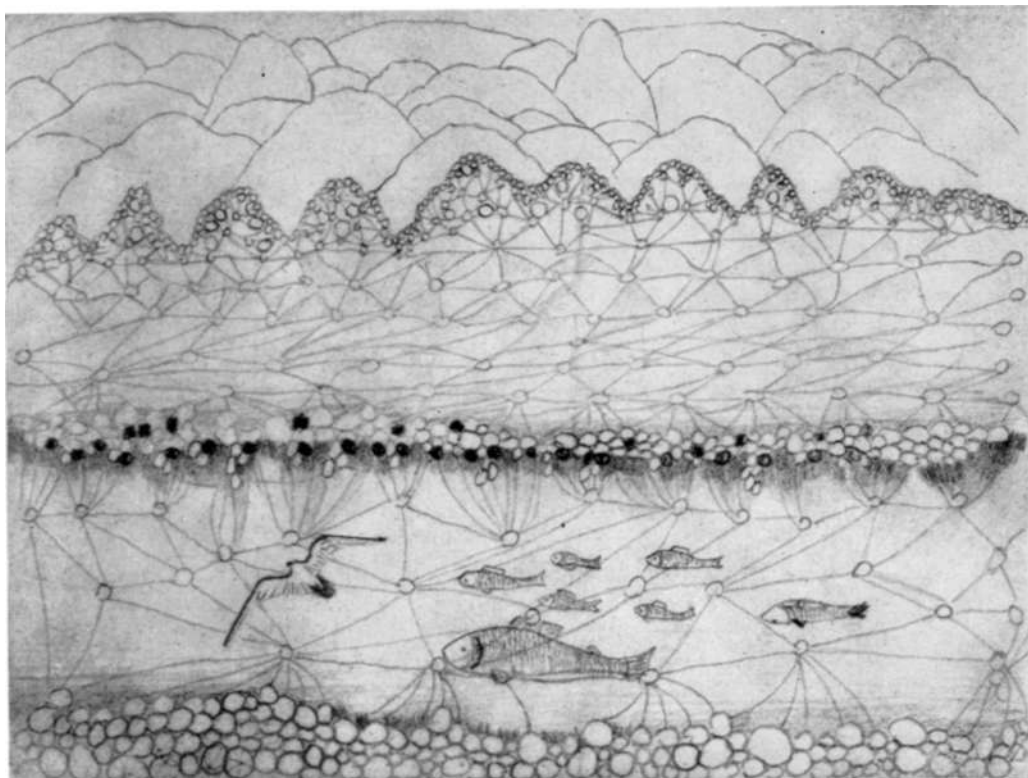
Морская соната. Аллегро. 1908



Морская соната. Анданте. 1908



Морская соната. Финал. 1908



Морская соната. Аллегро.
Эскиз композиции. 1908.

волн, и они рассыпаются сверкающими каплями янтаря, откатываясь назад, к ожерелью жемчужной пены. А чайка своим плавным горизонтальным полетом и золотые тени рыб лишь подчеркивают натиск волн, бьющихся о берег.

В «Анданте» царит ночь и тишина, умиротворенно замедленный темп горизонталей и певучих линий. На горизонте корабли с фосфорически светящимися огнями, зарницами прорезающими ночное небо. Под водой тоже ночь. Рыбы, морские звезды, кораллы. На дне, среди холмов — затонувший город. Город, похожий на Атлантиду. В окнах развалившихся замков тускло мерцает свет. Среди руин — остовы погибших кораблей. И большая рука, на ладони которой, будто поднятый из пучины забвения, покоится парусник.

Мощный взрыв стихии сотрясает динамический «Финал», — его вполне можно рассматривать как живописную параллель заключительной части симфонической

поэмы «Море»: огромные гребни обезумевшего моря, взвинчивающиеся по диагонали картины — и неистовая, бурная, драматическая борьба звуков, аккордов, музыкальных фраз. Волны, готовые обрушиться на обреченные, беспомощные, как шепки, парусники. Человек бессилен перед разгулом стихии... На зелено-желтой стене воды ясно читаются образованные водяной пеной инициалы Чюрлёниса. Еще мгновение — их не станет... (Подпись художника встречается на его картинах лишь дважды — здесь и в «Аллегро» «Летней сонаты»). «Финал» предстает взволнованным размышлением автора, трагическим самовысказыванием, может быть, предчувствием близкого конца.

Картины «Морской сонаты» — пример тяготения художника к сочетанию живописного и графического начал, к соединению цвета и линии в варианте, близком традициям японского искусства. Здесь (особенно в «Финале») широко использован карандашный контур, нанесенный поверх краски и играющий в общей структуре картины первостепенную роль. (Отличным образцом разработки линейно-графической стороны композиции может служить карандашный эскиз к «Аллегро».)

Природа Литвы. Весна. Солнце. Море. Небо. Таков тематический круг «сонат». И вновь Литва. Ее далекое прошлое, встающее из дымки преданий. Из древних мифов, окутанных романтикой языческого пантеизма, но все-таки живых и в мироощущении, и в народном искусстве литовцев начала XX века. В этом отношении «Соната Ужа» близка чюрлёнисскому мифотворчеству в его «Сказках». Автор погружается здесь в мир фольклорных образов, в царство легенд, восходящих к временам, когда Уж был среди божеств, почитавшихся литовцами.

Четыре картины «Сонаты» выдержаны в тонких градациях минорно-зеленоватых тонов с широким использованием цвета фона. Композиционная динамика развивается преимущественно по горизонтали, естественным результатом этого является и вытянутый горизонтально формат — единственный случай среди «сонатных» циклов художника. Композиция каждого из листов основана на сопоставлении крупномасштабных и мелких, детально прорисованных форм, на сложных, перетекающих друг в друга ритмических повторях, на диссонансе прямых и волнообразных линий.

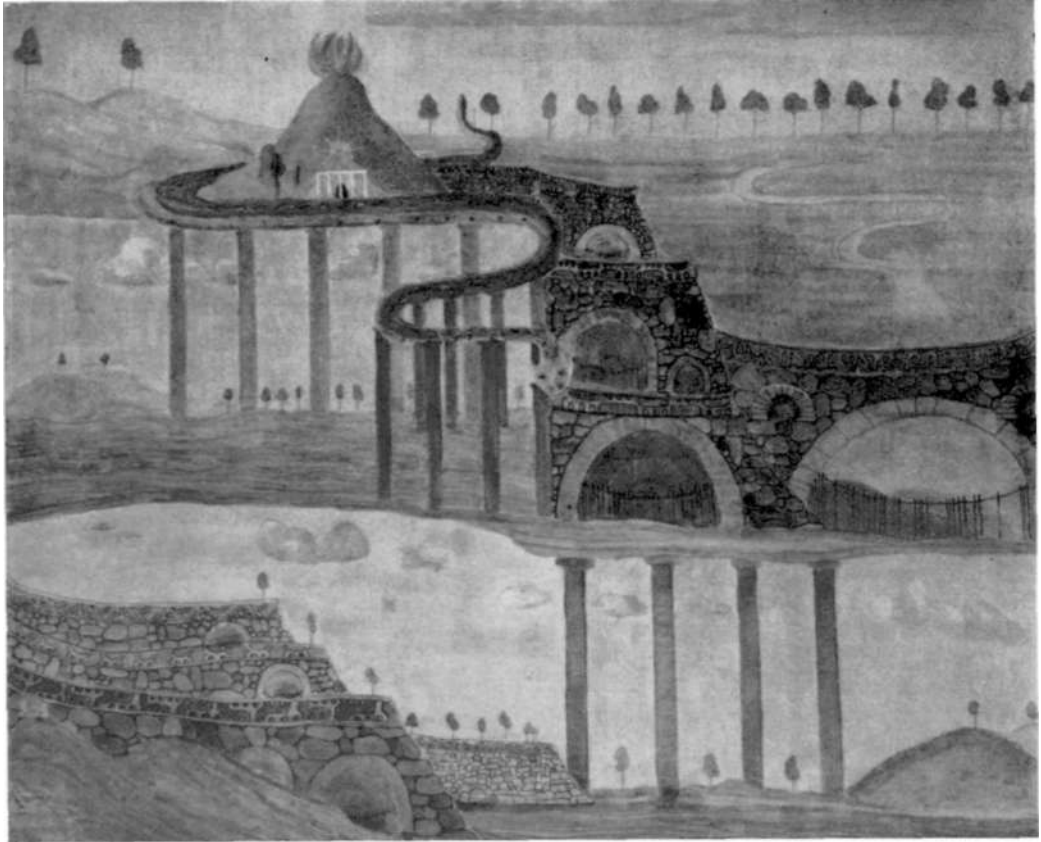
В «Аллегро» просматриваются три в известной степени самостоятельных композиционных яруса. Суровые, циклопической кладки крепостные стены, украшенные

... Порою я тихо разговариваю с тобой. Или, закрыв глаза, обнимаю тебя и лечу куда-то за тридевять земель. Под нами исчезают полосатые ковры серых полей, деревушки на пригорках, темные пятна лесов, переплетенные серебряными нитями родников... Вот уже и море, и гигантские волны. «Здравствуй!» — кричим мы с высот. «Здравствуйте», — шумят волны, и мы летим все выше и выше. Мы видим море и его берега, и дорожки, по которым ходят люди, ходят, смотрят на море и ужасно тоскуют. И другие моря уже видны, и океан. А вокруг океана тоже вьется дорожка, тоже люди ходят — ходят, удивляются и боятся. А еще дальше — бесконечные желтые поля, а посередине Сфинкс — он глядит спокойно вдаль. Вокруг же, сколько взгляд окинет, скелеты, занесенные песком и бриллиантами. Это пустыня. Спотыкаясь о скелеты, идет ребенок. С востока на запад он свой шаг направляет, но путь ему преграждает змея. Не бойся... видишь, — они уже играют вместе и пирамиду из бриллиантов строят. А мы летим все дальше и дальше...

Письмо С. Кимантайте
от 15 октября 1908 г. Петербург

Морская соната. Финал. Эскиз композиции. 1907—1908





Соната Ужа. Аллегро. 1908

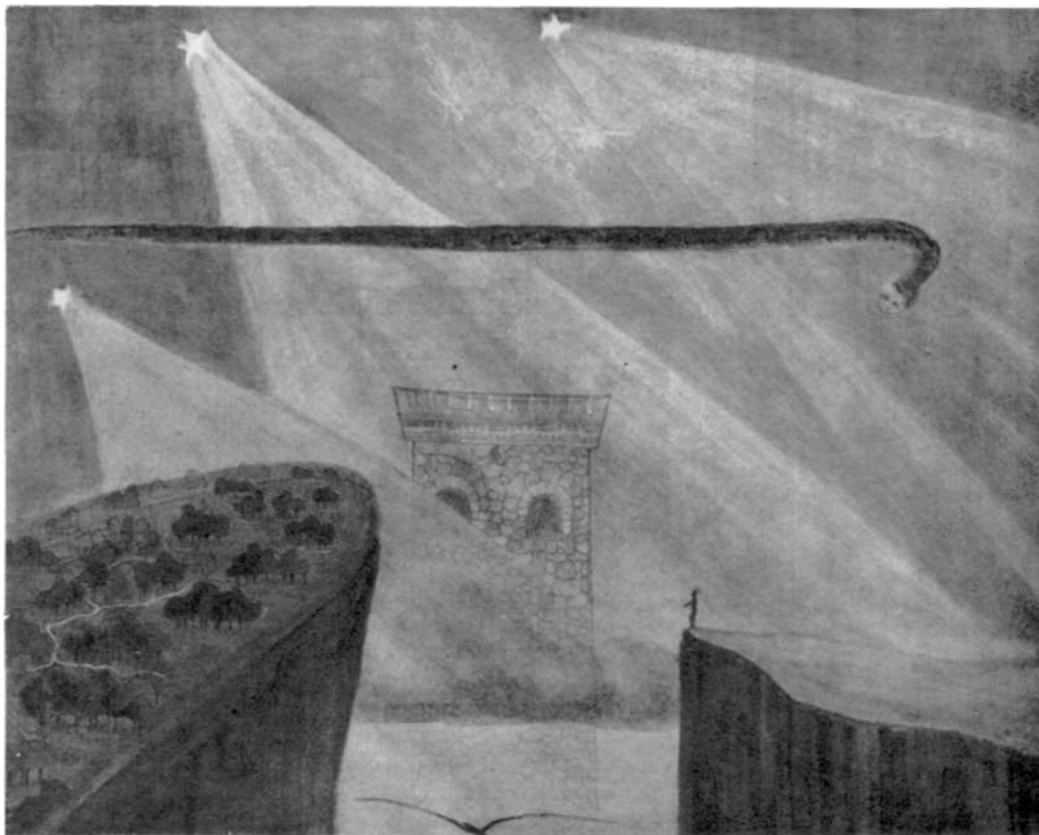
орнаментальными поясами и прорезанные полукруглыми арок; пологие холмы и темные силуэты одиночных деревьев; небо с барашками облаков; колонны, служащие «опорой» следующему ярусу, в котором все эти композиционные мотивы подвергаются усложненной разработке. Здесь те же крепостные стены, но в иной масштабной и ритмической транскрипции, полукруглые арки, запертые решетками, деревья, холмы и колонны, даже «собственное» небо и «свои» облака. С этой частью композиции ярус, завершающий картину, соединяется зигзагом огромного Ужа. Будто ритмический отголосок, повторяя его движения, извивается среди лугов зигзаг реки. Вдоль горизонта протянулась строчка деревьев. В этой картине, напоминающей театральную декорацию, мы знакомимся с фантастической цитаделью, хозяином и стражем которой является Уж, охраняющий храм

Солнца — храм жизни. В остальных картинах действие протекает ночью.

Ночью, когда лунный серп повисает над безветренной бухтой, образованной стенами и воротами цитадели, мы вновь встречаемся с Ужом. От этого своеобразного ноктюрна веет ощущением чистой, какой-то серебряной тишины ночи (в решении первого плана трудно не заметить использование образов картины «Тишина»). Уж поднимается из зеркальной глади воды. На берегу растут полевые цветы и порхают бабочки. В небе — птичья стая.

«Скерцо» — это ночь и две гигантские скалы. На краю одной из них стоит ребенок. Жалкий, растерянный, на голой мертвой скале. Его беспомощность подчеркнута контрастом между маленькой фигуркой и пространством ландшафта, крупными формами остальных элементов,

Соната Ужа. Скерцо. 1908





Соната Ужа. Финал. 1908

составляющих композицию (совсем так, как это сделано в «Близнецах» из серии «Знаки зодиака»). А в небе — гигантская горизонталь Ужа, глядящего на ребенка, и дружелюбные звезды, освещающие ему путь.

По другую сторону бездны — тоже скала, но с деревьями, речками, деревенскими домишками: это Литва, такая, какой изображал ее Чюрлёнис и в других картинах. Между ней и ребенком — бездонный провал и «черная беда» огромной птицы... Не следует, конечно, «додумывать» мысль художника. Но, пожалуй, еще немного, и змея станет для ребенка спасительным мостом.

И снова ночь и холмы, напоминающие литовские дюны. На холмах покоится тело огромной змеи. На их вершинах, словно нимбы, лунные диски... Тени древних замков и церквей. Исполинские ступени алтаря с клинописными текстами и рисунками, изображающими солнце и поклоняющихся ему людей. На алтаре старинная корона.

Композиционный строй «Финала» переключается с «Аллегро»: зигзагообразное движение, наметившееся там, преобразуется в упруго волнообразное; сквозь арки, прорезающие землю, видны уже знакомые нам холмы, деревья, барашки облаков.

Серию сонатных циклов, выполненных художником в 1907—1908 годах, завершает двухчастная «Звездная соната» (другое название — «Хаос») с ее бескрайним пространством космоса, полным динамики и вечной борьбы. Здесь принято видеть результат астрономических увлечений Чюрлёниса.

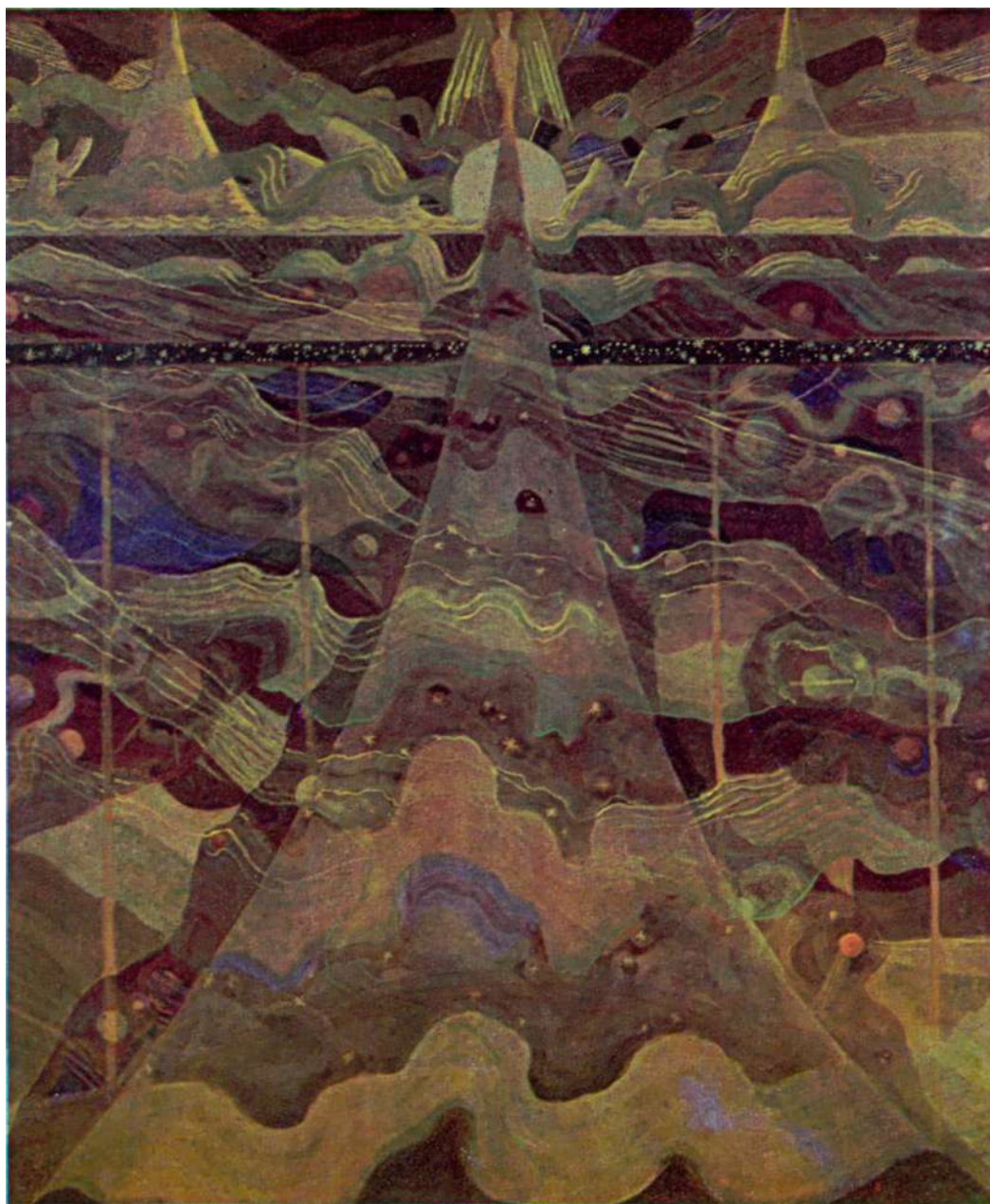
Это, может быть, и справедливо, но только в случае, если не иметь в виду астрономию как науку, в том виде, в каком она существовала в начале XX века: «Звездная соната» ровно ничем не связана с научными представлениями тех лет. Восхищенный вселенной, влюбленный в звезды, потрясенный бездонностью неба и масштабами галактик, Чюрлёнис, как и в «Сотворении мира», «Знаках зодиака» или в «Солнечной сонате», вовсе не обращается здесь к новейшей информации, предоставлявшейся современной ему астрономией. Он остается пантеистом, влюбленным в природу, в ее музыку и в ее краски. Ему ближе рожденные народом, одушевлявшим природу, пусть самые древние, но и самые поэтические представления о жизни светил и звезд. Вот почему в «Звездной сонате» мировой хаос предстает в том виде, в каком рисовала его себе космогония древних — как безначально существовавшее «зияющее» пространство глубокой бездны, где в вечном движении из беспорядочного тумана и мрака формируется мироздание: туман принимает яйцевидную форму, вместившую в свою середину эфир, из него возникает земля и небо, вода и густой воздух. На канву этого античного мифа накладываются, как всегда у Чюрлёниса, образы литовского фольклора: в формировании мироздания немалое участие принимает Уж.

Обе части «Звездной сонаты» объединены колористически. Контрастируя с главной темой, полной вихревого движения, их связывает общий пластический модуль — спокойные горизонталы и вертикали переброшенного над бездной звездного моста, символизирующего разумное гармоническое начало.

«Аллегро» насыщено энергией. В бушующей стихии хаоса корчатся ленты тумана и беспорядочно несутся планеты; в центре вихревое движение разрезается порывистым разбегом потока, устремляющегося ввысь: от огромной планеты внизу, сквозь мрак хаоса, могучий и резкий, полный сверкания созвездий, он — будто восходящее

Слушай. Слушай внимательно, затаяв дыхание. Слышишь? Как тихо переговариваются звезды...

Запись в альбоме



Звездная соната. Аллегро. 1908



Звездная соната. Анданте. 1908

звучание фанфар. Бушующие катаклизмы находят свое разрешение в верхней части композиции, где, сурово контрастируя с хаосом, сияет солнце сквозь упругие ленты облаков, восходя над горизонталями земли и воды. Борьба тьмы и света завершилась. Ликует свет! В «Анданте» шары планет медленно плывут в просторах космоса. Вечное движение. «Размеренный шаг» ритмики акцентирован здесь светлой симметрией пирамиды в верхней части композиции и умиротворенно спокойной поступью ангела на звездном мосту, варьируемой в движениях еле проступающих фигур правого угла картины. Многократные изгибы тумана с новой силой звучат в извивающемся по диагонали композиции Уже, олицетворяющем мудрость и созидательное начало.

В этой космической фантазии-диптихе сильнее, нежели в других произведениях, обнажается монументальная природа дарования мастера. Декоративное построение пространства, бушующие волны ритмов, смело пересеченные вертикалями и горизонталями, образуют слитное монументально-декоративное единство, архитектоника которого выглядит благоприятной для живописи больших масштабов, — росписей, фресок. Но не так ли обстоит дело и с другими «сонатами», в построении и специфически «фресковом» колорите которых просматривается столь характерный для монументально-декоративной живописи расчет на плоскость стены, «связь со стеной»? Случайно ли это? А может быть, все они — звенья единого замысла, эскизы монументально-декоративного оформления какого-то обширного здания? Не той ли самой Народной консерватории (или же Народного дворца) в Вильнюсе, о строительстве которой так мечтал их автор?

Мятущийся и вечно одинокий романтик, Чюрлёнис не умел засиживаться на одном месте. И так же как прежде бежал из Варшавы в Лейпциг, из Лейпцига в Варшаву, из Варшавы в Вильнюс, теперь он оставил Литву ради Петербурга.

Из обширных юношеских проектов Чюрлёнису удалось выполнить только этот пункт: попасть в Петербург. И вот осенью 1908 года, в день приезда, он ходит по Осенней выставке в Академии художеств. Она разочаровывает его. Потом долго бродит по незнакомому городу в поисках квартиры. Останавливается на самой дешевой. Расставляет у стен привезенные картины. Идет обедать в студенческую столовую... Так начинается его петербургская жизнь.

Порой он голодает. Зарботков никаких — давать уроки музыки некому, в Петербурге достаточно своих, давно и хорошо зарекомендовавших себя пианистов. Друзей нет. Время от времени он бывает в концертах и театрах. Посещает собрания литовских студентов, встречается с многими вильнюсскими знакомыми. Изредка посылает в вильнюсские газеты статьи. Это рецензия на сборник песен Ч. Саснаускаса «Литовская музыка», приветствующая его как первый опыт создания профессиональной музыки Литвы, воззвания, в которых Чюрлёнис предлагает учредить национальную ассоциацию музыкантов, проекты литовского музыкального конкурса, целая программа популяризации музыки среди народных масс.

Подлинную радость доставляют Чюрлёнису Эрмитаж и Русский музей. Он восхищен и пишет об этом домой. Он хочет создать симфонию. Но работать трудно. Рояля нет. Он садится за клавиатуру только в гостях, но тогда уже часами импровизирует, играет своих любимцев — Чайковского и Бетховена, играет свое «Море». Иногда ходит играть на органе в католическую церковь св. Екаторины на Васильевском острове. Написанные в этот период фортепианные прелюды принадлежат к лучшим созданиям композитора. Оригинальность музыкальной речи сочетается в них с сильным драматическим подъемом, а экспрессивность эмоций с разнообразием полифонического мышления.

Но с особенным увлечением он занимается живописью. В узкой полутемной комнате, полуголодный и одинокий, среди крика соседских детей и запахов кухни, он дает

...Отсюда я поеду в Петербург. Там буду промышлять уроками и учиться инструментовке. После этого поеду в Америку заработать на хибарку на берегу Немана, оттуда в Африку, а после — навсегда в Литву. А в конце концов, не все ли равно. Можно даже никуда и не ездить.

*Письмо Е. Моравскому
от 4 марта 1902 г. Лейпциг*

...Наконец нашел комнату — чудо света! Свежееклеенная, светлая, довольно большая и чистенькая. Хозяйка симпатичные. И лестница не слишком грязная. Лампа, кровать, цветы, «кипяток», плавательница, шкафик — и за все это — ерунда, 14 рублей!!!!... Я тут же заплатил, перевез вещи... Тогда и оказалось, что: комнатка неважная, темная, тесная, занавески и скатерти грязные, хозяйка не очень симпатичны... лестница по-настоящему загажена, а все остальное очень далеко от комфорта. Съезду обязательно, но должен что-то другое найти. А искать придется долго...

*Письмо С. Кимантайте
от 17 октября 1908 г. Петербург.
Вознесенский, 51, кв. 102*

...Сегодня я проделал массу дел. Искал уроки, где только возможно. Помимо всего этого лазал по Эрмитажу и музею Александра III — изучаю их. Ты не представляешь, какие чудесные вещи тут! Всего не перечить. Здесь старые ассирийские плиты со страшными крылатыми богами. Я не знаю, откуда они, но мне кажется, что я знаком с ними прекрасно, что это и есть мои боги. Есть египетские скульптуры, которые я очень люблю... есть и греческая скульптура и много других вещей.

*Письмо С. Кимантайте
от 15 октября 1908 г. Петербург*

волю своей фантазии. Мольберта нет. Он прикрепляет бумагу кнопками к стене. Краски купить не на что. Он подбирает с полу даже крошечные кусочки пастели. В момент приезда в Петербург его как художника, пожалуй, никто не знает. Выставка школы Стабровского, на которой два года назад экспонировались его работы, забыта. Только те, кто следил за развитием литовской живописи, ненароком слышали о Чюрлёнисе, да и то как о чуде и декаденте, изображающем «какую-то фантастическую Литву». Так, во всяком случае, говорили о нем М. В. Добужинскому,¹ единственному крупному мастеру, проявлявшему интерес к искусству Литвы: он сам был уроженцем Литвы.

Именно к нему первому и пришел Чюрлёнис по приезде в столицу. Преодолевая свою вседневную робость, с рекомендательным письмом.² Он должен был хорошо знать творчество петербургского мастера: именно в этом году Добужинский устраивал в Вильнюсе выставку своих произведений. Теперь Чюрлёнис показывал Добужинскому «Морскую сонату» и «Сонату Ужа», «Знаки зодиака» и «Сказки», «Прелюд» и «Фугу», «Фантазию»... Он не переоценивал себя, не строил никаких радужных иллюзий. Чувствовал себя учеником, пришедшим к метру. Но Добужинский отнесся к картинам одобрительно. Его привлекали своеобразные дарования, самобытность и оригинальность. «Было очевидно, — вспоминал он позднее, — что искусство Чюрлёниса наполнено литовскими народными мотивами. Но его фантазия, все то, что скрывалось за его музыкальными «программами», умение заглянуть в бесконечность пространства, в глубь веков делали Чюрлёниса художником чрезвычайно широким и глубоким, далеко шагнувшим за узкий круг национального искусства».

Добужинский знакомит с творчеством Чюрлёниса своих друзей — А. Бенуа, Бакста, Сомова, Лансере. Изумленные искренностью картин молодого литовца, глубокой духовностью произведений, они ясно видят его «промахи» в вопросах техники. Видят, но считают их вовсе не недостатками, а скорее «незнакомыми ценностями». Детская наивность в рисунке («рисовать, как дети», — говорил Гоген), непосредственность и вольное обращение с традиционными законами живописи не отпугивают, а, напротив, привлекают их. Так некогда смотрели импрессионисты на Анри Руссо. С интересом относится к его творчеству Н. К. Рерих, бывавший в Литве, работавший там и проводивший археологические раскопки. У Добужинского знакомится с ним и А. П. Остроумова-

... Зашел я к Добужинскому. Это очень молодой «джентльмен» с прекрасной внешностью и чудесный человек. Говорит он немного, но «с толком и расстановкой». Он посоветовал мне обосноваться и оглядеться в Питере. По его словам, здесь в среде художников много разных обществ и кружков. Мне нужно выбрать себе что-нибудь по вкусу. Существует общество и у композиторов. Каждые две недели для подлинных ценителей музыки оно устраивает вечера, на которых исполняются произведения неизвестных, но талантливых композиторов и делаются другие подобного рода шутки. Я ушел от Добужинского совершенно заласканным. Обрати внимание на то, что все это произошло в первый день моего пребывания здесь...

*Письмо С. Кимантайте
от 11 октября 1908 г. Петербург*

... Я был у Добужинского еще раз. Понравился он мне еще больше... Выставки здесь будут приличные: «Союз» и «Венок». Обещают в свое время познакомить меня и втянуть в жизнь этой художественной аристократии... Но пока нет ничего верного, ничего, чем бы я мог обрадовать тебя... такую одинокую там, как и я здесь, в этой двухмиллионной каше. Никогда мне еще не были столь чужды люди...

Сегодня Добужинский был у меня. Жаль, что ты не видела, как он восторгался. Ведь он человек довольно-таки сдержанный, а тут, разглядывая картины, совсем растаял. Больше всего ему понравилась начатая последняя соната, из «Моря» — первая и последняя части, соната «Ужа», прелюд и фуга, а из «Зодиака» — «Водолей», «Рыбы», «Близнецы», «Дева». Ну и «Фантазия», особенно последняя часть. Он сказал: «Главное, что совсем оригинально, черт знает, все из себя». Задержался он довольно долго, и мы очень приятно провели время...

*Письмо С. Кимантайте
от 17 октября 1908 г. Петербург*

Лебедева: «Он был среднего роста, молодой; худенький, с пушистыми светлыми волосами и голубыми глазами. Производил он впечатление болезненного и хрупкого... Он был чрезвычайно богато и своеобразно одаренный человек».³

Все эти мастера, давно связанные творческой общностью, которая сплотила их некогда в активнейшую группу «Мира искусства», теперь выставлялись в «Союзе русских художников». Свою задачу они видели в развитии художественной культуры общества. В противовес другим художественным группировкам и объединениям, концентрировавшим усилия главным образом вокруг станковой картины, «кружок А. Н. Бенуа» считал необходимым равномерное развитие также и таких областей культуры, как монументальное, декоративное и прикладное искусство, архитектура, гравюра, рисунок, книжная графика, театральная декорация. Речь шла в конечном счете о проблеме «единности» искусства. В центре внимания этой группы художников были вопросы стиля и художественной организации произведения как целого, вопросы композиции, колорита, пластики, ритма. Выступая против чрезмерной «литературности» в живописи, в своей творческой практике идя навстречу театру, музыке, танцу, архитектуре, они, естественно, придавали огромное значение проблеме синтеза искусств. Не мудрено, что опыты в синтезировании живописи и музыки не оставили их равнодушными.

Заинтересовавшись Чюрленисом, они взяли его под свое покровительство. Но из многочисленных работ, привезенных художником, на выставку Салона, открытую С. Маковским в начале 1909 года, были приняты четыре: двухчастная «Звездная соната», «Прелюд» и «Фуга».

Тем не менее на этой выставке художественный Петербург впервые познакомился не только с Чюрленисом-живописцем, но и музыкантом: 24 февраля 1909 года здесь, по соседству с пьесами Скрябина и Метнера, исполнялись и его музыкальные сочинения. «Впервые на ней увидела я двух выдающихся художников — Петрова-Водкина и очень странного и своеобразного художника Чюрлениса, — вспоминала о выставке А. П. Остроумова-Лебедева. — Чюрленис, будучи живописцем, одновременно был и хорошим музыкантом. И его вторая профессия ярко чувствовалась в его живописных вещах. Темы его картин часто также показывали его увлечение и интерес к астрономии. Он изображал огромные мировые пространства, где звезды водят хороводы, а на земле текут широкие реки, где безграничные пространства морей

... Вот уже две недели, как я в Петербурге, и до сих пор безрезультатно ищу уроки или что-либо подобное. В январе я буду здесь участвовать на выставке «Союза». (Это ведущая группа русских живописцев.) Этот факт меня смущает, потому что до сих пор я еще не привык принимать себя всерьез. Я здесь один... и мне очень тоскливо.

*Письмо П. Чюрлёнису
от 23 октября 1908 г. Петербург*

... Живопись — взять хотя бы этих видных господ из «Союза» — все-таки смотрит назад или молится Бердслею. Таков Сомов... это как раз Бердслей, только что раскрашенный; Билибин же и некоторые другие либо всматриваются во Врубеля, либо в старые школы, черная оттуда вдохновение. Будто им не хватает смелости или не верят в себя. «Школа Рериха» — та же Академия с отвратительнейшими гипсами, далеко ей до школы Стабровского. Так что, как видишь, работы достаточно, нужно только обладать самоуверенностью и новым костюмом (sic!). Смешно! Никогда не думал, что эти вещи нужны человеку, а все же нужны! Знаю по опыту!

*Письмо С. Кимантайте
от 31 октября 1908 г. Петербург*

отражают грандиозное небо. Краски его были нежны и гармоничны и звучали как прекрасная, тихая музыка. Фантазия его была бесконечна. Я очень увлекалась его вещами. Мне они казались музыкой, прикрепленной красками и лаками к холсту. Их сила и гармония покоряли зрителя».⁴

Чюрлёниса приглашают на выставку «Союза русских художников» — самого крупного творческого объединения России. Это ободряет, способствует новому творческому подъему. В том же году на 6-й выставке «Союза» появляются три его новых картины.

В Петербурге он держится независимо. Ни перед кем не заискивает, больше всего стараясь не подпасть под чужое влияние, сохранить собственный взгляд на искусство, а письма его содержат даже резкие критические соображения по поводу творчества Сомова, Билибина и некоторых других. Любопытно, что его, по-видимому, вовсе не волнуют символистские искания молодых мастеров из «Голубой розы». Он никак не высказывает своего отношения к творчеству П. Кузнецова, Н. Сапунова или С. Судейкина. Даже несомненно близкие ему работы В. Денисова остаются, пожалуй, вне его интересов. В разноликой среде «Союза русских художников» его симпатии целиком на стороне художников бывшего «Мира искусства». Чюрлёнис все чаще встречается именно с этой группой мастеров, испытывает явное воздействие их культурного искусства.

Это сказывается прежде всего на растущем внимании к проблеме связи искусств, к художественной завершенности произведения, к его графической стороне и декоративной организации целого. Но с особой очевидностью воздействие художественного окружения проявилось в обостренном интересе Чюрлёниса к новой для него области творчества — к театру и книжной графике.

«Тяга к театральности», увлекшая множество мастеров — интереснейший момент художественной жизни этого периода. В. Серов и А. Бенуа, К. Коровин и А. Головин, М. Добужинский и Л. Бакст шли в это время навстречу театру, успешно работали в крупнейших театрах Петербурга, Москвы, в парижской антрепризе С. Дягилева («Русские сезоны»). Не естественно ли, что получившая широкое распространение идея синтеза искусств на театральной сцене не могла оставить равнодушным и Чюрлёниса?

Осенью 1908 года он задумывает «Юрате — королева Балтики» — национальную оперу, построенную на литовских фольклорных мотивах и народных мелодиях.



Янтарный замок. Эскиз декорации к опере «Юрате». 1908

Занавес театра «Рута» в Вильнюсе. 1909



Вчера около пяти часов работал над «Юрате» — знаешь, где? На Серпуховской в Литовском зале. Купил себе свечку (был отвратительный серый день) и, запершись в огромной комнате, один на один с Юрате, погрузился в морские пучины, и мы бродили там вокруг янтарного дворца и беседовали...

*Письмо С. Кимантайте
от 28 ноября 1908 г. Петербург*

...Я рисовал для «Руты» занавес для постоянной сцены, в их же собственном здании. Радость испытал невероятную. Натянул на стену холст шириной в 6, а высотой 4 метра, сам загрузил углем. А дальше при помощи стремянки происходило самое сумасшедшее рисование. В стилизации цветов мне очень помогла Зося, так что работа просто кипела. Занавес задуман примерно так: тихое, спокойное море. На небе белые облака, сквозь которые пробивается солнце. Песчаный берег, как в Паланге, плавно заворачивает полукругом. На первом плане гигантский дуб, перед ним — языческий жертвенник с тлеющим озем. Белый дым от него переплетается с ветвями дуба. У алтаря старик жрец. За ним склонившая голову деревенская толпа, по большей части — пастухи. Вот и все. По бокам занавеса два огромных литовских стилизованных тюльпана в вазах...

*Письмо П. Чюрлёнису
от 2 ноября 1909 г. Куляй*

Ее сценарий пишет София Кимантайте. Чюрлёнис сочиняет музыку и делает эскизы декораций. Какое-то время художнику, с головой ушедшему в работу, «влюбленному» в Юрате, кажется, что именно эта опера — дело его жизни.

Опера должна была начинаться увертюрой «Морская пучина», которая исполняется в темном зале. Раздвинется занавес, и на сцене засветится подводный мир: причудливо резной, как в народной сказке, янтарный замок, опоясанный Ужом-стражем, диковинные рыбы, морские звезды, подводная флора... В карандашных линиях эскиза этой декорации — первого театрального опыта Чюрлёниса — возникает яснозримый музыкально-ритмизованный образ, поражающий проникновением в законы сцены и специфику театрально-декорационной живописи.

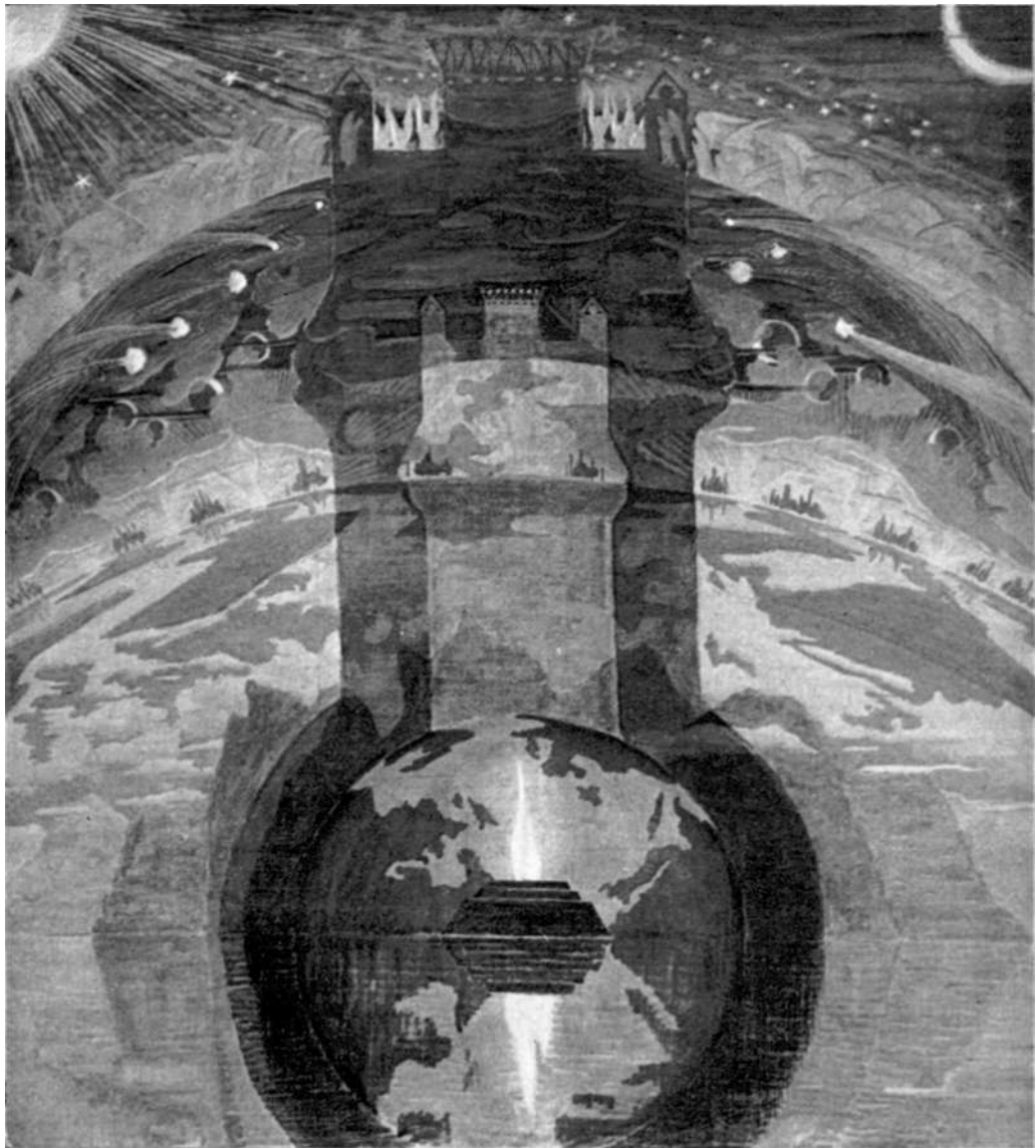
Но Чюрлёнис не закончил оперу. В его архиве сохранились лишь отдельные музыкальные фрагменты. Сохранилось и несколько набросков декораций.

С театром связаны и другие работы художника. Так он выполнил пятиметровый занавес для театра «Рута» — первого драматического театра в Вильнюсе, ставившего литовские пьесы. Тихое море с белыми парусниками вдали, белые облака, сквозь них пробивается солнце. Песчаный берег с одуванчиками и ромашками. Совсем как пейзаж Паланги, который так любил художник... А на первом плане — развесистый старый дуб и старик жрец, приносящий жертву — герой древних литовских преданий Криве-Кривайтис. Это капище Перкунаса, которому поклоняется народная толпа. По краям занавеса — декоративный орнамент из тюльпанов.

С театральными замыслами связаны, вероятно, также картины «Красный Перкунас» и «Зеленая молния», выросшие из различных вариантов занавеса для театра «Рута».

В этот период намечалось сближение петербургской группы мирискусников с лучшим драматическим театром России — Московским Художественным театром. К. С. Станиславский предлагал «кружку А. Н. Бенуа» творческий союз. В МХТ намечались к постановке пьесы Метерлинка, Ибсена, Л. Андреева. Первым среди мирискусников начал работу в МХТ Добужинский, оформлявший там «Месяц в деревне» Тургенева. Тем понятнее мечта Чюрлёниса о работе в театре Станиславского — мечта, которой не суждено было осуществиться.

Среди живописных произведений этого периода выделяется «Рекс». Эта самая большая по размеру картина





Жемайтійские кресты. 1909

Чюрлёниса написана темперой по холсту: следуя совету Бенуа и Добужинского, художник пробовал создать произведение «большой формы» и в материале, благоприятном для создания монументальной вещи.

Он задумал показать мироздание так, как представляли его древние мифы, хотел, чтобы в одной картине, как это делалось в старинных космогонических книгах, сошлись воедино земная и небесная сферы, день, ночь и вечный мрак космоса. Он изобразил скалы, вздымающиеся из глади мирового океана, и земной шар с деревьями, озерами, полями и речками, планеты и кометы, сонмы небожителей, звезды, солнце и луну. Центром композиции стал властелин мира Рекс, впрочем, даже двое Рексов: один дневной, солнечный, олицетворяющий свет и добро, другой — мрачный, злобный, ночной... Строя композицию в соответствии с разработанной прежде пространственной системой, расчерчивая ее на дугообразные ярусы, Чюрлёнис стремился создать картину о жизни вселенной и земли, о природе, о борьбе света и мрака, добра и зла.

На этот раз, пожалуй, он не добился цели. Активное живое восприятие подменила схема, прочно зашифрованная содержанием. Блеклая, какая-то погасшая живопись скорее напоминала раскраску, резкие графические контуры придавали жестковатость пластике. Картина выглядела многозначительной, но была лишена образной ясности и убедительности.

«Возможно, — пишет М. Добужинский, — Рекс был началом нового, неосуществленного цикла картин». ⁵ Это сомнительно. Пожалуй, Чюрлёнис сам видел, что утратил здесь нечто очень существенное — искреннее чувство, силу эмоционального воздействия. Недаром в других своих работах он довольно решительно отошел от путей, намеченных в «Рексе».

Лучшие из них выполнены не в Петербурге, а в короткие летние месяцы, проведенные на родине. 1 января 1909 года Чюрлёнис обвенчался с Софией Кимантайте. Лето 1909 года, прожитое вместе с молодой женой в маленьком местечке Плунге, где в юности он учился в оркестровой школе, стало, по собственному признанию, самым счастливым в его жизни.

Он вновь и вновь всматривается в природу, заполняет альбомы зарисовками с натуры: лес, речка, облака, придорожные кресты, деревенские избы.

Художник воспевает добро и красоту. Цветовая насыщенность работ усиливается, их графическая характеристика обостряется.

Жемайтийские кресты. 1909

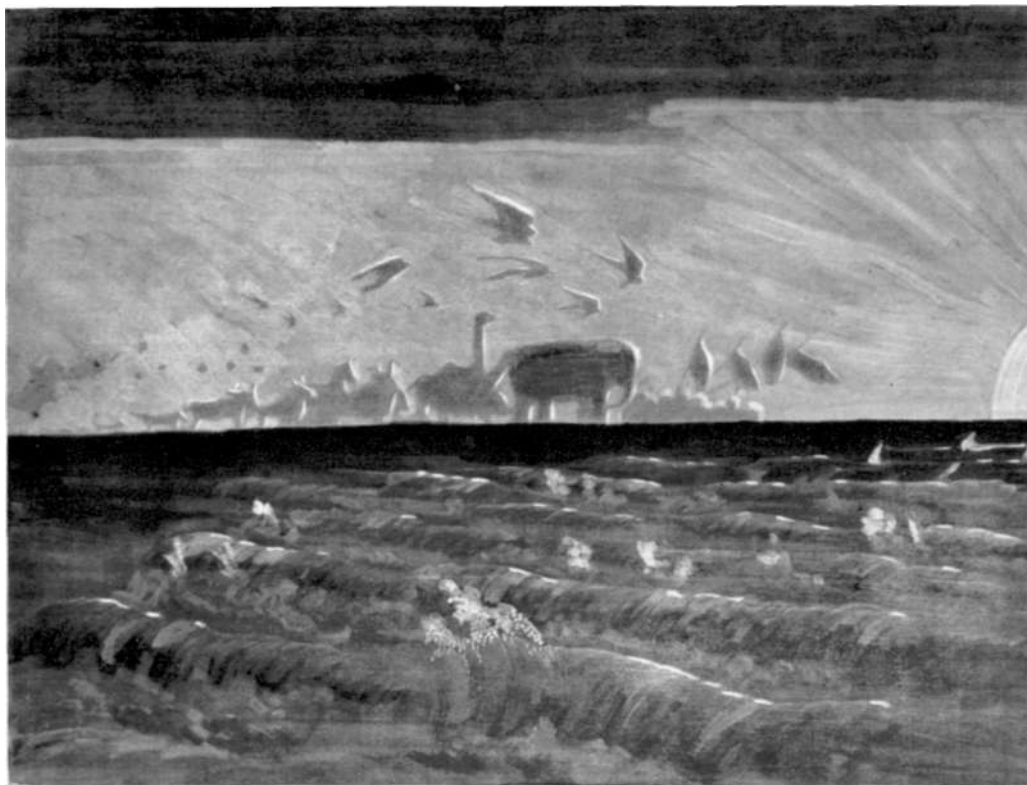


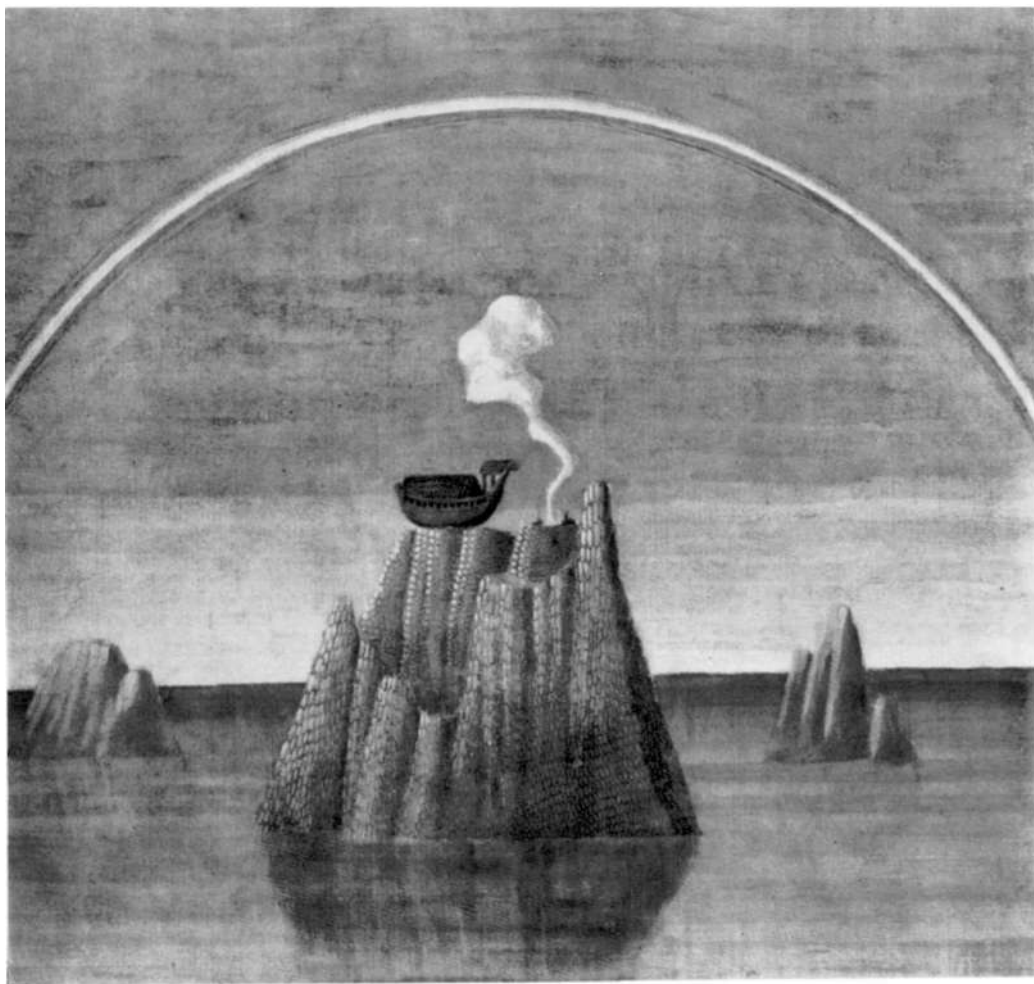
...Улетела черная птица — какой свет над нашими головами. Вижу в небе двенадцать радуг, о которых ты так дивно рассказывала, и реуешь к тебе... Зосенька, правда, ты знаешь, что такое счастье? Знаешь, потому что оно здесь, со мной, с нами. Так странно и так чудесно. Вокруг нас буйные золотые колосья, над нами — двенадцать радуг! Удаляется черная буря, а мы, как дети, ловим ладонями молнии, улыбаясь буре, колосьям и самим себе...

*Письмо С. Кимантайге
от 31 октября 1908 г. Петербург*

Вот над темным холодным морем, на далеком горизонте склонились пестрые знамена, слетаются птицы, и вереница животных — слоны, верблюды, кони, бизоны — выстроилась, чтобы поклониться золотой полоске утренней зари, обещающей природе свет и тепло («Честь восходящему солнцу»). В другой картине свет выступает носителем жизни, избавителем от страшных бедствий: только что схлынули воды потопа, и над отдыхающим морем, над высокой красной скалой расцветает триумфальная арка радуги, возвещающая покой; крошечные люди там, на скале, рядом со своим ковчегом, приносят жертву в честь спасения («Арка Ноя»). Яркий, звонкий цвет заливаает картину «Рай». Куда-то ввысь уходит гигантская золотая лестница, на зеленом ковре лужайки между нею и ласково-голубым морем вспыхивают пятна ромашек, одуванчиков, маков, порхают в воздухе разноцветные бабочки, проносятся стрекозы, парят белые птицы. По желтому прибрежному песку бродят ангелы,

Честь восходящему солнцу. 1908—1909





собирают цветы... Как «Арка Ноя», «Честь восходящему солнцу» и другие произведения этого круга, «Рай» — воплощенные в образах настроения и мысли. Это — мечта об острове счастья, о весне, о любимых полевых цветах, о ласковом море. Это и воспоминание о тех летних днях, которые художник назвал «великим праздником моей жизни».

Но угасает день, и тогда в последних лучах солнца нестерпимым огнем загораются оранжево-желтые краски, и пламенеет гора в поднебесье, увитая гирляндами розовых и красных цветов, и сверкает золотом волшебная

Арка Ноя. 1908—1909

... Помни, что исполнятся все наши желания, все мечты. Счастье с нами, а если судьба слегка мешает и стесняет, то уж такая у нее привычка. Будет Кавказ, будет Париж, фиорды... Я стану играть в вечерних сумерках, мы вместе будем читать прекраснейшие книги. А зимой у большого камина будем обсуждать то, что было и будет. Вместе обсудим новые сценические замыслы. Я вижу, как горят твои светлые глаза, как мысль твоя летит метеором, и, ощущая бескрайнюю радость, свято, твердо верю, что серость, жалкая проза никогда не проникнут в наш Дом. Ты будешь оберегать наш Алтарь, ты, чудесная моя Жрица! Вся наша жизнь сгорит на жертвеннике Вечного и Всемогущего искусства. И скажи — разве не мы самые счастливые люди на свете?

*Письмо С. Кимантайте
от 26 ноября 1908 г. Петербург*

Рай. 1908—1909

лестница, по которой идут ангелы с красными, зелеными, желтыми, фиолетовыми крыльями («Прелюд»). В картинах Чюрлениса и прежде встречались «восточные» образы и мотивы. Они — отражение его представлений о древности человеческой цивилизации, о преемственности культуры — через потопа, стихийные катастрофы, вселенские катаклизмы. Старинные письмена на скалах, оставленные древними людьми, диковинные короны из золотых перьев, приводящие на память древние уборы «детей солнца» — перуанцев, экзотические башни, храмы, цитадели... Письма художника пестрят фразами о далеких странах Востока и Юга, которые он так хотел бы увидеть. В картине «Жертвенник» «восточные» мотивы доминируют.

Гордо вздымается на самом берегу моря ступенчатая пирамида красного жертвенника, над которым струится белый дым. Мы смотрим откуда-то сверху, с птичьего полета. Одна сторона гигантского алтаря ярко освещена, другая — в тени. Рисунки на освещенной стене варьи-





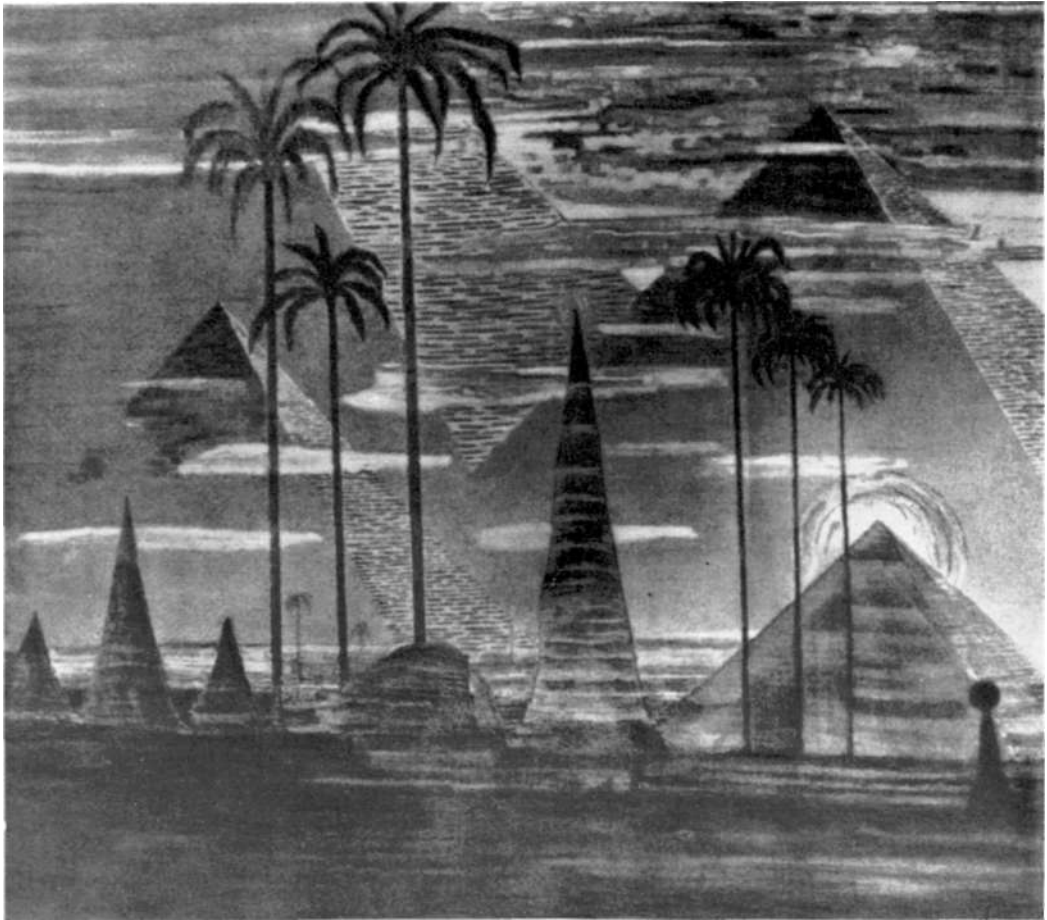
руют любимые образы художника, среди которых центральным является образ солнца. На теневой стороне — изображения разрушенной крепости, руин древнего замка и зловещих птиц, колесницы громовержца и молнии. Но восточный по всему своему облику жертвенник изображен Чюрленисом на фоне серо-желтого моря, так же похожего на Балтийское, как похож на литовский и его серо-желтый песчаный берег. А в заливе — крошечные

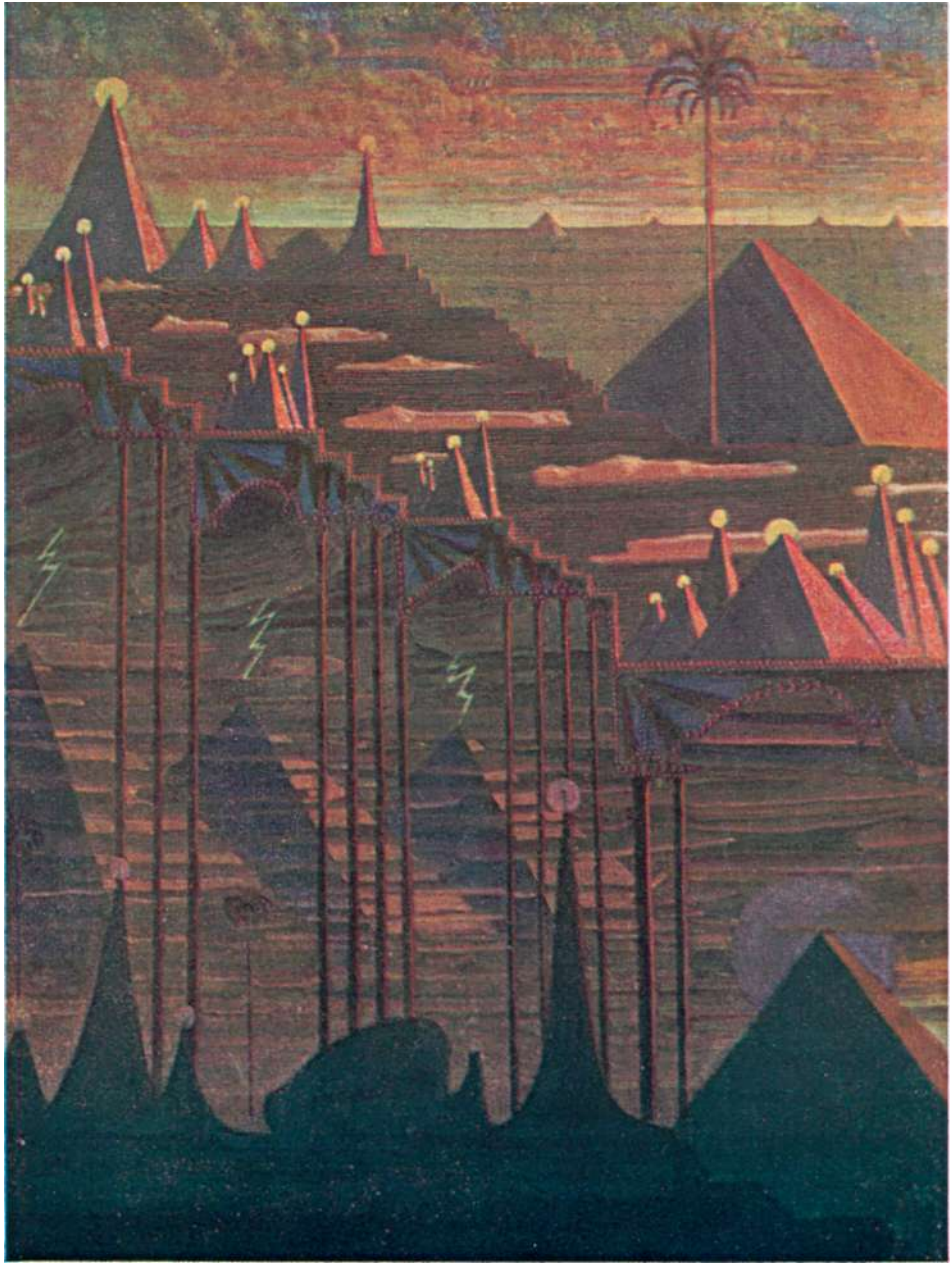
Жертвенник. 1909

лодки, скопившиеся у причалов, и маленькие пароходы. Пароходики? У древнего жертвенника? Именно так, и даже с голубыми дымками, поднимающимися из труб. Может быть, художник, сместив границы разных эпох и культур, хотел воплотить свое представление о вечном поклонении людей их покровителю — солнцу? А может быть, это и есть тот поднимающийся среди обыденной прозы вечный алтарь Искусства, о котором Чюрлёнис не раз говорил в своих письмах?

В «Сонате пирамид», изображая пустыню и пирамиды, сфинксов и пальмы, художник не стремится к достоверности. Он творит фантастический образ древней страны, представляющей ему царством ослепительного солнца.

Соната пирамид. Анданте. 1908—1909





Соната пирамид. Аллего. 1908—1909

Все картины цикла неоправданно разных размеров и форматов — единственный случай среди «сонат». Он остался незаконченным, и названия трех его частей художником не были обозначены. Отсутствует, по-видимому, заключительная композиция — «Финал».

В одной из картин тянутся к небу динамично-конусообразные формы и тонкие вертикали стволов, увенчанных каскадами пальмовых листьев; тесно громоздятся пересеченные облаками мощные геометрические объемы пирамид, над одной из которых нимбом горит солнце. Это, по всей вероятности, «Анданте». В другой композиции («Скерцо»?) солнце раскидывает палящие лучи над экзотическими дворцами и храмами, поднимающимися в желтизне пустыни. Наиболее интересна картина, по своему облику напоминающая симультанную декорацию. В ее архитектонике доминируют геометрические линии, связанные с архитектурными формами и объемами. Вертикали, образующие подобие чудесной арфы, играют композиционную роль, сходную со «звездным мостом» в «Звездной сонате». Композиция выдержана в форме «сонатного аллегро» — в ней прослеживаются особенности подобного построения, развивающегося от экспозиции через динамическую разработку к репризе, как и типичное пространственное членение на ярусы, каждый из которых обладает собственным горизонтом и самостоятельным перспективным решением. Структура картины оказывается в родственной близости с «аллегро» из «Весенней» и «Солнечной» сонат, из «Сонаты Ужа». ⁶

Тональное развитие «Аллегро» идет от сгущенной темноты массивов первого плана к сияющей солнечности верхней части картины, метафорически соответствуя раскрытию содержания — от культуры, возникшей во мгле тысячелетий, — к реальности. Пластические мотивы первого яруса, близкие к «Анданте», но носящие более компактный и графичный характер, претерпевают существенные изменения. В мираже пустыни возникает цепь пирамид, вершины которых поражают стрелы молний — это стихийные бедствия и катастрофы проносятся над древней цивилизацией. В следующем ярусе пирамиды, сочетаемые в сложные группы различных конфигураций, по диагонали рассекают композицию; на их пиках — солнечные нимбы. Еще выше — широкие лестницы, на ступенях которых покоятся белые мумии. Композицию завершает необъятный простор пустыни с затухающими всплесками пирамид-аккордов.

Когда в сентябре 1909 года Чюрленис вернулся в Петербург из Литвы, где проводил летние месяцы, ему только что исполнилось 34 года. Он был молод, полон надежд. Все шло вполне благополучно: петербургские друзья одобрили новые картины. Заканчивая свои вещи, готовя их к выставке, Чюрленис сильнее, нежели когда-либо, рассчитывал на успех.

Но теперь, после счастливых месяцев в Плунге, проведенных с молодой женой, после милой сердцу литовской природы с ее лесами, озерами, полевыми цветами, птицами, жизнь в промозглой и холодной северной столице была для него особенно невыносимой. Он чувствовал себя будто в тюрьме. Один, опять один в этой «двухмиллионной каше». В своей комнате. В обществе. В искусстве. У него нет единомышленников, а они так нужны здесь, в огромном, по-прежнему чужом городе! Порой ему кажется, что он задыхается от одиночества, от окружающей его жалкой жизненной прозы, от «свинской жизни» соседей-обывателей. Каждый день в Петербурге, каждая страница писем домой несут на себе печать столкновений художника с властью денег, которых у него нет (у него по-прежнему нет даже мольберта), с опустошительной борьбой за существование, с ханжеством мещанской морали, с мертвым и продажным официальным искусством.

Все его мысли — с Литвой. Но гнетущая обстановка политической реакции, втаптывающей в грязь освободительные идеи первой русской революции, не оставляет иллюзий насчет будущего родины. Остается мечтать. И в его воображении возникает, как в прекрасном сне, образ города, фантастического, хоть и напоминающего Вильнюс, города, обнесенного крепостной стеной, застроенного огромными дворцами, башнями, храмами, арками, колоннадами, а над городом скачущий во весь опор серовато-голубой витязь с мечом в взодетой руке («Всадник»). Всадник — старинный герб Литвы. Это Литва, устремленная в будущее.

Тяготясь Петербургом, не любя его, презирая общество, Чюрленис не может покинуть столицу. Все надежды связаны с этим городом, и только с ним, с немногими мастерами, которых он ценит, с будущими выставками. Романтик, он старается думать только об искусстве, о единственной цели своей жизни. У него далеко идущие

...Сегодня Добужинский рассматривал мои картины, был обрадован ими и решил взять пять из них с собой в Москву, хотя и не обнадеживает, что они будут выставлены. Во-первых, уже несколько поздно, могут сказать, что нет места; во-вторых, хотя выставку готовит Союз, в Правлении верховодят консерваторы: Переплетчиков, Виноградов, барон фон Клодт... Говорят, что они сопротивлялись моему приглашению, приглашению Уткина и других крайних молодых художников. Добужинскому больше всего понравились мои «Ангелочки»... эти с цветочками и бабочками. После них «Ангел», тот, сидящий с красноватыми крыльями — цветы и мосты. Ты ведь знаешь Литовское кладбище, Ноев ковчег с радугой и эту с птицей — композицию, которую я назвал «Балладой». Хорошо? Вечером я зашел к нему — картины очень понравились всей семье. Потом пришел Сомов, тоже все посмотрел, но к похвале Добужинского не присоединился. Он сказал, что «да, это очень красиво, но, Николай Константинович, вы как будто ближе к земле сделались — в этом году ваши картины более понятны»... Мне кажется, он прав. Добужинский находит, что «картины в этом году содержательнее и глубже», но это как-то не убеждает меня. Как думаешь ты? Вероятно, правда на стороне Сомова... Буду злиться на себя до тех пор, пока не нарисую что-либо хорошее.

Письмо С. Кимантайте от начала декабря 1909 г. Петербург

Вчера был у Бенуа. Был четверг, обычное собрание «tout le monde artistique». Довольно скучно мне было, потому что люди, хотя и симпатичные, но по большей части чужие, и трудно так сразу хорошо себя чувствовать в их компании. Бенуа, как всегда, ужасно симпатичный. Показывал свои этюды, очень красивые, а потом специально для меня опять вытаскивал какие-то старые гравюры. «Вот, посмотрите, это дивные вещи, какого-то дивного художника. Я это для вас специально». Действительно очень интересные вещи, такие удивительные композиции, на которые я бы не осмелился. Вернулся от Бенуа уже после трех...

Письмо С. Кимантайте от 3 декабря 1909 г. Петербург

планы. Когда-нибудь он все-таки отправится в дальние странствия, съездит в Париж, Рим, увидит Африку. Он мечтает покрыть росписями сотни метров стен. Мечтаем о Народном дворце в Вильнюсе, которому подарит лучшие картины.

Чюрлёнис не относился к людям, мечты которых осуществляются. Так было и на этот раз.

Творческий подъем, пережитый в Плунге, потребовал гигантского напряжения. И теперь, в Петербурге, он работал много, не поспевая за неудержимо несущимся вихрем идей, замыслов. Его сжигал огонь творчества. По собственному признанию, он отдавал работе «24—25 часов в сутки». Недодал, не высыпался, знал, что так нельзя и все же — как те мотыльки в «Истине» — не сдерживал себя, не мог остановиться. «Иди без устали...» — в этом был смысл жизни художника, творческие

Всадник. 1908—1909





процессы которого продолжались и во сне: перед мысленным взором чередой проходили образы, картины, звучали невиданные мелодии и ритмы...

«Поэзия словно тяжелая болезнь, — утверждает Э. Межелайтис. — Я не написал ни одного стихотворения, не измучившись вконец. Иногда целыми месяцами ничего не пишу. И вдруг потянет к бумаге. Но проходит еще день-другой, пока не начнешь ощущать в себе истинное звучание стиха. Бродишь из угла в угол, точно неприкаянный, места себе найти не можешь. Словно хворь какая наваливается. Голова тяжелая, лихорадит. Я на пороге серьезного и мучительного недуга. И вдруг... вдруг в глазах проясняется, светлеет. И за стол! И начинаю писать. Строку за строкой. Строфу за строфой.

Жертва. 1908—1909



Композиция. 1909

Обложка книги С. Кимантайте «В Литве». 1909



Слово гонит слово, мысль гонит мысль. И долой отдых, и долой еду! Ничего больше не нужно. Так хорошо становится: чувствуешь себя уверенно, мысли текут свободно, без понуждения. И я пишу. Курю и пишу. Сердце бьется и звенит, как колокол. Давно пора отдохнуть, но я пишу. Чувствую, что вот-вот, иссякший и обессиленный, рухну на письменный стол. Уже не хватает физических сил. Но так много образов, творческой энергии. Отрываю себя от стола, а уснуть не могу. Ворочаюсь с боку на бок. И в голову лезут обрывки каких-то фраз, строки, рифмы. И я боюсь, действительно боюсь заболеть. Чувства и разум напряжены до предела, как струны. Достаточно легчайшего прикосновения, и они могут лопнуть. Засыпаю. И во сне вижу эти же строки, строфы, ритмы... А на другое утро пишется еще лучше. И на третье. Я все еще болен. Меня лихорадит... Но вот все проходит. И вдруг — пустота. Абсолютная пустота. Пытаешься писать — рождаются какие-то беспомощные, сухие фразы. И понимаешь, что это уже не творчество. Без вдохновенья. Без любви. Механическая работа. Версификация. Никакой поэзии. И это великая мука... Переболел — и снова спокойный, нормальный человек. Даже слишком спокойный, потому что опустошенный... Не шадите своего сердца, поэты!»¹

Чюрлёнис был из тех, кто не шадит сердца.

Но подвижничество не может тянуться вечно. Резервы иссякали. Он давно уже не отличался крепким здоровьем. Теперь организм не выдерживал опустошающего напряжения творческих сил и каждодневного самоограничения. «Что же, я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка», — мог бы сказать Чюрлёнис словами предсмертного письма Ван Гога.

Он чувствует близость страшной болезни. В его искусстве резко усиливаются ноты тревоги. Борьба света и тьмы, добра и зла, чистой мечты и трагического разочарования, солнечных лучей и ненастья, пронизывающая все творчество художника, приобретает новый оттенок. Уже раскинул зловещие крылья летучей мыши черно-зеленый демон — властелин чудовищно-величественного города, безлюдного и обреченного города каменных башен, дворцов, храмов («Демон»).

Размышления о недолговечности, непрочности счастья становятся все неотступнее. Художник выражает их в формах, близких лирическому пейзажу. Так возникает минорное раздумье «Кладбища»: солнце ушло, и на желтеющем фоне неба тоскливыми силуэтами поднимаются



над невысоким холмом кресты, часовенки, деревья. Намеченная здесь тема получает развитие в картине «Жемайтйское кладбище».

Прозрачен и чист воздух зеленовато-черной ночи над сельским кладбищем. В траве, у глухой каменной ограды — вновь одуванчики и ромашки. Но, еле различимые, скомпонованные в три ритмические группы, они выглядят теперь одинокими и обреченными, будто несмелые аккорды серебряных звуков, повисших в тиши летней ночи. За горизонталью кладбищенской ограды поднимается к небу печально умиротворенный хор темных силуэтов. В органном звучании сплетаются колеблющиеся голоса островерхих часовенок с деревянными узорами-колокольчиками, «лучезарных» жемайтйских крестов и печальных деревьев. И холодным светом мерцают над ними звезды Большой Медведицы, завершая грустную сказку о всемогущей природе и кратковременности человеческого существования.

Демон. 1908—1909

Устав от беготни по улицам большого города, я присел на скамейку, предназначенную для вестников. Стояла страшная жара. Серо-желтые дома стучали зубами, остро блеснули пестрые вывески, воздух разрывали золоченые солнцем башни. Замученные жарой люди двигались сонно, медленно. Какой-то пожилой человек, пожалуя даже старик, шел, тяжело волоча ноги. Голова его тряслась, он опирался на палку. Став передо мною, старик внимательно меня разглядев, слезящиеся глаза его были бесцветны, печальны. Казалось, мысль в них отсутствовала. На груди висела веревка с крестиками разной величины. Были там слегка поржавевшие

большие железные, были поменьше — плоские медные, и совсем маленькие серебряные...

«Ничий» — решил я и потянулся за медяком в карман. Но старик, странно прищурившись, спросил таинственным шепотом:

— Приятель, скажи мне, как выглядит зеленый цвет?

— Зеленый цвет? — Гм... зеленый — это такой цвет — ха! такой, как трава, деревья... Деревья тоже зеленого цвета: листья — ответил я ему. Ответил и огляделся вокруг. Но — нигде не было ни дерева, ни кусочка зеленой травы. Старик засмеялся и взял меня за плечо:

— Если хочешь, пойдем со мной, приятель. Я спешу в тот край... По дороге расскажу тебе кое-что интересное. Когда я собрался в путь, он начал рассказывать:

— Когда-то очень давно, когда я был молод, как ты, мой сын, стояла страшная жара. Устав от беготни по улицам большого города, я присел на скамейку, предназначенную для вестников. Жара стояла страшная. Серо-желтые дома стучали зубами, остро блестя пестрые вывески, воздух разрывали золоченые солнцем башни. Люди, замученные жарой, двигались сонно, медленно.

Долго я глядел на них и вдруг ощутил тоску по дугу, деревьям, по майской зелени. Сорвался я с места и пошел, чтоб так вот идти по жизни в напрасных поисках всего этого в городе. Обращаясь к встречным, я продвигался вперед. Но они, вместо ответов, давали мне крестики. Я поднимался на высокие башни, но, увы, по всему горизонту, везде, был город, город и нигде ни капли зелени. Все же я знал — есть она в этих краях, только мне, наверно, не дойти — стар я. Ах, если бы можно было где-нибудь отдохнуть недалеко. Ароматы, звенит мошара, кругом зелень, трава, деревья.

Я посмотрел на старика. Он плакал и улыбался как ребенок.

Кусок пути мы прошли молча. Потом старик сказал:

— Ну, с меня хватит. Дальше пойти я уже не смогу. А ты иди, иди без усталости. И заранее тебе говорю: зной будет постоянным. Когда идешь по этому пути — ночи нет, всегда лишь день. По дороге говори людям о лугах и деревьях, но их ни о чем не спрашивай, спросишь — возьми тогда с собой веревку — крестики нанизывать. Ну, иди счастливо, а я останусь здесь. Позоди, сын, забыл я: смотри с высоких башен — увидишь дорогу. А если цель будет еще далеко и старость тебя настигнет, знай, что там тоже будет скамейка, предназначенная для вестников. И всегда на ней молодые люди. Ну, а сейчас иди. — так сказал старик, и я пошел дальше и смотрел с высоких башен.

Запись в альбоме

Тончайшие градации ахроматической красочной гаммы и ритмических повторов основной минорной темы, свободная окружность, спаивающая композицию, придают картине целостность и гармоничность.

В одном из «Прелюдов» отчетливее, нежели в других произведениях, различим композиционный принцип музыкального контрапункта: в одновременном звучании соединились два сходных по ритму, но самостоятельных и контрастных, противостоящих друг другу, мелодических голоса. Ахроматическая гамма блеклых тонов: синие, лиловые, бледно-зеленые, коричневые, тускло-розовые... Огромный полукруг синеватого моря, в котором затерялись утлые парусники. На берегах — еле различимые древние крепости и замки. В море садится чернильно-синее солнце, внося в природу подавленность, и стремятся к небу, шипами впиваются в него лиловые голоса тьмы (а может быть, верхушки вековых деревьев?). Но за темным диском возникает другой — светлый диск утреннего солнца. Он раскидывает по небу лучи, гонит ночь, пробуждает лесную чащу на песчаном берегу. Толпою тянутся к нему замки, крепости, башни. Поклоняясь, сходятся, опустив головы, облака, и небо покрывается мириадами птиц... Обе контрастные темы живут в картине в единой реальности пространства, открывающегося взгляду будто из космических далей. Образ, близкий «Утренней песне» Ю. Балтрушайтиса, хоть и лишенный ее многокрасочности:

Великий час! Лучистая заря
Стоцветный веер свой раскрыла на востоке,
И стаи птиц, в сиянии паря,
Как будто плещутся в ее живом потоке...
И звук за звуком, дрогнув в тишине,
Над лесом, над рекой, над нивой тучной,
Стремится к небесам, синеем в огне,
Смеется и зовет из глубины беззвучной.²

Как существенно, что даже в этом «Прелюде» (как и в музыкальной пьесе Скрябина «Черные огни») у истоков замысла лежит впечатление от увиденного в природе. Недаром в правой части композиции различимы легкие кружева будничной занавески, задуманные, как это явствует из выполненного тушью графического варианта картины, в стиле литовской народной орнаментики. Да, он сам видел «черный закат» в Паланге, был потрясен, не мог забыть. Теперь он, волнуясь, стремясь противопоставить весь свой восторг перед красотой жизни и природы чудовищным силам наступающей тьмы, угрожающим ему самому, рассказал об этом, рассказал по-своему.



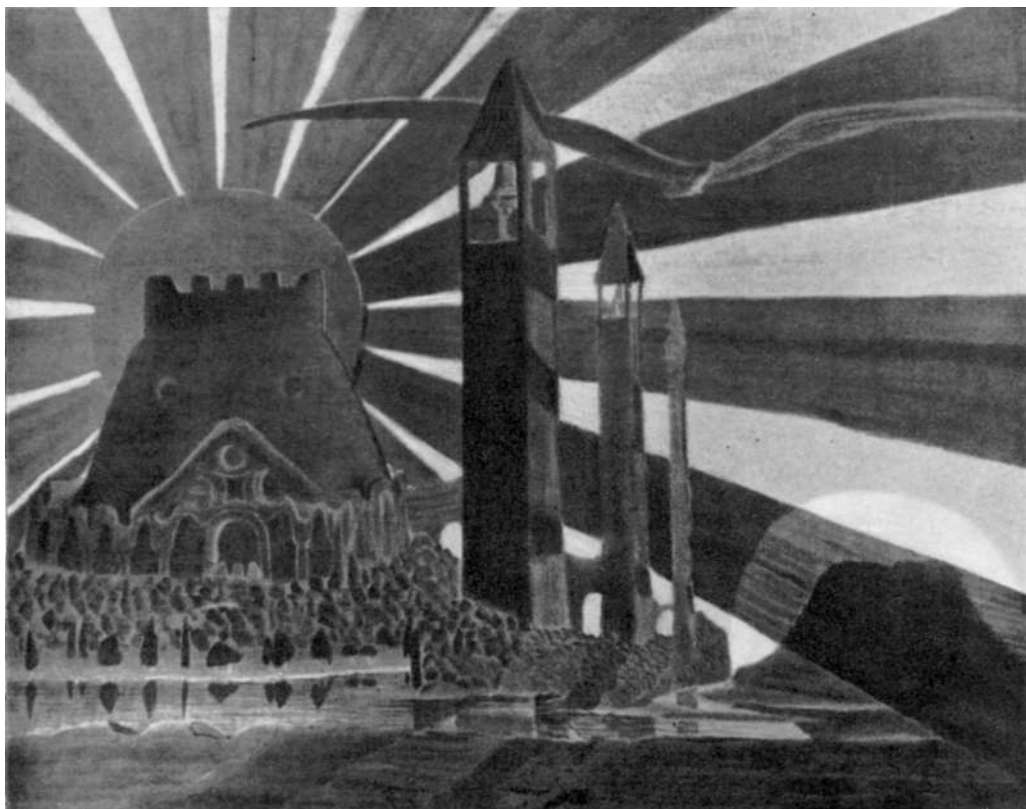
В «Прелюде» страшные и злые силы природы не в состоянии одолеть сияния надежды. Чюрлёнис надеется. Он еще не верит в торжество мрака. Но болезнь надвигается неудержимо. Сопротивляться трудно. Его все чаще посещают приступы душевного расстройства. Ему страшно. И вот уже в одной из картин черное солнце празднует свою победу: да будет мрак! «Баллада о черном солнце» — это горькая сказка об огромном черном солнце над мрачной древней цитаделью и о том, как властно простирает оно над миром свои черные лучи.

Над лесом и водой, опоясывающими крепость, над молчаливыми колоколами на островерхих вышках, носится дозорная птица, охраняющая царство мрака. Дробно беспокойный ритм толпы деревьев; монолит башни

Прелюд. 1908—1909

Помнишь ли ты море, черный закат? ... Слышишь, как шумят волны? И играют, и поют. Помнишь? А большие волны помнишь?.. Помнишь, какой шар света ты принесла мне тогда, когда я еще не знал тебя? Говори со мной, говори много, часто, как говорила еще до нашей встречи. И всегда держи в своих ладонях этот великий огонь...

*Письмо С. Кимантайте
от 11 октября 1908 г. Петербург*



Баллада о черном солнце. 1909

Баллада о черном солнце. Набросок композиции. 1909



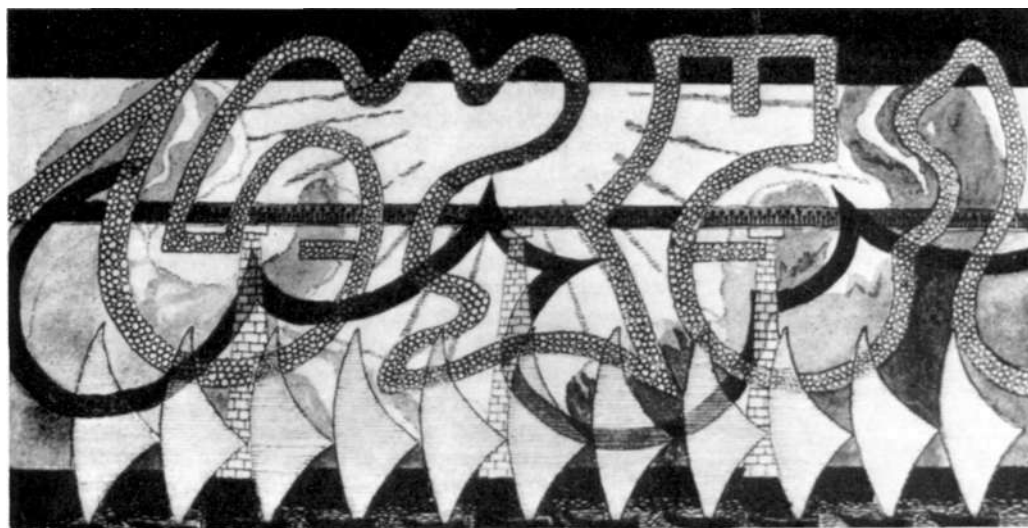
с зубцами — будто корона зловещего волшебника, окруженная черным нимбом со строго расчерченными лучами; вертикали колоколен, похожих на вековых стражей; свободный и широкий разлет крыльев птицы. Робкое сияние светлого солнца, закатывающегося вдали, не может помешать победным аккордам черных лучей, не может даже пробиться сквозь них. Мир, охваченный тьмой... Эта картина — будто крик отчаяния, вопль о наступающей тьме, которую никто и ничто не в состоянии предотвратить.³ «Искусство есть Ад, — сказал Блок в 1910 году. — ...именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие звуки миров иных, — тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет».⁴

Но какое-то время Чюрлёнис еще борется. С самим собой. С болезнью. Оружие у него одно. Труд. Творчество. Чувствуя приближение приступа, он запирается в комнате и садится за работу. Занимается графикой. Тонким пером рисует графические миниатюры, варьирующие композиции собственных картин. «Рекс», «Жертва», «Прелюд»... Рисует девушку в расшитом народном костюме на фоне зимнего литовского пейзажа, осиянного лучами солнца. Особый раздел его творчества составляет графика для печати. Он рисует тушью тонкие узоры, цветы, спирали, мельчайшие кружки. Из них составляет обложки и виньетки для любимых, записанных им самим народных песен. В этих небольших, как открытки, рисунках узорчатый растительный орнамент, построенный на декоративных элементах народной ткани и резьбы по дереву, рамкой оплетает центральное поле, в котором размещены нотная строка с текстом и название песни.

Из этих графических работ напечатана была лишь одна — обложка со строгим народным орнаментом для книги С. Кимантайте «В Литве».

Удивительно интересны и рисованные Чюрлёнисом инициальные буквы. Заключенные в квадратные рамки, они вплетены в декоративно-символические композиции, которые, взятые вместе, словно определяют круг излюбленных мотивов художника. Солнце, похожее на диковинный цветок. Черная птица, парящая над беззащитными ромашками, заслоня крыльями солнечный диск. Черный

Корабли. 1909





Эскиз обложки к литовской народной песне. 1909

Композиция. 1909



силуэт пирамиды между звездами, солнцем, луной. Весеннее торжество природы и жертвенник с взмывающим к небу дымом, белые парусники посреди грозового моря, старое литовское кладбище, придорожные кресты, орнамента народная резьба и вышивок литовских мастериц. Стоит сравнить книжную графику этой поры с тем, что он делал для книги прежде, в Варшаве, чтобы со всей разительностью увидеть: он работает по-новому. Он учится у мастеров «Мира искусства», осваивает их опыт. Он догоняет их. Между ним и графикой Добужинского, Бенуа, Сомова, Бакста, Лансере тянутся отчетливые нити стилистической связи.

Но можно ли различить в этих вещах, сделанных в часы просветления, признаки болезненности и психического распада? Пусть мощный поток творческого вдохновения, еще недавно переполнявший художника, превратился теперь в ручей, с безмерным трудом пробивающий себе путь сквозь физические и нравственные страдания. Все же, рожденные фантазией мастера в борьбе с болезнью, эти произведения обладают всеми особенностями духовно здорового таланта. Так было и у Врубеля. «Часто приходится слышать, что творчество Врубеля — большое творчество, — писал психиатр Ф. А. Усольцев о

Врубеле, как раз в это время агонизировавшем в доме для умалишенных. — Я долго и внимательно изучал Врубеля, и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить. Творчество было в основе, в самой сущности его психической личности, и, дойдя до самого конца, болезнь разрушила его самого. С ним не было так, как с другими, что самые тонкие, так сказать, последние по возникновению представления — эстетические — погибают первыми, они у него погибли последними, так как были первыми. Это был настоящий творец-художник».⁵

Чюрлёнису, как и Врубелю, не удалось победить болезнь. В декабре 1909 года М. В. Добужинский, обеспокоенный его длительным отсутствием, отправился к нему. Он нашёл художника в тягчайшем состоянии. В Петербург вызвали жену Чюрлёниса, которая отвезла его домой — в Друскининкай. Но и оттуда, с помощью друзей, его вскоре отправили дальше — под Варшаву, в Пустельницкую больницу для душевнобольных. Он заперт в палате. О творчестве не может быть и речи.

В то же время на выставке Литовского художественного общества в Вильнюсе на почетных местах экспонируются «Соната пирамид», «Жертва», «Замок», «Жемайтийское кладбище», «Арка Ноя» и книжные инициалы. В декабре 1909 года в Москве открывается 7-я выставка «Союза русских художников», где показываются «Жемайтийское кладбище», «Рай» и «Баллада». Затем выставка переносится в Петербург. Рецензируя выставку, А. Бенуа причисляет Чюрлёниса к талантливейшим мастерам России, ставит его имя рядом с именами Петрова-Водкина, Рериха, Серебряковой, Юона.⁶ Правда, утверждая, что он «мог бы быть большим, очень большим художником», критик видит и слабые стороны его мастерства. Он замечает, что «внешность произведений» Чюрлёниса страдает от «слишком незначительных размеров» картин, не соответствующих «их психологической, вдохновенной основе». «Если бы я был богат, — пишет Бенуа, — я бы пришел на помощь ему, заказав ему огромные фрески в каком-нибудь здании, посвященном человеческому познанию, и я убежден, что в этих фресках он сумел бы превозмочь тот оттенок дилетантизма, тот оттенок иллюстративной легкости, что портят впечатление от его композиций».

В апреле 1910 года «Союз русских художников» раскалывается. Выделившаяся из него группа петербургских мастеров воссоздает общество «Мир искусства». Его

*Я видел страшный сон. Была черная
ночь, лил, хлестал ливень. Вокруг —
пустота, темно-серая земля. Ливень
меня страшил, хотелось бежать,
скрыться, но ноги вязли в грязи, не-
смотря на то, что в каждый шаг я
вкладывал все силы. Ливень усили-
вался, а с ним — и мой страх. Хотелось
кричать, звать на помощь, но струи
холодной воды заливали горло.
Вдруг сверкнула безумная мысль: все
на земле потонуло, все — города, де-
ревни, избы, костелы, леса, башни,
поля, горы — все затопила вода. Люди
ничего об этом не знают. Сейчас ночь.
В избах, дворцах, виллах, гостиницах
преспокойно спят люди. Спят глубо-
ким сном, но ведь это утопленники.
Белые, распухшие, окоченевшие, нече-
ловечески хранят, укутываются в одея-
ла, бормочут что-то, чешут распухшие
животы, и жутки их выпученные, бе-
лые, как сало, глаза.
Страшный рев ливня, безнадежная
боль и страх. Силы меня покинули, я
поднялся и стал глядеть в пустоту до
крови в глазах...*

*Ливень шумел, как и прежде. Мир
казался единой траурной арфой. Все
струны дрожали, стонали, ждалось.
Хаос недоли, тоски и печали. Хаос
страдания, мук и боли. Хаос пустоты,
давящей апатии. Хаос мелочей, в меру
ничтожных, в меру коварных — стра-
шный серый хаос. Объятый страхом, я
пробирался меж струн арфы, и волосы
у меня вставали дыбом каждый раз,
как только я касался струн.
Утопленники играют на этой арфе,
думал я. И дрожал. И брел средь шума
и рева, жалоб и плача грандиозного
мирового ливня. Моя тучка выглядела
теперь горой, омерзительным колоколом.
Уже виден ясно ее силуэт, видно, что
она обросла лесом, еловым лесом.
Слышу, как шумят ели — так шумели
они некогда. Дорога. Прямая дорога
навверх. В лесу темно, дорога тяжела,
она крутая, скользкая. Близка вер-
шина. Там леса нет. Близко уже,
близко, достиг — боже!
Почему я не в одной из этих изб под
водой, почему я не утопленник с выка-
ченными глазами? Почему я не струна
траурной арфы? В нескольких метрах*

*над горой подвешена голова. Твоя голова, Ари, без глаз. Вместо глаз — ямы и сквозь них виден мир, похожий на большую траурную арфу. Звенят все струны, вибрируют и жалуются. Хаос недоли, тоски и грусти виден в твоих глазах, Ари.
Ах, страшный был этот сон, и отделиться от него не могу.*

Запись в альбоме

членом зачисляется и Чюрленис. При этом руководители общества, и прежде всего Бенуа, видят в нем не рядового участника, а одного из ведущих мастеров нового объединения. На 1-й выставке «Мира искусства» экспонируется «Всадник». «Я думаю, что из всех картин выставки эта — самая одухотворенная, самая вдохновенная страница», — пишет Бенуа.⁷

Именно в это время Скрябин создает своего «Прометея» («Поэма огня», 1910), где музыкальная партитура сопровождается световой, красочной. Таким образом, связь между звуком и цветом, давно подмеченная людьми, находит свое воплощение в музыке. «Прометей» с этой точки зрения выглядит произведением, в котором Скрябин идет навстречу не только Блоку и А. Белому с их тяготением к музыке слова, но и Чюрленису.

Впрочем, сам художник не знает об этом. Одиночество и непонимание преследовали его всю жизнь. Теперь пришло самое страшное — он, как язычник поклонявшийся дружбе и братству, влюбленный в жизнь и природу, изолирован от людей в больничной палате, оторван от солнца, леса, моря. Так идут месяц за месяцем. Он по-прежнему слышит настойчивый звон колокола, зовущего к труду, к созиданию, но не может найти спасение от пустыни одиночества в творчестве — режим запрещает рисовать и заниматься музыкой. Жизнь становится бесцельной. Мечты больше нет.

Последнее письмо художника помечено 5 ноября 1910 года. Две его строчки обращены к жене и только что родившейся дочери. Потом он уходит. Один, в больничной одежде, незаметно для смотрителей, уходит в зимний лес. Это его последняя попытка вырваться к людям, к природе. Он кружит по морозному лесу, не находя дороги. И возвращается...

Воспаление легких. Кровоизлияние в мозг. 10 апреля 1911 года — ему не исполнилось и 36 — Чюрленис умирает.

**Вторая жизнь художника.
дилетант или гений?**

Вот прошла перед нами эта жизнь. Трудная жизнь романтика, полная творчества и любви к людям. Недолгая жизнь не успевшего высказаться человека, которому суждено было долго и мучительно умирать. «Большая симфония мира», о создании которой он мечтал, осталась незавершенной.

Но книга о Чюрлёнисе не может закончиться рассказом о его гибели.

Какая злая ирония судьбы: именно теперь, только теперь началась настоящая, большая жизнь его творений. Началось подлинное открытие его наследия людьми, для которых он работал. Пришло общественное признание. Истекшие с тех пор десятилетия стали для Чюрлёниса временем постепенного восхождения по крутой лестнице славы.

При жизни он не относился к мастерам, пользующимся известностью и обласканным судьбой. Ни одно из его крупных музыкальных сочинений так и не было исполнено. Как живописцу ему было тоже далеко — очень далеко — до массового зрительского признания, широкого круга поклонников, до почетных званий или академической карьеры. Куда привычней глухая стена непонимания, скептические улыбки и шепоток снобов у его картин, а порою и издевательский хохот. «Были и такие, что, глядя на мои картины, покатывались со смеху», — какой горькой обидой проникнуты эти слова художника! «Вспоминаем Ван Гога, пославшего своему домовладельцу в уплату за квартиру свое отрезанное ухо, как символ пресловутого шейлоковского мясного вознаграждения, — так пишет Рерих, размышляя о трагической судьбе Чюрлёниса. — Вспоминаем, как Модильяни умер с голода и лишь этот потрясающий конец открыл доступ к общему признанию его произведений. Вспоминаю происходившую на наших глазах трагедию гениального Врубеля. Не сошел ли он с ума от всех тех жестоких несправедливостей, которыми невежественные дикари колотили и обжигали его возвышенное сознание? Трудна была земная стезя и Чюрлёниса. Он принес новое, одухотворенное, истинное творчество. Разве этого недостаточно, чтобы дикари, поносители и умалители не возмутились. В их запыленный обиход пытается войти нечто новое — разве не нужно принять самые зверские меры к ограждению их условного благополучия?

Помню, с каким окаменелым скептицизмом... во многих кругах были встречены произведения Чюрлёниса. Окаменелые сердца не могли быть тронуты ни торжественностью формы, ни гармонией возвышенно обдуманного тонов, ни прекрасной мыслью, которая напитывала каждое произведение этого истинного художника. Было в нем нечто поистине природно вдохновенное. Сразу Чюрлёнис дал свой стиль, свою концепцию тонов и гармоническое соответствие построения. Это было его искусство. Была его сфера. Иначе он не мог и мыслить и творить. Он был не новатор, но новый. Такого самородка следовало бы поддержать всеми силами. А между тем происходило как раз обратное». ¹

Чаще всего видели в нем попросту недипломированного самоучку-дилетанта. Несколько раньше так прошли мимо Анри Руссо, немного позднее — отвернулись от Пироманашвили. Но прошло время, и мы видим теперь, что порою на сложных изгибах художественного процесса именно людям, переполненным творческой энергией, но не связанным со школьными традициями и профессиональными нормами, легче, нежели другим, сказать свежее слово. Другие считали его искусство странным, чуждым, заумным. Были и такие, что, искренне заинтересовавшись картинами, но не способные разобраться в их смысле, приставали к нему с расспросами; художник, однако, не любил объяснять свои работы, считая, что каждый должен понимать их по-своему. Он не объяснял картин даже близким друзьям: на вопрос Добужинского, почему в картине «Сказка о королях» на ветках дуба нарисованы маленькие города, Чюрлёнис отвечал: «А потому, что мне так хотелось». ² Он никогда и ничего не делал, чтобы понравиться публике: «не будем стремиться и жаждать понравиться большинству, потому что большинство всегда любит кекуок больше, чем симфонию, вальс — больше, чем сонату». Только немногие — самые чуткие ценители и знатоки искусства — поднимали в те годы голос в его защиту.

Это объяснимо.

Вторая половина XIX века в русском искусстве, ознаменованная триумфальным шествием живописи передвижников, высшими достижениями Репина, Сурикова, Верещагина, Васнецова, — время напряженных совместных поисков живописцев и литераторов, когда творческие усилия художников и писателей развивались в теснейшем, взаимооплодотворяющем контакте. Это время станковой картины, построенной на прочно разработанной сюжетной основе, время композиции, разворачивающейся

как сложное повествование. Опыты Чюрлёниса знаменуют новый этап в развитии живописи начала XX века, одним из важнейших процессов которого был усилившийся контакт с другими видами искусства — лирической поэзией, драматургией и театром, когда все большее значение приобретали вопросы художественного синтеза. О начавшемся сближении живописи и музыки свидетельствовали уже работы М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова, деятельность А. Я. Головина, К. А. Коровина, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, Н. К. Рериха в музыкальном театре. Появление на русском художественном горизонте Чюрлёниса означало новую ступень взаимосвязи и взаимопроникновения живописи и музыки. Зритель, однако, не был к этому подготовлен: мешала прочно сложившаяся инерция восприятия, искавшего в картине прежде всего изображение события, сюжет, рассказ. Что же касается произведений, в которых привычный повествовательный принцип композиции был вытеснен принципами композиции музыкальной формы, то разобраться в их художественном строе были способны лишь люди, знакомые с музыкой.

Вместе с тем закономерность возникновения этих новых идей доказывалась во многом параллельным им композиторским творчеством Скрябина. Скрябина с его «космическими» образами-символами, с его мечтой о вечном свете и всечеловеческой радости, с его верой в объединяющую и преобразующую мир силу искусства тоже не все принимали. При первом исполнении «Прометея» в Москве, а затем и в Петербурге сколько было недоумевающих, глумившихся над музыкой, обвинявших Скрябина в «какофонии», «звуковом хаосе», «бреде расстроенного воображения!» Было это в апреле 1911 года: дата премьеры совпала с последними днями жизни Чюрлёниса. Прав Рерих, подметивший общность творческих исканий Чюрлёниса и Скрябина и — одновременно — сходство в отношении к ним публики. «Так же точно многими отрицалось и тончайшее творчество Скрябина. В Скрябине и Чюрлёнисе много общего. И в самом характере этих двух гениальных художников много сходных черт. Кто-то сказал, что Скрябин пришел слишком рано. Но нам ли, по человечеству, определять сроки? Может быть, и он, и Чюрлёнис пришли именно вовремя, даже наверное так... Своей необычностью и убедительностью оба эти художника, каждый в своей области, всколыхнули множество молодых умов».³

Скрябин дождался признания. Что же касается Чюрлёниса...

В России широкий зритель вообще плохо знал его творчество. Если присмотреться к каталогам выставок, на которых он участвовал, то окажется, что москвичам были знакомы шесть его картин, а петербургским зрителям семь. Музеи даже не помышляли о приобретении этих работ, в собраниях коллекционеров они насчитывались единицами. И, не возлагая надежд на продажу своих произведений, бессребреник Чюрлёнис нередко дарил их — тем, кому они нравились. Не был он избалован и вниманием художественной критики — ни единой серьезной статьи, посвященной ему, он так и не дождался. У него не было ни учеников, ни непосредственных продолжателей: слишком уж самобытен был его талант. Может быть, публика, критика, музеи «проглядели» Чюрлёниса и потому, что он так быстро, метеором пронесся по выставочным залам России и Литвы? Ведь его творческий путь ограничен семью годами, а лучшие, наиболее самостоятельные и зрелые произведения созданы на протяжении всего лишь трех лет!

Первый шаг в направлении новой оценки Чюрлёниса был сделан художниками «Мира искусства» в тот самый день, когда в Петербург поступило сообщение о его смерти. В телеграмме соболезнования, посланной в Вильнюс и подписанной комитетом общества (Бенуа, Браз, Добужинский, Рерих), Чюрлёнис именовался гениальным художником. Это слово прозвучало по отношению к нему, скромно считавшему себя всего лишь неудачником, которому нужно еще много учиться, чтобы стать вровень с настоящими мастерами. «Я себя не принимаю всерьез» — как характерна для него эта фраза, оброненная в момент высшего творческого подъема!

«Смерть, — делится очень расстроенный гибелью Чюрлёниса Добужинский с А. Бенуа, — впрочем, часто как-то что-то «утверждает», и в этом случае все его искусство делает (для меня по крайней мере) подлинным и истинным откровением. Все эти грезы о нездешнем становятся страшно значительными... По-моему, много общего у Чюрлёниса с Врубелем. Те же видения иных миров и почти одинаковый конец; и тот и другой одиноки в искусстве». ⁴ Да, теперь, когда о его трагической гибели сообщила русская, литовская, польская печать, теперь, когда он уже становился историей и можно было охватить единым взглядом им сделанное, слово «гениальный» как будто никого не удивило. «Я не утверждаю, что по силе гения Чюрлёнис не имел себе равных, но он не имел себе равных в оригинальности, необыкновенности таланта», — писал в вильнюсской газете Людас Гира. ⁵

В тот же год в Вильнюсе и Москве открылись посмертные выставки, а в январе 1912 года такая выставка была устроена и в Петербурге. Перед зрителями впервые широко экспонировались работы художника (на выставке в Петербурге их было 125), они оказались в центре внимания зрителей и печати. Отношение к Чюрлёнису быстро и решительно менялось. В выставочных залах шли дискуссии, художественная молодежь видела в Чюрлёнисе новатора, прокладывавшего неизведанные дороги в искусстве. В том же году его картины экспонируются на 2-й Международной выставке постимпрессионистов в Лондоне; соседями Чюрлёниса здесь были Рерих, Петров-Водкин, Сарьян, Богаевский, Ларионов и Гончарова.

В «Аполлоне» печатается статья С. Маковского о «волшебном искусстве» Чюрлёниса.⁶ А. Ростиславов в «Речи» сравнивает утрату Чюрлёниса для русского искусства с потерей В. А. Серова.⁷ В «Русском слове» его называли «великим мастером»,⁸ в «Виленском вестнике» — «корифеем мировой живописи».⁹ Известный музыкальный критик В. Г. Каратыгин в статье для журнала «Театр и искусство» анализирует творческое наследие «гениального художника-музыканта» с точки зрения его значения в разработке проблемы синтеза музыки и живописи.¹⁰ Среди потока статей, появившихся в это время, наибольшее значение имело выступление А. Н. Бенуа в «Речи».¹¹ Самый авторитетный и самый читаемый критик России тех лет, Бенуа, прежде принимавший искусство Чюрлёниса лишь с известными оговорками, теперь утверждал, что наследие мастера «принадлежит к самому удивительному из того, что дала русская жизнь за последние годы «В живописи он старался передать волновавшие его музыкальные образы, а в музыкальных композициях он искал передачу красочности и образности. Музыканты считали его живописцем и косились на его музыкальный дилетантизм; живописцы считали его музыкантом и относились к нему как к курьезу и опять-таки как к дилетанту. Наконец, le gros de public (широкая публика. — М. Э.) хохотал, как всегда, хохотал над его «ребяческой» техникой и более всего над названиями. Были даже такие, которые считали Чюрлёниса, столь дорогой ценой заплатившего за свое дерзание приподнять завесу Изиды, шарлатаном и шутом». Бенуа видел в судьбе художника трагедию одного из тех «гениев-неудачников», которых не понимает общество, которые «никого не радуют» и, будучи «мучениками для себя и для других», только с течением времени могут рассчитывать на объективную оценку; так было, напоминал он,

и в случае с Врубелем. Полемизируя с теми, кто объявлял все искусство Чюрлёниса искусством безумного, Бенуа изобличал нелепость подобного утверждения: «Для меня сумасшествие Чюрлёниса — только скачок в пропасть с очень высокой вершины, на которой он был; лишь стоя на ней, он мог видеть перед собой те грандиозные явления, которые он понимал душой, но не мог выяснить сознанием... Самая живопись его предвещает тот скачок в бездну, то проклятие безумия, которым закончилась деятельность художника. Все творение Чюрлёниса исполнено мольбой о счастье, о бесконечной любви, и в то же время оно отражает на каждом шагу какой-то ужас перед неизмеримой грандиозностью верховных сил, перед их (кажущейся) жестокостью. «Боже, боже, для чего ты меня оставил!» — смертным воплем вопит творчество этого сына земли, раздавленного бездонностью неба и сознанием кажущейся своей случайности. Я бы сказал, что в Чюрлёнисе ужасу безумия предшествовал ужас безверия...» Подробно анализируя работы художника, Бенуа заключает: «необходимо издать творчество Чюрлёниса отдельной и, я бы сказал, «монументальной» книгой».

Обостренный интерес русской художественной интеллигенции, вызванный выставками и так красноречиво проявившийся в статье Бенуа, привел не только к быстрому росту общественного признания, но и к началу серьезного изучения творчества художника. Уже в апреле 1912 года на торжественном чествовании его памяти в Петербургской консерватории, где исполнялись музыкальные произведения Чюрлёниса (в частности, здесь впервые прозвучала симфоническая поэма «В лесу») и экспонировались его картины, связанные с музыкой, были прочитаны первые рефераты: поэт Вяч. Иванов, художественные критики С. Маковский и В. Чудовский занялись исследованием его творческого пути. Вслед за этим журнал «Аполлон» посвящает Чюрлёнису специальный номер, в котором публикуются статьи Иванова и Чудовского, сопровождаемые превосходными репродукциями.¹² Проходит несколько месяцев, и из печати выходит монографический очерк Б. Лемана — первая, во многом несовершенная, но знаменательная попытка проанализировать и осмыслить наследие мастера.¹³

Когда же в 1913 году в Вильнюсе устраивается новая выставка работ художника, собравшая уже 227 произведений, его значение для литовской культуры становится столь очевидным, а количество почитателей растет так быстро, что это приводит даже к созданию специального

общества, в которое входит более 70 художников, писателей и общественных деятелей. «Отряд Чюрлёниса» ставит перед собой задачу собрать все произведения мастера и широко пропагандировать их, создав национальный музей, ему посвященный.

В 1916 году в Москве открывается большая персональная выставка Чюрлёниса — теперь известного мастера, имеющего обширный круг ценителей и поклонников. Этим завершается путь художника к широким зрительским массам в предреволюционное время.

В 1918 году революционное правительство рабочих и крестьянской бедноты Литвы командировало в Москву сестру художника. Ее принял В. И. Ленин. В своих воспоминаниях В. К. Чюрлёните-Каружене рассказывает, с каким вниманием он отнесся к судьбе творческого наследия мастера: «Да, каждый народ должен хранить, уважать, беречь своего гения, своего художника». Распоряжением Ленина картины были возвращены на родину. Советское правительство Литвы специальным декретом национализировало их, причислив к «творениям гениев человеческой мысли» и объявив достоянием народа, а вскоре учредило Государственный Художественный музей Чюрлёниса.¹⁴

Вскоре в Каунасе открылся музей Чюрлёниса, занявшийся систематической популяризацией его искусства. В этот период художник, как бы перешагнув границы родины, возбуждает интерес в разных концах земного шара. Его творчество становится предметом внимательного изучения,¹⁵ а имя вписывается в историю мировой живописи XX века. Одним из горячих его почитателей становится Ромен Роллан.

В доме Роллана, эрудита, историка музыки, крупнейшего знатока мирового искусства, висят репродукции картин Чюрлёниса. Роллан хорошо знаком с литературой о художнике, ему «с большой симпатией» рассказывает о нем И. Ф. Стравинский, он собирается поехать в Каунас, чтобы глубже изучить это «поистине магическое искусство», подумывает даже о книге про Чюрлёниса. «Вот уже пятнадцать лет, — пишет Роллан в 1930 году вдове художника, — как я неожиданно столкнулся с Чюрлёнисом (на страницах одного русского журнала, который, кажется, назывался «Аполлоном») и был прямо потрясен.

С той поры, даже во время войны, я не переставал искать возможностей более близкого знакомства с ним. Это было не просто. Однако мне все-таки удалось достать две книги с репродукциями его работ. Одна из

них — Б. А. Лемана «Чюрленис», другая «На границе двух миров» Стасиса Шалкаускаса. Книги, которые Вы любезно мне прислали, великолепно дополняют эти очерки. Просто невозможно выразить, как я взволнован этим поистине магическим искусством, которое обогатило не только живопись, но и расширило наш кругозор в области полифонии и музыкальной ритмики. Каким плодотворным могло бы быть развитие этого открытия в живописи больших пространств, в монументальной фреске! Это — новый духовный континент, Христофором Колумбом которого несомненно остается Чюрленис.

Меня поражает одна композиционная черта его картин: вид бескрайних далей, открывающийся не то с какой-то башни, не то с очень высокой стены. Не могу понять, откуда мог он черпать эти впечатления в таком краю, как ваш, в котором, насколько я знаю, вряд ли могут оказаться такие мотивы? Я думаю, что он сам должен был пережить какую-то мечту и то ощущение, которое нас охватывает, когда мы, засыпая, вдруг чувствуем, что парим в воздухе.

Записывал ли он свои впечатления? Вел ли дневник? Не знаю, как отблагодарить Вас за предоставленную мне возможность наконец ознакомиться с его музыкой. Ноты, которые Вы мне прислали, относятся, по-моему, к разным периодам. В них заметны разные влияния. Самые оригинальные произведения, на мой взгляд, — это 7 прелюдий и fuga. Там чувствуется колышание атмосферы в лесах и на равнинах. Я жажду когда-нибудь познакомиться и с симфонией «Море».¹⁶

Проходит еще несколько лет, и Роллан вновь вспоминает о Чюрленисе. «Что на меня более всего подействовало в наиболее известных репродукциях произведений Чюрлениса, — пишет он в 1938 году биографу художника Н. Воробьеву, — так это удивительно музыкальный — симфонический и полифонический — их характер и симультанное расположение нескольких планов».¹⁷ В последних словах, подчеркивающих simultанность композиционных членений в картине, Роллан демонстрирует поразительную тонкость восприятия и анализа.

Конечно, «Колумб нового духовного континента», каким представляется художник Роллану, — совсем не единственно возможная оценка Чюрлениса для художественной критики 1920-х, да и 1930-х годов. Его искусство вызвало споры, дискуссии, разночтения и в более позднее время. Сторонники традиционно-канонической живописи по-прежнему отказывали ему в профессионализме и считали дилетантом. Ревнителю узкошколярского

понимания реализма как «достоверного» изображения жизни, ставившие знак равенства между правдоподобием и образной правдой в искусстве, объявляли его творчество декадентским и модернистским.

Ближних взглядов придерживались порою даже такие крупные мастера, как К. Ф. Юон, видевший в поисках Чюрлёниса пагубную попытку выйти за пределы специфики живописи: «Для живописи эти ограничивающие качества заключаются в культе образно-пластического и живописного, для музыки — образно-звукового и музыкального, для поэзии — образно-поэтического и т. д. Когда же известный музыкант и живописец Чюрлёнис захотел волновать его музыкальные чувства представить в отвлеченных графических формулах, они приобрели лишь вид своеобразного, но произвольного эксперимента, недоступного пониманию широких кругов зрителей».¹⁸

Противоположной точки зрения придерживались Б. М. Кустодиев и А. П. Остроумова-Лебедева,¹⁹ академик Б. В. Асафьев²⁰ и многие другие выдающиеся деятели нашей культуры. Речь шла в конечном счете о границах реализма. И, пожалуй, самый четкий и принципиальный ответ на этот вопрос дал А. М. Горький, любивший и высоко ставивший романтическое искусство Чюрлёниса. В этом смысле поучительна беседа Горького с Ф. С. Богородским о советской живописи, в ходе которой писатель, «упрекнув нашу живопись в отсутствии в ней фантазии», обратился к урокам Чюрлёниса для иллюстрации своей мысли.

«— Да-с, сударь, быт, жанр и прочее — все это хорошо, — пересказывает Богородский эту мирную беседу, чуть не кончившуюся спором. — А где же мечта? Мечта где, фантазия где — я спрашиваю? Почему у нас Чюрлёнисов нет? Ведь это же музыкальная живопись.

На мое возражение, что Чюрлёнис никакого отношения к профессиональной живописи, а тем более к реализму не имеет и что он в изобразительном искусстве дилетант, Алексей Максимович, начиная уже сердиться, говорил: — А что же, романтике и места нет в реализме? Значит, пластика, ритм, музыкальность и тому подобное совсем не нужны реалистической живописи? Мне Чюрлёнис нравится тем, что он меня заставляет задумываться как литератора! Нда-с! А если говорить откровенно, то в нашей современной советской живописи чрезмерно много фотографизма. Вот именно, фотографизма!»²¹

Мысли, высказанные Горьким в 1929 году, поражают не только проникновенно точной характеристикой

главного, самого существенного в творчестве художника и его места в искусстве XX века. Для дальнейшей судьбы его наследия, для той роли, которую предстояло сыграть Чюрлёнису в эстетическом восприятии следующего поколения, они оказались пророческими.

Действительно, в наши дни, когда в непрерывно развивающемся советском искусстве все большее значение приобретают романтическое начало и всесильный полет мечты, глубина образного проникновения в духовный мир человека и в жизнь природы, подлинная народность и сила чувства, — перспективы развития творческих открытий литовского мастера вырисовываются все яснее. Недаром сегодня недоумение Горького — «Почему у нас Чюрлёнисов нет?» — не имело бы под собой почвы. Что же касается литовского искусства, то ныне можно говорить о сильнейшей чюрлёнисской традиции, хранимой и развиваемой рядом блестящих мастеров живописи и особенно графики, где прочно утвердилась струя фольклорной символики.

В течение последних лет искусство Чюрлёниса особенно внимательно изучается и пропагандируется. Для музея Чюрлёниса в Каунасе, хранящего свыше 200 работ, выстроено новое современное здание. В Друскининкае, на родине художника, открыт мемориальный музей. Статья Антанаса Венцловы, предпосланная альбому цветных репродукций, открыла новый этап в популяризации Чюрлёниса.²² Изданы письма и статьи художника, воспоминания о нем.²³ Вышли в свет книга Ю. Таудримаса и А. Саувицкаса,²⁴ ряд статей и исследование В. Ландсбергиса о Чюрлёнисе-музыканте.²⁵ Творчеству Чюрлёниса-художника посвящаются диссертации.²⁶ Изданы четыре тома музыкальных произведений Чюрлёниса, ныне признанного основоположника литовской профессиональной музыки. Эти произведения исполняются в концертах, на конкурсах его имени и, записанные на пластинки, расходятся по всей стране. 90-летний юбилей Чюрлёниса, отмечавшийся в 1965 году, превратился в праздник литовской культуры. «Мы чествуем великого литовца, и это общий праздник всего Советского Союза», — сказал, открывая торжественное заседание в Москве, К. М. Симонов.

Глубокое и доброе искусство Чюрлёниса нашло большую дорогу к людям, ради которых он творил. Именем Чюрлёниса названа художественная школа в Вильнюсе. Это имя носят улицы Каунаса и Вильнюса. И горы, покрытые вечным снегом, — на крайнем севере и на далеком юге страны. Первая из них — «Гора Чюрлёниса» —

появилась давно, еще в 1913 году: полярная экспедиция Г. Седова под впечатлением картин, потрясших ее участников на первой посмертной выставке художника, назвала так гигантские скалы, нависшие над бухтой Тихой острова Гукера, в архипелаге Франца-Иосифа.²⁷ Другая «Гора Чюрлёниса» возникла недавно. Это почти шестикилометровая вершина на Памире, в 1964 году покоренная литовскими альпинистами. Мог ли художник мечтать о лучшем памятнике?

«Чюрлёнис заставляет меня задумываться как литератора», — сказал Горький. Шли годы... Сегодня мы видим: Чюрлёнис воздействовал не только на живопись, графику, музыку. Его синтетические искания оказались привлекательными для литераторов современности — от К. Г. Паустовского до Жана Поля Сартра. В поэзии Советской Литвы уже теперь сложилась своеобразная «чюрлёниана».²⁸ Нетрудно уловить чюрлёнисские мотивы в стихах Миколайтиса Путинаса. Вдохновленная картинами художника Саломея Нерис («Григ мне дорог, близок мне Чюрлёнис...») создала поэтический цикл «Из картин Чюрлёниса».²⁹ Одному из его ранних циклов посвящена поэма Ю. Вайчюнайте «Зодиак».

Образы Чюрлёниса были одним из истоков поэмы Э. Межелайтиса «Человек». Неоднократно возвращаясь к его творчеству, Межелайтис создал и философско-поэтический цикл «Мир Чюрлёниса», пронизанный желанием понять художника и объяснить его как новатора в искусстве и «пророка космического века»: «Я ничего не хочу требовать. И ничего не хочу утверждать. Но если правда, что благодаря пылающему горячечному Мозгу гениев народы и времена прозревают свое будущее и тогда рвутся к нему, то Чюрлёнис был для своего народа именно таким художником, был предтечей, возвещенным из грядущей космической эры».

примечания

Тексты на полях книги публикуются по изданию: M. K. Ciurlionis. Apie muzika ir daile. Vilnius. 1960 (Сост. В. Чюрлёните-Каружене). Исключения составляют тексты на стр. 8 и 16 (цит. по журналу „Pergale“, 1961, № 6, стр. 68; 1965, № 9, стр. 102—103), 77 и 112 (цит. по кн.: V. Landsbergis. Pavasario sonata. Vilnius, „Vaga“, 1965, стр. 32 и 15). Письма, публикуемые в отрывках, адресованы: брату художника Повиласу Чюрлёнису (1884—1945), его друзьям Евгению Моравскому (1876—1948), Брониславе Вольман, Петру и Мариану Маркевичам, невесте, а затем жене Софии Кимантайте-Чюрлёнене (1886—1958). Переводы с литовского выполнены Э. К. Норкуте.

от автора

¹ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., «Искусство», 1969, стр. 102.

² Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhunderts. Leipzig, 1959. B. 1, s. 444; Knaurs Lexikon moderner Kunst. München-Zürich, 1955, s. 10.

G. Poensgen, L. Zahn. Abstrakte Kunst, eine Weltsprache. Baden-Baden, 1958; Zrebowski K. O nowoczesnym malarstwie francuskim. Warszawa, Arkady, 1959, p. 155—156; Camilla Gray. The Great Experiment Russian Art. 1863—1922. London, Thames and Hudson, 1962; A. Nakov. Mikalojus Ciurlionis. „Kultura“, 1967, № 6.

³ A. Rannit. M. K. Ciurlionis, Pionier de l'art abstrait. Paris, UNESCO, 1949; I. Liudvinski. Ciurlionis — pierwszy abstrakcjonista. „Zycie literackie“, 1958, 6 июля; он же — „Zycie i mysl“, 1964, № 3—4.

Утверждение, что, «согласно новейшей информации», именно Чюрлёнис стоит у истоков абстракционизма, в последние годы перешло даже на страницы популярных изданий по современному искусству. (Jean Leumarie. Abstrait. В кн.: Nouveau dictionnaire de la peinture moderne. Paris, 1963, p. 2; словарное издание — Братислава, 1968. Lexikon der Kunst. B. 1. Leipzig, 1968, s. 8).

Нельзя не заметить, что первые попытки сопоставить творческие позиции Чюрлёниса и Кандинского были сделаны еще Я. Тугендхольдом в 1916 (Я. Тугендхольд. Выставка Чюрляниса. «Русские ведомости», 1916, 22 января) и Н. Н. Пуниным в 1919 г. (Н. Пунин. О книгах. «Искусство коммуны», 1919, 2 февраля).

⁴ Такой позиции придерживается Карло Беллоли в книге „Il contributo russo alle avanguardie plastiche. Русский вклад в пластические авангарды“ (Milano-Roma, Galleria del Levante, 1964). Разъясняя ее, автор утверждает, что важнейшим в творчестве художника является то, что он «превосхитил беспредметничество», благодаря чему «Россия вышла к проблематике международного искусства, начав оказывать влияние на пластические искусства Средней Европы».

Нельзя не привести слова Беллоли, характеризующие научный уровень, на котором порою

идет обсуждение вопроса о Чюрлёнисе в западноевропейском искусствознании: «После второй мировой войны во Франции и Италии вокруг имени литовского художника разгорелась дискуссия и полемика. В Чюрлёнисе хотели видеть пионера абстрактного искусства. Это поспешное причисление Чюрлёниса к пионерам абстрактного искусства основано было на статье Ю. Анненкова, который в свою очередь присоединился к трактовке Алексиса Раннита. Однако никто, говоря о Чюрлёнисе, быть может, и сам Анненков, никогда не имел возможности видеть оригиналы его произведений. Все базировалось на интерпретации нескольких пожелтевших фотографий, которые были в ходу в Париже в кругах библиоиконографического отдела ЮНЕСКО около 1949 г. и в кругах галереи Арно около 1952 г.» Как ясно из дальнейшего текста, самому Беллоли удалось видеть лишь три работы Чюрлёниса, находившиеся в собрании Б. Бернсона во Флоренции.

⁵ Рукописи художника сосредоточены в основном в Художественном музее М. К. Чюрлёниса в Каунасе. Наиболее полная публикация в сборнике: M. K. Ciurlionis. Apie muzika ir daile, 1960.

⁶ Первая попытка датировать произведения Чюрлёниса относится к 1914 г. «Список работ», опубликованный в посвященном художнику издании журнала «Аполлон» (Н. К. Чурлянис. Пг., 1914, издание «Аполлона»), страдал, однако, неполнотой и неточностью; его составитель опирался лишь на данные каталогов выставок, на которых экспонировались произведения, а также на воспоминания родных и друзей. Составитель «Каталога галереи Чюрлёниса» П. Галауне («M. K. Ciurlionis kurginiu katalogas», Kaunas, 1927), ввел ряд уточнений, касающихся работ зрелого периода. Не внес полной ясности в этот вопрос и более детальный «Список произведений», спустя десятилетие составленный П. Галауне и опубликованный в сборнике, посвященном художнику („M. K. Ciurlionis“, Kaunas, 1938).

мир, полный звуков и красок

¹ „Meloman“, 1900, № VIII и XII; 1902, № X.

² В литературе о Чюрлёнисе в этот список имен включается обычно и Л. Андреев. В эти годы, однако, Андреев был еще студентом Московского университета (окончил в 1897 г.) и лишь начинал печататься.

³ Струнный квартет C-moll, написанный в конце 1901 г., принадлежит к наиболее известным произведениям Чюрлёниса-композитора. Сохранились три его части — аллегро модерато, анданте, менуэт; финал квартета утерян.

⁴ Картина датируется осенью 1903 г. по письму Чюрлёниса брату от 2 сентября 1903 г., на обороте которого — рисунок картины.

⁵ Интересно, что этот первый опыт художника спустя десятилетия находит отклик в поэтической исповеди одного из крупнейших поэтов другого поколения. В полном единении с мыслью картины Э. Межелайтис пишет:

ЛИРА

Нет лиры у меня,
Но есть в лесу зеленом
Дремучая струна
Соснового ствола;
Меж небом и землей
Колелблется со звоном,
В земле укоренясь,
До неба доросла.
И сладко сознавать, что мне в наследье
Струна сосны досталась неспроста, —
Ударит ветер по стозвонной меди,
И скорбно прозвучит за нотой нота.
Как будто «Лес» Чюрлениса с листа
В лесу играет вдохновенный кто-то.

Перевод А. Межирова

⁶ А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. Т. I. М., «Советский художник», 1967, стр. 281.

⁷ Цикл «Похороны», как и композиции «Заколдованный город» и «Утро», датируется на основании стилистического анализа. Отнесение цикла к 1903 г. подтверждает и письмо Чюрлениса брату от 2 февраля 1903 г. (Первоначально цикл включал 5 листов. Позднее Чюрленис дополнил его еще двумя композициями).

жизнь человеческая. земля. небо. звезды

¹ Казимир Антонович Стабровский (1869—1929) был выпущен из Академии художеств, где учился в 1887—1894 гг., со званием классного художника I-й степени за картину «Магомет и Сеид в пустыне». Поработав некоторое время в Академии Жюльена в Париже, он посетил Грецию, Турцию, Палестину, Египет, Италию, объехал Кавказ, Крым, Урал, Среднюю Азию. С 1900 г. поселился в Варшаве. Перед первой мировой войной путешествовал по Франции, Испании, Италии, Швеции, Турции и Марокко. Ряд лет Стабровский занимался педагогической деятельностью. В 1901 г. обратился в Совет Академии художеств с предложением организовать в Варшаве художественную школу и получил «Свидетельство на право преподавания рисования в средних учебных заведениях»; в 1904 г. стал первым директором Варшавской школы изящных искусств, где работал до 1909 г. (ЦГИА, ф. 789, оп. 11, ед. хр. 101).

Интересно, что Репин, в 1908 г. перечисляя имена учеников, которыми Академия может гордиться, одним из первых в большом списке (след за Н. Борисовым, Ф. Малявиным и М. Ивановым) называет Стабровского («Журналы Императорской Академии художеств в 1908 году». СПб., 1909, стр. 215). В 1915—1916 гг. Стабровский устроил в Петербурге и Москве большую (свыше 200 работ) персональную выставку. Тогда же по предложению И. Репина, В. Беклемишева и В. Матэ был представлен к званию академика живописи, но избран не был (ЦГИА, ф. 789, оп. 11, ед. хр. 101, л. 84).

² Фердинанд Рушиц (1870—1936) — польский пейзажист, театральный художник, график. Учился на юридическом факультете Петербургского университета, позднее в Академии художеств (1891—1895) в мастерской И. И. Шишкина, а затем А. И. Куинджи.

Получил звание художника в 1897 г. за пейзажи «Весна» и «Звезда вечерняя», в следующем году вместе с Куинджи посетил Германию, Францию, Италию, Швейцарию. Экспонировал свои работы (преимущественно литовские пейзажи) на «Весенних выставках» Академии художеств и на выставках «Мир искусств», в 1900 г. вступил в общество «Штука». В 1904—1906 гг. — профессор Школы изящных искусств в Варшаве, в 1907—1908 гг. — профессор по классу пейзажа в Краковской Академии изящных искусств. С 1908 г. поселился в Вильнюсе, занимался театральной декорацией и книжной графикой.

³ Кароль Тихий (1871—1939) — учился в Краковской школе изящных искусств (с 1889), в Мюнхене (1891—1893), у Л. Бонна в Париже (1893—1895). В 1901 г. вступил в общество «Штука». С 1904 г. — профессор Школы изящных искусств в Варшаве. Работал в области портрета, театральной декорации, мозаики, витража.

⁴ Конрад Кшижановский (1872—1922) — портретист и пейзажист. Учился в Киевской рисовальной школе у Н. И. Мурашко, в Петербургской Академии художеств у К. И. Лебедева и И. И. Творожникова (1892—1896), затем, не окончив ее, отправился в Мюнхен, где поступил в студию С. Холлоши (1896—1900). С 1900 г. жил в Варшаве, где открыл частную рисовальную школу. В 1904—1909 гг. — профессор Варшавской школы изящных искусств. В 1912 г. ездил во Францию и в Англию, в 1916—1918 гг. работал в Киеве.

⁵ Возможности гравирования на стекле были изучены в 1902 г. профессором химии Краковского университета Т. Эстрейхером, который и обратил на это внимание Выспянского, Вычулковского и Рушица. Техника такова. Рисунок процарапывается иглой или палочкой на стеклянной пластинке, покрытой слоем воска. Затем пластинка обрабатывается фтористоводородной кислотой; проникая в процарапанные линии, кислота протравливает стекло. Сняв ножом воск, на стекло наносит краску, которая после прочистки поверхности остается в углублениях. Оттиск получается в результате накладывания на стекло увлажненной бумаги, прижимаемой щеткой. Не требуя печатного станка и специального оборудования, эта техника считалась особенно удобной в условиях художественной школы. Вскоре, однако, была забыта: протравленная стеклянная пластинка оказывалась хрупкой, ломалась, позволяла получить лишь один или несколько оттисков. (См. об этом: Hieronim Wildeg. Grafika. Lwow, 1922, s. 37).

⁶ В технике фторофорта Чюрленис работал, видимо, в период 1904—1906 гг. Сохранившиеся листы опубликованы в издании: М. К. Чюрленис. 16 фторофортов. Вильнюс, Государственное издательство художественной литературы, 1963. Вступит. ст. В. Чюрленис-Каружене.

Заметим, что черно-белый язык гравюры, очевидно, не удовлетворял художника: большую часть листов он затем подкрашивал жидкой темперой. Может быть, именно стремлением к цветной графике объясняются его пробы в технике монотипии («Пейзаж» в Каунасском музее и «Мужской портрет» в собрании дочери художника). Несмотря на свою скромность, они, относящиеся к 1906 г., любопытны, ибо принадлежат к первым опытам возрождения монотипии. (В России в этом же году монотипией впервые занялся В. И. Быстренин).

⁷ Дата создания этих работ подтверждается фотографией 1904 г., изображающей Чюрлениса в мастерской, на стене которой развешаны его пастели. (Воспроизведена в книге: М. К. Ciurlionis. Apie muzika ir daile, 1960, стр. 64—65).

⁸ Запись в дневнике за 27 декабря 1901 г. А. А. Блок. Собрание сочинений, т. 7. М.—Л., Гослитиздат, 1963, стр. 19.

⁹ А. А. Блок. Набросок статьи о русской поэзии (декабрь 1901 — январь 1902). Собрание сочинений, т. 7, стр. 31.

¹⁰ А. А. Блок. Собрание сочинений, т. 5, 1962, стр. 191.

¹¹ Подробнее об этом: И. Умбрасас. Некоторые черты идейных и художественных воззрений Чюрлениса. «Коммунист» (Вильнюс), 1965, № 9, стр. 38—45; Y. Landsbergis. Pavasario sonata.

¹² В поэтическом цикле Саломеи Нерис, написанном спустя три с лишним десятилетия и посвященном Чюрленису, есть такое стихотворение:

ДРУЖБА

Пускай пророк клянет планету —
Ее свободу и красоту,
Как солнце, как тоску по свету,
Тебе я дружбу поднесу.

Ах, ночь долга, ушербен месяц,
Все небо тучей занесло;
А все ж скажи мне — что здесь светит,
И почему здесь так светло?

Нет, то не солнце! Нету нужды
Ему сиять в столь ранний час, —
То необъятность нашей дружбы,
Как музыка звучащей в нас.

Мы здесь живем, взыскуя братства,
Все песни для него звучат,
Все реки для него струятся,
И все дубравы шелестят.

Перевод Д. Самойлова

¹³ С. Выспянский. Драмы. М., «Искусство», 1960. (Серия «Библиотека драматурга»). Стр. 304 и 511.

¹⁴ Z e m a i t e. Lietuviu, dailininku paroda — tautiska paroda. „Vilniaus Zinios“, 1907, № 26.

¹⁵ К. Г. Паустовский. Ветер скорости. (Из путевого дневника). В кн.: К. Г. Паустовский. Избранное. М., «Московский рабочий», 1961, стр. 146.

¹⁶ Н. Н. Брешко-Брешковский. В мире искусств. Выставка Варшавской рисовальной школы в Академии художеств. «Биржевые ведомости», 1906, 30 апреля, № 9266. Высокая оценка, данная автором работам Чюрлениса, послужила поводом к появлению в одной из литовских газет статьи, впервые посвященной персонально молодому художнику: Spraulys [V. Palukaitis]. Ciurlionis. „Vilniaus Zinios“, 1906, № 123.

искусство должно быть национальным!

¹ Начало ее литературной работы относится к 1905 г. Позднее София Чюрлениене-Кимантайте — видная литовская писательница, критик, переводчик, драматург. (В 1956 г. в Вильнюсе изданы ее сочинения в трех томах).

М. К. Чюрленис. О музыке. В кн.: S. Ciurlionienė (Kumantaite). „Lietuvoje“. Vilnius, 1910.

³ Леонардо. Вторая Литовская выставка. Художественные заметки. «Северо-западный голос», 1908, 18 марта, № 709.

⁴ П. Х. На вернисаже литовской художественной выставки. «Виленский вестник», 1909, № 1749.

пейзажи и „сказки“

¹ А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. 1, стр. 281. Ту же мысль Луначарский варьирует в ряде работ, посвященных литературе, где вопрос о символизме является предметом пристального внимания автора: «Анри де Рень» (А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 5. М., «Художественная литература», 1964, стр. 205—208), «Молодая французская поэзия» (там же, т. 5, стр. 281), «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах» (там же, т. 4, стр. 329—368).

² См. об этом: М. Михайлов. А. Н. Скрябин. М.—Л., «Музыка», 1966, стр. 28.

³ S. Ciurlionienė - Kumantaite. Is atsiminimu, apie M. K. Ciurlioni. В кн.: М. К. Ciurlionis. Apie muzika ir daile. 1960, стр. 327.

⁴ Творческой истории и анализу этого прелюда посвящена статья: "I. Ciurlionyte. Preludas Fisdur. Is atsiminimu apie M. K. Ciurlioni" („Pergaile“, 1965, № 9, стр. 119—123).

⁵ С. Нерис. «Летит черная беда». Перевод Д. Самойлова.

⁶ А. А. Блок. Собрание сочинений, т. 5, стр. 418.

„Фуга“ и „сонаты“

¹ См. об этом в кн.: N. Worobiov. M. K. Ciurlionis, der litauische Maler und Musiker. Kaunas und Leipzig, 1938.

² Подробный и во многом интересный анализ замысла и структуры «Весенней сонаты» с точки зрения раскрытия параллельности пластического и музыкального мышления Чюрлениса дает литовский пианист и музыковед В. Ландсбергис в заключительной главе своей книги «Pavasario sonata» (стр. 290—318). Особенно существенной является постановка вопроса об аналогиях между композиционной структурой картин «Весенней сонаты» и композиционными принципами классической «сонатной формы» в музыке.

Развивая эту тему, Ландсбергис в статье „M. K. Ciurlionis, Maler und Komponist“ („Beitrage zur Musikwissenschaft“, Berlin, 1967, № 3—4) рассматривает внутренние связи обоих искусств в творчестве Чюрлениса, утверждая, что воображение пространства оказывало определенное воздействие на характер его музыки и, с другой стороны, — особенности мелодики Чюрлениса, ассоциативно «проецируясь» в пространстве, определяли линейный графический характер его живописных композиций.

³ «Финал» «Весенней сонаты» обычно считают незавершенным. Карандашный эскиз к этой композиции (собрание Д. К. Зубовене, Каунас) служит опровержением подобного взгляда;

к тому же требовательный к себе художник вряд ли показывал бы на выставках незаконченную работу.

⁴ А. Белый. Символизм. М., 1910, стр. 174.

в петербурге

¹ М. В. Добужинский. О Чюрленисе. Воспоминания. (Публикация А. Канцедикаса). «Литературная Россия», 1965, 25 сентября, стр. 20.

² Автором письма был Лев Моисеевич Антокольский (1872—1942) — живописец и художественный критик, ряд лет работавший в Вильнюсе. Окончил петербургскую Академию художеств (1897—1901), где учился у Репина. Племянник скульптора М. М. Антокольского.

³ А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. М.—Л., «Искусство», 1945, стр. 108.

⁴ А. П. Остроумова-Лебедева. Ук. соч., стр. 109.

⁵ М. В. Добужинский. Ук. соч., стр. 20.

⁶ В этом смысле трудно согласиться с учеными, принимающими эту картину за «Скерцо». (А. Савицкас. Мир творчества М. К. Чюрлениса-художника. В кн.: Ю. Гаудримас, А. Савицкас. М. К. Чюрленис. Вильнюс, «Вага», 1955, стр. 102).

мир, охваченный тьмой

¹ Э. Межелайтис. Ночные бабочки. Монолог. М., «Советский писатель», 1969, стр. 164—165.

² Ю. Балтрушайтис. Земные ступени. М., «Скорпион», 1911, стр. 12.

³ Нельзя не упомянуть о предположении, высказанном одним из исследователей, что возникновение в творчестве Чюрлениса мотива черного солнца связано с книгой астронома К. Фламариона «Конец света» (Спб., 1893), с которой художник, по всей вероятности, был знаком (см.: V. Landsbergis. Pavasario sonata, стр. 65). Местонахождение картины «Баллада о черном солнце», ранее принадлежавшей И. Ф. Стравинскому, не установлено.

⁴ О современном состоянии русского символизма. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 434.

⁵ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.—М., «Искусство», 1963, стр. 271.

⁶ А. Бенау. Выставка «Союза». «Речь», 1910, 13 марта.

⁷ А. Бенау. Первая выставка «Мира искусства». «Речь», 1911, 14 января.

вторая жизнь художника. дилетант или гений?

¹ Н. К. Рерих. Чурлянис. (Листы дневника). «Рассвет», 1936, № 264.

² М. В. Добужинский. Ук. соч., стр. 20.

³ Н. К. Рерих. Чурлянис. «Рассвет», 1936, № 264.

Мы видим сегодня, что столь близкая Чюрленису скрябинская идея цветомузыки со временем увлекла множество энтузиастов и привела к таким перспективным опытам, как исполнение «Прометея» со световым сопровождением (Казань, 1962, проект А. Юсфина), разработка специального аппарата, решающего ту же задачу (Москва, Институт автоматики и телемеханики), конструирование автоматической установки «Цветомузыка» (К. Леонтьев) и светозвукового синтезатора «АНС» (Е. Мурзин).

⁴ Письмо М. В. Добужинского А. Н. Бенау от 2 апреля 1911 г. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 930, л. 47.

⁵ Liudas Gira. Ciurlioniu mirus. „Viltis“, 1911, № 39.

⁶ С. Маковский. Николай Константинович Чурлянис. «Аполлон», 1911, № 5, стр. 23—28.

⁷ А. Ростиславов. Выставка «Мира искусства». III. «Речь», 1912, № 36.

⁸ Серг. Мамонтов. «Русское слово», 1911, № 279.

⁹ В. Борисов. «Виленский вестник», 1912, № 2697.

¹⁰ В. Г. Каратыгин. Поэзия идей. «Театр и искусство», 1912, № 18, стр. 377—380. В 1915 г. Каратыгин вновь возвращается к анализу творчества Чюрлениса в интереснейшей статье «Музыка чистая, программная, прикладная» (В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 157—158).

¹¹ А. Н. Бенау. Чурлянис. (Художественные письма.) «Речь», 1912, 10 февраля. В статье, написанной четверть века спустя (О Чюрленисе. «Последние новости», 1938, 10 декабря), Бенау вновь подтверждает свое убеждение в «гениальности этого человека».

¹² Вяч. Иванов. Чурлянис и проблема синтеза искусств; В. Чудовский. Н. К. Чурлянис. «Аполлон», 1914, № 3, стр. 5—58.

¹³ Н. К. Чурлянис. Текст Б. А. Лемана. Пб., изд. Н. И. Бутковской, 1912 (2-е издание — 1916).

¹⁴ Zvaigzde kuri saukia. Sveciuose pas V. Ciurlionyte-Karuziene. Romualdas Neimantas, „Literatura ir menas“, 1968, № 11; Е. Кончин. Чюрленис, год 1918-й... «Советская культура», 1970, 28 марта; Постановление Временной революционной власти рабочих и крестьянской бедноты Литвы о национализации произведений Чюрлениса. („Komunistas“, Vilnius, 1919, № 29); Постановление Временной революционной власти рабочих и крестьянской бедноты Литвы об учреждении Государственного Художественного музея („Svietimo laikraštis“, Vilnius, 1919, № 2).

¹⁵ Среди изданий, посвященных Чюрленису в 1930-е гг., необходимо выделить серьезный монографический очерк Н. Воробьева (N. Worobiew. M. K. Ciurlionis, der litauische Maler und Musiker, 1938) и книгу „M. K. Ciurlionis“ (Kaunas, 1938) — большой сборник статей и воспоминаний под редакцией П. Галауне (среди авторов — художники М. Добужинский и А. Жмуй-дзинавичюс, композитор И. Таллат-Келпша).

¹⁶ Письмо Р. Роллана С. Чюрленине-Кимантайте от 10 апреля 1930 г. (Вильнюв, вилла Ольга.) «Svituris», 1957, № 3, стр. 24.

- ¹⁷ Письмо Р. Роллана Н. Воробьеву от 11 ноября 1938 г. См.: Умбрасас И. Неизвестные письма Р. Роллана о М. К. Чюрлёнисе. «Литва литературная», Вильнюс, 1966.
- ¹⁸ К. Ф. Юон. Реализм и его художественные формы (1948). В кн.: Юон об искусстве, т. 1, М., «Советский художник», 1959, стр. 219.
- ¹⁹ Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью... Л., «Художник РСФСР», 1967, стр. 215. А. П. Остроумова-Лебедева. Ук. соч., стр. 108—109 и 135.
- ²⁰ Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 77—79.
- ²¹ Ф. С. Богородский. Полгода в Сорренто. Цит. по кн.: Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. Составитель И. А. Бродский. М., «Искусство», 1964, стр. 104.
- ²² Антанас Венцлова, М. К. Чюрлёнис-художник. В альбоме: М. К. Чюрлёнис. 32 репродукции. Вильнюс, Государственное издательство художественной литературы, 1961.
- ²³ М. К. Ciurlionis. Apie muzika ir daile. Vilnius, 1960.
- ²⁴ Ю. Гаудримас, А. Савицкас. М. К. Чюрлёнис. Вильнюс, «Вага», 1965.
- ²⁵ V. Landsbergis. Pavasario sonata. Среди работ этого автора следует выделить вступительную статью к альбому «Чюрлёнис. Знаки зодиака» (Вильнюс, 1967), а также статьи «К вопросу о символике Чюрлёниса» („Pergale“, 1965, № 9, стр. 93—109) и «Серийные мелодии в музыке М. К. Чюрлёниса», напечатанную в варшавском журнале «Muzika» (1966, № 3—4). В последней автор, анализируя фортепианные сочинения Чюрлёниса, устанавливает наличие в них конструктивных мелодических структур и способов развития, которые выражены в применении строго повторяющихся рядов по 4, 6, 7 и 9 звуков; подобные приемы, согласно автору, предвосхищали определенные тенденции последующего развития музыки.
- ²⁶ И. Умбрасас. Основные черты изобразительного творчества М. К. Чюрлёниса. Автореферат диссертации. Вильнюс, 1967.
- ²⁷ Об этом в книгах: Н. Пинегин. В ледяных просторах. Экспедиция Г. Я. Седова к Северному полюсу. 1912—1914. Л., Госиздат, 1924, стр. 155; В. А. Маркин. В стране ледяных куполов. М., Изд-во АН СССР, 1963.
- ²⁸ Вопросу о воздействии образов Чюрлёниса на литовскую литературу посвящена статья А. Слуцкайте «Влияние творчества Чюрлёниса» («Pergale», 1965, № 9, стр. 110—118).
- ²⁹ Русский перевод в книге: Саломея Нерис. У родника. Вильнюс, «Вага», 1967.

список произведений м. к. чюрлёниса

Настоящий список не претендует на исчерпывающую полноту. Некоторые работы не сохранились, местонахождение ряда других установить не удалось.

При подготовке списка учтены данные составленных П. Галауне «Каталога картинной галереи Чюрлёниса» („М. К. Ciurlionis kuriniu katalogas“, Каунас, 1927) и „Списка“, опубликованного в сборнике «М. К. Ciurlionis» (Каунас, 1938), использованы эпистолярные материалы, свидетельства современников и каталоги выставок, на которых в разное время экспонировались произведения художника.

В связи с отсутствием на картинах авторских подписей или надписей, их датировка в настоящем списке основана как на имеющихся документах, так и на данных стилистического анализа. В ряде случаев прежние датировки уточнены.

В список не включены многочисленные рисунки с натуры, карандашные зарисовки в альбомах и композиционные эскизы, имеющие характер набросков (хранятся в художественном музее М. К. Чюрлёниса в Каунасе, а также в собраниях сестры художника В. К. Чюрлёните-Каружене и его дочери Д. К. Зубовене в Каунасе).

Приняты следующие сокращения:

Б. — бумага (в большинстве случаев — бумага, наклеенная на картон).

П. — пастель.

Т. — темпера.

Х. — холст.

М. — масло.

Кар. — карандаш.

Когда местонахождение работы не указано, это означает, что она хранится в художественном музее им. М. К. Чюрлёниса в Каунасе.

осень 1903 — начало 1904

Музыка леса. Х., м. 76,0 X 58,8.

Христос скорбящий. Копия с картины неизвестного художника (Гофмана?). Х., м. 78,8 X 61,5.

Тревога. (Набат). Х., м. 68,0 X 50,5.

Утро. Б., п. 67,7 X 59,3.

Заколдованный город. I. Б., п. 73,2 X 62,8.

Заколдованный город. II. Б., п. 73,2 X 62,8.

Похороны. («Похоронная симфония»). Цикл из 7 композиций. Б., п.

На городской площади. Колокол. 73,6X62,8.

Гроб несут. Закат. 73,0X62,3.

Процессия, выходящая из леса. 62,8X73,2.

В долине. 62,5X73.

Шествие в гору. 73,3X62,8.

Смерть, оседлавшая гроб. 73 X 62.

В доме умершего. 73,2 X 62,7.

март 1904—1905

Эскизы книжных обложек. Б., п.

«Изда за деревней». 36,8 X 30.

«Осень». 35,6 X 29,8.

«Мысль». 36,3 X 30,3.

Без названия. 37,7 X 30,5.

Покой. Б., п. 42,2 X 72,7.

Видение. Б., п. 73 X 62,5.

Лица. Б., п. 73 X 59,5.

Свирель. Б., п. 73,2 X 62,8.

Окно. Б., п. 62,5 X 73.

Мост. (Вечер). Б., п. 73,5 X 56.

Композиция. Б., п. 59,8 X 73,2.

Композиция. Б., п. 16,7 X 30,9. Собрание

Д. К. Зубовене, Каунас.

Мир Марса. Б., п. 73 X 58,5.

Корабль. Б., п. 74 X 64.

Мосты. Б., п. 46,8 X 73.

Процессия. Б., п. 32,2 X 37,4.

Эскизы витражного диптиха. Б., п.

Моисей. 63 X 73.

Иегова. 59 X 21.

Рекс. Эскизы витражного диптиха. Б., п.

I. Божество, создающее человека. 74,4 X 29,2.

II. Человек, творящий образ божества. 74,4 X 29,2.

Рекс. Цикл из 3 композиций. Б., п.

I. (Статуя божества посреди океана). 74 X X 61,6.

II. (У подножия статуи. Композиция представляет собой увеличенный фрагмент нижней части предыдущего листа). 73,9 X 59,8.

III. (Белый парусник у ступеней пьедестала. Композиция представляет собой увеличенный фрагмент правого нижнего угла предыдущего листа). 74,3 X 53,5.

Потоп. Цикл из 10 композиций. (Точная последовательность листов не установлена). Б., п. 59,5X72,5; 59,7X73,2; 66,7X66,8; 60,0X71,5; 72,5X59,3; 73X59,6; 66,6X66,6; 60,1X73,2. Один из листов (73,2X60,0) — в Варшавском национальном музее. Лист «Мольба о пощаде. Руки утопающего» не сохранился.

Море. Эюд. Б., м. 15,2 X 18,2.

Море. Эюд. Б., т. 20,5 X 25,8.

Море. Эюд. Х., м. 11 X 13,3.

Море. Эюд. Х., м. 18,4 X 21,4. Собрание

Д. К. Зубовене, Каунас.

Море. Эюд. Х., м. 13,5 X 9,3.

Морской берег. Эюд. Х., м. 14,3 X 9,3.

Скалы над морем. Эюд. Х., м. 18,5 X 22.

Собрание Я. К. Чюрлёните. Вильнюс.

Морской берег. Б., п. 62 X 73,6.

март 1904—1906

«Концерт». Эскиз театральной афиши. Б., п. 71,4 X 46,2.

Композиция. Б., секия, перо. 12 X 11,6.

Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.

Пейзаж с японским архитектурным мотивом.

Б., п. 21,0 X 59,0.

Ангел. Б., п. 75,2 X 62,5.

Лачуга зимой. Гравюра на стекле. 10,5 X 12,4.

Дерево. Гравюра на стекле. 10,5 X 16.

Заснеженная избушка. Гравюра на стекле.

12,8 X 17,9.

Два дерева. Гравюра на стекле. 10,2 X 12,5.

Фонтан. Гравюра на стекле. (Оттиск подкрашен темперой). 11 X 15,5.

Деревья. Гравюра на стекле. 9,9 X 12,2.

Роша. Гравюра на стекле. 8,7 X 11,8.

Контрфорс. Гравюра на стекле. 9,3 X 12,5.

Море. Гравюра на стекле. (Оттиск подкрашен

темперой). 8,8 X 11,8.

Колокольня над зимней деревней. Гравюра на стекле. 11,8 X 8,8. Собрание Д. К. Зубовене, Каунас; Библиотека национального музея в Кракове.

Колокольня и облака. Гравюра на стекле.

(Оттиск подкрашен темперой). 13 X 10,3.

Городские башни. Гравюра на стекле. (Оттиск подкрашен темперой). 14,2 X 10,9.
Замок. Гравюра на стекле. Местонахождение неизвестно.
Ворота. Гравюра на стекле. (Оттиск подкрашен темперой). 11,9 X 8,9.
Жертва. Гравюра на стекле. 21,5 X 25. Собрания В. К. Чюрленисте-Каружене и Д. К. Зубовене, Каунас; оттиск, подкрашенный темперой — в Мемориальном музее А. Жмуйдзинавичюса, Каунас.
Пейзаж с кипарисами. Цв. монотипия. 11,2 X X 12,5.
Портрет. Цв. монотипия. 11,6 X 8,4. Собрание Д. К. Зубовене. Каунас.

1905—1906

Буря. Цикл из 7 композиций. Б., п. Местонахождение 6 листов неизвестно. Лист «Колокола» (91,4 X 74,3) — в Вильнюсском художественном музее.
Искры. Б., т. 36,6 X 31,5.
Искры. Б., т. 36,4 X 31,5.
Искры. Б., т. 36,5 X 31,5.
Печаль. Диптих. Б., п.
I. 68 X 91,5.
II. 66,8 X 82,3.
Флаги. Б., п. 62,7 X 73.
Прошлое. Б., п. 62,7 X 73,5.
Композиция. Б., п. 32,4 X 37,6.
Мысль. Б., п. 61,5 X 74.
Дружба. Б., п. 73,4 X 63,5.
Истина. Б., п. 91,6 X 67,4.
Горы. Б., п. 36 X 30. Вильнюсский художественный музей.
Гимн. Б., п. 73,5 X 61,5.
Ангелы. Б., м. 37 X 32.
Арфисты. Б., м. 36,8 X 31,5.
День. Б., п. 62,8 X 79,9.
Вечер. Б., п. 73,5 X 56.
Ночь. Б., п. 62,3 X 31,1.
Туман в горах. Этюд. Б., т. 29,1 X 33,9.
Лес. Этюд. Б., п. и т. 28,6 X 34,6.
Парк. Этюд. Б., м. 19 X 23,5.
Гора. Б., т. 73,8 X 62,8.
Утро. Городская улица. Б., т. 25,5 X 28,1.
Утро. Городская улица. Б., т. 25,5 X 27,6.
Лодки. Этюд. Б., м. 31,2 X 36,5.
Березки. Б., п. 32,2 X 36,3.
Тишина. Б., п. 65,5 X 83.
Тишина. В., п. 42,2 X 72,7.
Покой. Вариант композиции 1904 года. Б., п. 51 X 70.
Лес. Восход солнца. Эскиз плаката для 1-й Литовской художественной выставки в Вильнюсе. Б., п. 61,2 X 74,5.
Сотворение мира. Цикл из 13 композиций. Б., т. п. 35,5 X 30,0.
I. Хаос.
II. Рекс.
III. Да будет!
IV. Возникновение земли и планет.
V. Вода
VI. Солнце над океаном.
VII—XI. Рождение флоры.
XII. Рождение музыки.
XIII. Рождение разума. Уж.

осень 1906—1907

Весть. Б., п. Местонахождение неизвестно.
Знаки зодиака. Цикл из 12 композиций.

(В связи с плохой сохранностью в 1909 г. восстановлено автором.) Б., т.
I. Солнце вступает в знак Водолея. 36,2 X X 31,4.
II. Солнце вступает в знак Рыб. 36,0 X 30,9.
III. Солнце вступает в знак Овна. 36,4 X X 31,4.
IV. Солнце вступает в знак Тельца. 36,0 X X 30,9.
V. Солнце вступает в знак Близнецов. 36,0 X 30,9.
VI. Солнце вступает в знак Рака. 36,4 X 31,2.
VII. Солнце вступает в знак Льва. 36,0 X X 30,8.
VIII. Солнце вступает в знак Девы. 36,1 X X 31,6.
IX. Солнце вступает в знак Весов. 36,4 X 31,6.
X. Солнце вступает в знак Скорпиона. 36,0 X 30,9.
XI. Солнце вступает в знак Стрельца. 36,4 X 31,5.
XII. Солнце вступает в знак Козерога. 36,3 X 31,2.

1907

Колокола. Б., т. Местонахождение неизвестно.
Корабли. Б., п. 85 X 68.
Лес. Б., п. 62 X 72,8.
Сон Иосифа. Б., т. 61,9 X 72,6.
Райгардас. Триптих. Б., т. 61,7 X 72,4 (каждая часть).
Весна. (Колокольня). Б., т. 36,7 X 31,8.
Весна. (Талье воды). Б., т. 36,5 X 31,6.
Весна. (Зеленеют деревья). Б., т. 36,4 X 31,4.
Весна. (Закат над морем). Б., т. 36 X 31. Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
Лето. Б., т. 36,1 X 32,6.
Лето. Б., т. 36,7 X 28,4.
Лето. Б., т. 36,6 X 30,2.
Лето. Триптих. Центральная часть — х., т. 49 X 47; левая — б., т. 36 X 30; правая — б., т. 36,4 X 31,5.
Цветы. (Вечер). Х., т. 26,3 X 28,6.
Цветы. Б., т. 36,7 X 31,5.
Цветы. Б., т. 30,2 X 35,2. Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
Бабочки. Б., м. 36,7 X 31,6.
Цветы и бабочки. Б., т. 35,5 X 30,3. Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
Мостик. Б., т. 36,1 X 29.
Мой путь. Триптих. Б., т. Центральная часть — 54,2 X 45,9; боковые — 36,3 X 30,8.
Город. Б., т. 36,8 X 30,6.
Город. Б., т. 36,3 X 31,7.
Город. Б., т. 35,2 X 30,2. (На обороте композиции того же года «Цветы»). Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
Зима. Цикл из 8 композиций. Б., т.
I. 37,3 X 32,1.
II. 31,2 X 35,8.
III. 37 X 32.
IV. 36,8 X 32.
V. 36,6 X 32,2.
VI. 36,1 X 31,8.
VII. 31,5 X 36,4.
VIII. 36,6 X 31,6.
Сказка. Путешествие королевича. Триптих. Х., т. 46,5 X 150,5.
Сказка. Путешествие королевы. Триптих. Б., т. Центральная часть — 62,9 X 72,1; боковые — 73,3 X 63,1 и 72,4 X 62,8.
Солнечная соната («1-я соната»), Б., т., кар.
I. Аллегро. 63 X 59,5.
II. Анданте. 63,2 X 58,4.

III. Скерцо. 63 X 59,5.
IV. Финал. 63 X 59,7.
Весенняя соната («2-я соната»). Б., т., кар.
I. Аллегро. 72,8 X 62,8.
II. Анданте. 72,4 X 62,8.
III. Скерцо. 72,6 X 62.
IV. Финал. 72,6 X 62,2.
Колокол. Эскиз плаката для 2-й Литовской художественной выставки. Б., т., кар. 72,2 X 62.
Композиция. Б., тушь, перо, кисть. 10,6 X 14,6.
Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
Эскиз книжной обложки «ABC» Б., тушь, т. 36,1 X 30.

1908

Сказка о королях. Х., т. 75,3 X 70,2.
Сказка о королях. Эскиз. Б., т. 14,3 X 11,5.
Фантазия. Прелюд, fuga, финал. Триптих. Б., т. 61 X 70,7 (каждая часть).
Прелюд. Б., т. 60,6 X 71,5.
Fuga. Б., т., кар. 62,6 X 73.
Прелюд и fuga. Диптих. Б., т., кар. 62 X 73 (каждая часть).
Сказка о замке. Б., т. 39,9 X 77,1.
Сказка о крепости. Б., т. 60 X 77.
Рекс. Б., т. 73,7 X 63,6.
Соната Ужа («3-я соната»). Б., т., кар.
I. Аллегро. 61,6 X 71,8.
II. Анданте. 50,5 X 71.
III. Скерцо. 60,9 X 71,5.
IV. Финал. 62,4 X 73,1.
Летняя соната («4-я соната»). Б., т., кар.
I. Аллегро. 72,6 X 62,1.
II. Анданте. 72,6 X 62.
III. Скерцо. 72,9 X 63.
IV. Финал. 72,6 X 62.
Морская соната («5-я соната»). Б., т., кар.
I. Аллегро. 73,4 X 63.
II. Анданте. 73,3 X 62,4.
III. Финал. 73,2 X 62,9.
Звездная соната («Хаос»). Б., т.
I. Аллегро. 72,2 X 61,4.
II. Анданте. 73,5 X 62,5.
Эскиз обложки для концертной программы. Б., тушь. Собрание В. К. Чюрлёнине-Каружене, Каунас.

конец 1908—1909

Прелюд. Б., т., кар. 63,3 X 73. Государственный Русский музей, Ленинград.
Соната пирамид («6-я соната»), Б., т.
I. Аллегро. 76,6 X 59,7.
II. Анданте. 60,6 X 71,5. Частное собрание, Голландия.

III. Скерцо. 53,8 X 69,4.
Янтарный замок. Эскиз декорации к опере М. К. Чюрлёниса «Юрате». Б., т. 15,6 X 18. (Не осуществлено.)
Занавес театра «Рута» в г. Вильнюсе. Х., т. 500,0 X 200,9
Жертвенники. Эскиз. Вариант занавеса для театра «Рута». Б., т. 10,5 X 10,5
Ангел. Эскиз. Вариант занавеса для театра «Рута». Б., т. 11,3 X 14,3.
Зеленая молния. Б., т. 59,8 X 76,6.
Красный Перкунас. Б., т. 60,9 X 61.
Демон. Б., т. 53,6 X 73,0.
Рекс. Х., т. 147 X 133,7.
Рекс. Графический вариант одноименной картины. Б., тушь, перо. 12,1 X 11,1.
Прелюд. (Ангел). Б., т. 50 X 53,7.
Всадник. Б., т. 60 X 70,4.
Рай. Б., т. 47,5 X 62.
Арка Ноя. Б., т. 63,3 X 73. Государственный Русский музей, Ленинград.
Жертва. (Живописный вариант одноименной композиции 1906 г.). Х., т. кар. 71 X 78,5.
Жертва. Графический вариант одноименной картины. Тушь, перо, кисть. 10,9 X 12,3.
Честь восходящему солнцу. Б., т., кар. 56 X 71.
Жертвенник. Б., т., кар. 59,5 X 59,5.
Прелюд. Графический вариант одноименной композиции 1908 г., Б., тушь, перо, кисть. 9 X 11.
Баллада о черном солнце. Б., т. Местонахождение неизвестно.
Жемайтйские кресты. Б., т. 36 X 31,2.
Город. Эскизы несуществующих композиций Б., т., кар.
I. II X 12,4.
II. II,2 X 14,3.
III. 15,3 X 18,3. Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
IV. 15,4 X 18,2. Собрание Д. К. Зубовене, Каунас.
Кладбище. Б., т. 30 X 36. Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград.
Жемайтйское кладбище. Б., т. 61,5 X 62.
Корабли. Б., тушь, перо, кисть. 9,3 X 16,6.
Литовские народные песни. Графические виньетки (10) для нотных обложек. Б., тушь, перо, кисть. 10 X 16.
Эскиз обложки для книги С. Чюрлёнене (Кимантайте) «В Литве». Вильнюс, 1910 (на лит. языке). Б., тушь, перо.
Книжные инициалы (16): А (2 варианта), В, D, E, YI, K, M, O, P, S, T, U, V (2 варианта). Б., тушь, перо.
Композиция. (Девушка в народном costume). Б., тушь, перо. 9,4 X 7,5.
Композиция. Б., тушь, перо, кисть. 13,4 X 18.
Литовский орнамент; виньетка; композиция. Б., тушь, перо, бронзовая краска. 13 X 17,9.

список иллюстраций

М. К. Чюрлёнис. Фотография. 1908. На суперобложке.	
Музыка леса. Масло. 1903.	13
Утро. Пастель. 1903.	16
Из цикла «Похороны». Пастель. 1903—1904.	17
Колокольня. Гравюра на стекле. 1904—1906.	20
Замок. Гравюра на стекле. 1904—1906.	20
Мысль. Эскиз книжной обложки. Пастель. 1904.	21
Мир Марса. Пастель. 1904—1905.	22
Покой. Пастель. 1904.	23
Искры. Темпера. 1905—1906.	24
Печаль. Диптих. I. Пастель. 1905—1906.	26
Печаль. Диптих. II. Пастель. 1905—1906.	27
Истина. Пастель. 1906.	28
Дружба. Пастель. 1906.	29
Прошлое. Пастель. 1905—1906.	31
Из цикла «Погоп». Пастель. 1905.	32
Колокола. Из цикла «Буря». Пастель. 1905—1906.	33
Колокола. Эскиз композиции. Рисунок. 1905—1906.	33
Арфисты. Масло. 1906.	35
Из цикла «Сотворение мира». Темпера, пастель. 1905—1906.	36
Из цикла «Сотворение мира». Темпера, пастель. 1905—1906.	37
Горы. Пастель. 1906.	38
Солнце вступает в знак Близнецов. Эскиз композиции. Рисунок. 1906—1907.	39
Солнце вступает в знак Стрельца. («Знаки зодиака»). Темпера. 1906—1907.	40
Солнце вступает в знак Девы. Солнце вступает в знак Рыб. Солнце вступает в знак Весов. Солнце вступает в знак Близнецов («Знаки зодиака»). Темпера. 1906—1907.	41
Райгардас. Триптих. Темпера. 1907.	50
Лес. Пастель. 1907.	52
Корабли. Пастель. 1907.	53
Из цикла «Весна». Темпера. 1907.	54
Из цикла «Весна». Темпера. 1907.	55
Из цикла «Зима». Темпера. 1907.	57

Из цикла «Зима». Темпера. 1907.	58
Из цикла «Зима». Темпера. 1907.	59
Лето. Центральная часть триптиха. Темпера. 1907.	61
Мой путь. Триптих. Темпера. 1907.	62
Сказка о замке. Темпера. 1908.	64
Сказка о замке. Эскиз композиции. Рисунок. 1908.	64
Сказка о крепости. Темпера. 1908.	65
Сказка о крепости. Эскиз композиции. Рисунок. 1908.	65
Сказка. Путешествие королевича. Триптих. Темпера. 1907.	67
Сказка. Путешествие королевы. Эскиз композиции левой части триптиха. Рисунок. 1907.	67
Сказка. Путешествие королевы. Левая часть триптиха. Темпера. 1907.	68
Сказка. Путешествие королевы. Правая часть триптиха. Темпера. 1907.	69
Сказка. Путешествие королевы. Центральная часть триптиха. Темпера. 1907.	70
Сказка о королях. Темпера. 1908.	71
Фуга. Темпера. 1908.	75
Весенняя соната. Аллегро. Темпера. 1907.	81
Весенняя соната. Анданте. Темпера. 1907.	82
Весенняя соната. Скерцо. Темпера. 1907.	83
Весенняя соната. Финал. Эскиз композиции. Рисунок. 1907.	84
Весенняя соната. Финал. Темпера. 1907.	85
Летняя соната. Анданте. Темпера. 1908.	87
Летняя соната. Скерцо. Темпера. 1908.	88
Солнечная соната. Аллегро. Темпера. 1907.	91
Солнечная соната. Анданте. Темпера. 1907.	92
Солнечная соната. Скерцо. Темпера. 1907.	93
Солнечная соната. Финал. Темпера. 1907.	94
Морская соната. Аллегро. Темпера. 1908.	97
Морская соната. Анданте. Темпера. 1908.	98
Морская соната. Финал. 1908.	99
Морская соната. Аллегро. Эскиз композиции. Рисунок. 1908.	100
Морская соната. Финал. Эскиз композиции. Рисунок. 1907—1908.	101
Соната Ужа. Аллегро. Темпера. 1908.	102
Соната Ужа. Скерцо. Темпера. 1908.	103

Соната Ужа. Финал. Темпера. 1908.
Звездная соната. Аллегро. Темпера. 1908.
Звездная соната. Анданте. Темпера. 1908.
Янтарный замок. Эскиз декорации к опере
М. К. Чюрлёниса «Юрате». Рисунок. 1908.
Занавес театра «Рута» в Вильнюсе. Темпера. 1909.
Рекс. Темпера. 1908—1909.
Жемайтийские кресты. Темпера. 1909.
Жемайтийские кресты. Рисунок. 1909.
Честь восходящему солнцу. Темпера. 1908—1909.
Арка Ноя. Темпера. 1908—1909.
Рай. Темпера. 1908—1909.
Жертвенник. Темпера. 1909.
Соната пирамид. Анданте. Темпера. 1908—1909.
Соната пирамид. Аллегро. Темпера. 1908—1909.
Всадник. Темпера. 1908—1909.
Жертва. Темпера. 1908—1909.
Композиция. Тушь. 1909.
Обложка книги С. Кимантайте «В Литве». 1909.
Демон. Темпера. 1908—1909.
Прелюд. Темпера. 1908—1909.
Баллада о черном солнце. Темпера. 1909.
Баллада о черном солнце. Набросок композиции в
письме художника С. Чюрлёнене-Кимантайте от де-
кабря 1909 г. Чернила.
Корабли. Тушь. 1909.
Эскиз обложки к литовской народной песне. Тушь.
1909.
Композиция. Тушь. 1909.

содержание

	от автора	5
1875—1903	мир, полный звуков и красок	8
1904—1906	жизнь человеческая. земля. небо. звезды	19
1907—1908	искусство должно быть националь- ным!	43
1907—1908	пейзажи и „сказки“	48
1907—1908	„фуга“ и „сонаты“	73
1909	в петербурге	109
1909—1911	мир, охваченный тьмой	125
Заключение	вторая жизнь художника. дилетант или гений?	137
	примечания	148
	список произведений М. К. Чюрлёниса	153
	список иллюстраций	156

МАРК ГРИГОРЬЕВИЧ ЭТКИНД
мир как большая симфония

Редактор Н. Семенникова

Оформление автора

Фотографы Л. Тарасова, А. Булгаков

Художественный редактор Я. Окунь

Технический редактор И. Тихонова

Корректор Н. Кругер

75 С1
Э 90

278
8—1—2 70

Сдано в набор 17/VI 1969 г. Подписано к печати 29/VI 1970 г. Формат 70 × 90 1/16. Бумага мелован. Уч.-изд. л. 11,27. Усл. печ. л. 11,7. Тираж 25000 экз. М-36404. Изд. № 1468. Зак. тип. 1308. Издательство „Искусство“. Ленинград. Невский, 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Звенигородская, 11. Цена 2 р. 17 к.